

# ***De mármoles mixtos coloreados. El proyecto de retablo mayor para la Capilla Real de Sevilla (1683-1694) y su debate internacional***

Francisco Javier Herrera García  
Universidad de Sevilla

Fecha de recepción: 12 de junio de 2012  
Fecha de aceptación: 29 de octubre de 2012

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
vol. 24, 2012, pp. 49-68  
ISBN. 1130-5517

## **RESUMEN**

Entre 1683 y 1694 se proyectó dotar a la Capilla Real de Sevilla de un vistoso retablo de mármoles coloreados, para el que fue seleccionado un diseño efectuado por el arquitecto de retablos Bernardo Simón de Pineda. El principal impulsor del mismo fue el arzobispo Jaime de Palafox, que previamente lo había sido de la diócesis de Palermo. Prueba del alcance del proyecto, fue que se consultara y pidieran diseños a Giovanni Battista Contini, en Roma, así como al arquitecto Angelo Italia y al ingeniero Scipione Basta, en Palermo, quienes revisan e informan sobre las ideas que llegaron de Sevilla. La falta de medios daría al traste con la idea.

## **PALABRAS CLAVE**

Capilla Real de Sevilla. Retablo de mármoles. Diseños arquitectónicos. Arzobispo Jaime de Palafox. Bernardo Simón de Pineda. Francisco de Herrera “el Joven”. Giovanni Battista Contini. Angelo Italia. Scipione Basta. Baldassare Pampilonia.

## **ABSTRACT**

Between 1683 and 1694 a colorful marble altarpiece was projected for the sevillian Royal Chapel, and was selected for, a design by the altarpiece architect Bernardo Simón de Pineda. The archbishop Jaime de Palafox was the main driver and patron, who had previously been at Palermo’s archdiocese. The best evidence of the project range, was the demand of reports and designs to Giovanni Battista Contini, in Rome, and to the architect Angelo Italia and the engineer Scipione Basta, in Palermo, who check and report the ideas coming from Seville. The stock lack made it unobtainable.

## **KEY WORDS**

Seville’s Royal Chapel. Marbles altarpiece. Architectural designs. Archbishop Jaime de Palafox. Bernardo Simón de Pineda. Francisco de Herrera “the younger”. Giovanni Battista Contini. Angelo Italia. Scipione Basta. Baldassare Pampilonia.

Las celebraciones que festejaron en Sevilla el “nuevo culto” al rey san Fernando por espacio de dos semanas, a partir del 25 de mayo de 1671, significaron un instante cenital de la cultura y la sensibilidad barroca de la ciudad. Las solemnidades festivas, litúrgicas, procesionales, unidas al ornato de plazas, calles y, sobre todo, del interior catedralicio, fueron cabal exponente tanto de gustos y apetencias populares, como del alto nivel artístico, estético y retórico que la cultura barroca había alcanzado en España en general y Sevilla en particular. Sin duda, el mejor y prin-

cipal testimonio de aquellos acontecimientos es el libro que relata, describe e ilustra gran parte de los fastuosos actos y sus complementos persuasivos, una auténtica obra de arte en sí mismo, debido a Fernando de la Torre Farfán<sup>1</sup> (fig. 1). Todo el ceremonial, los decorados, las arquitecturas efímeras, los alambicados jeroglíficos, las leyendas, los motes, las imágenes pictóricas y escultóricas, ilustraron un complejo y poliédrico entramado sensorial y simbólico que sentaría las bases y daría aliento a posteriores empresas ornamentales y artísticas, especialmente

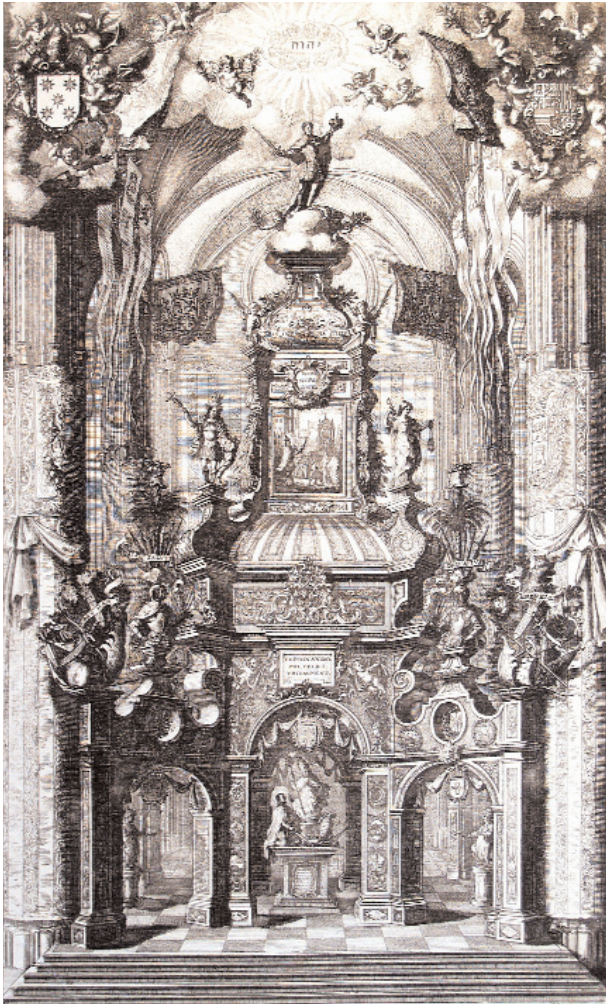


Fig. 1. F. Ertinger, Túmulo levantado en la catedral de Sevilla por Bernardo Simón de Pineda en 1671, según un grabado antuerpiense de finales del siglo XVII

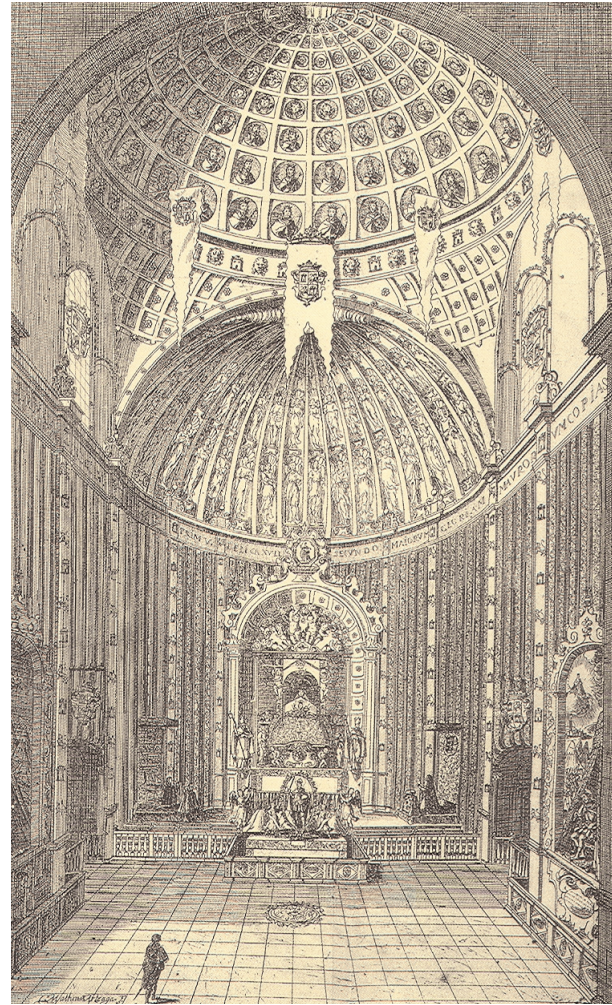


Fig. 2. Matías de Arteaga, Decorado de la Capilla Real durante las celebraciones festivas de 1671

en el ámbito catedralicio, elocuente expresión de la larga espera por obtener la canonización del legendario rey conquistador de Sevilla<sup>2</sup>.

La Capilla Real, panteón del propio rey, su esposa y su hijo Alfonso X, aparte de santuario mariano en el que se rinde culto a la principal de las Vírgenes entronizadas por el monarca, la Virgen de los Reyes, fue lugar privilegiado en cuanto a tentativas, proyectos y reformas planeadas a partir de aquel año (fig. 2). Su ya de por sí esmerada fábrica, finalizada en la segunda mitad del XVI<sup>3</sup>, ahora se pretende actualizar de acuerdo con el *in crescendo* barroco que opera en la ciudad a lo largo de la segunda mitad del XVII, de manera que las propias reliquias del rey tenido por santo, fueran decorosamente expuestas al culto y se subrayara su categoría, para lo cual se proyectó una nueva urna pensada para contener sus restos además de servir al culto oficializado desde 1671 (fig. 3). Después de múl-

tiples ideas y proyectos, sería esta la única obra finalmente lograda, ya entrado el siglo XVIII. Por otra parte, asociada a la nueva urna y a su ubicación, se planificó la escenografía del presbiterio de la capilla renacentista, transformando sus gradas, balaustradas, solerías y disponiendo un fastuoso retablo que venía a romper la ya ancestral tradición sevillana de retablística lúgnea, para en su lugar proveer una grandiosa máquina de mármoles mixtos y bronce, según modelos italianos que, después de muchas ideas y proyectos, se vería finalmente frustrada. Nos centraremos en este capítulo fundamental, el de la proyección del nuevo retablo, en los planteamientos y las directrices que lo estimularon, el debate internacional que generó, así como en las dificultades que a la postre impidieron su materialización.

Resulta mejor conocido el largo proceso proyectual y la ejecución de la urna de plata, obra en lo esencial del platero Juan Laureano de Pina, que parte de proyectos,





Fig. 3. Presbiterio de la Capilla Real

debidos a múltiples artífices, la mayoría desconocidos aunque el fundamental, con notables reformas, parece ser el planteado por Francisco de Herrera “el Joven” aquel mismo año, 1671, y llevado a la práctica por Pina desde 1690<sup>4</sup>. Si bien a partir de 1685, cuando el arzobispo Palafox accede a la Archidiócesis sevillana, la urna y el retablo mayor que entroniza a la Virgen de los Reyes se conciben junto a la reforma de gradas de acceso al presbiterio con un plan unitario, la realidad es que después del segundo de los años citados, 1690, no sin numerosas dificultades financieras, el proyecto de la rica urna de plata poco a poco se hace realidad<sup>5</sup>, mientras los planes sobre el retablo y el presbiterio, después de abundantes debates, quedarían pospuestos y posteriormente abandonados por dificultades de tipo económico, de forma clara desde 1701, coincidiendo con el óbito de Jaime de Palafox, principal impulsor de estas obras.

Respecto a la remodelación del presbiterio y el retablo, en 1982 Alfonso Pleguezuelo dio a conocer y analizó por primera vez el vistoso proyecto elaborado por Bernardo Simón de Pineda, aprobado por la Real Cámara en 1689, posteriormente estudiado en profundidad por Paulina Ferrer, y que hoy sabemos que fue impulsado por el arzobispo Jaime de Palafox y finalmente sería abandonado ante la imposibilidad de reunir el caudal preciso para



Fig. 4. Anónimo, Retrato del arzobispo Jaime de Palafox y Cardona, siglo XVIII. Catedral de Sevilla

su puesta en práctica<sup>6</sup> (fig. 5). Hasta ahora este es el único testimonio gráfico del retablo proyectado, pero la documentación que manejamos permite establecer cómo fueron varias las trazas confeccionadas, no sólo en Sevilla sino también en Roma y Palermo, estas últimas elaboradas a partir de las primeras<sup>7</sup>.

#### El desarrollo de la idea: protagonistas, trazas y frustración

A pesar de que en 1671 se preveía ya, según diseños de los maestros sevillanos Francisco de Ruesta y también de Francisco de Herrera, una transformación importante del presbiterio<sup>8</sup>, con un nuevo retablo pétreo que no se define con precisión, el asunto que parece causar mayores desvelos tanto a artistas como a patrocinadores es el de la urna para los restos mortales del rey santo y su ubicación a los pies de la imagen mariana. En los años siguientes continúan los planes para la fastuosa “caja relicario”, sin que se mencionen en adelante novedades referidas al retablo que, por supuesto, no se llega a desarrollar, ni se ofrecen nuevas soluciones sobre el mismo. En el informe que elevan en 1674 Matías de Arteaga y Bernardo Simón de





Fig. 5. Bernardo Simón de Pineda, *Traza para la reforma del presbiterio de la Capilla Real de Sevilla*, 1689. Sevilla, Archivo Municipal

Pineda se refieren expresamente a la urna y la reforma del presbiterio y a la necesaria elevación del tabernáculo de plata de la Virgen, dispuesto en el retablo de madera todavía hoy subsistente, ejecutado por Luis Ortiz de Vargas hacia 1647<sup>9</sup>. No mencionan en ningún momento retablo alguno como el que luego entra en liza<sup>10</sup>.

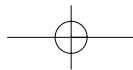
En otra ocasión estimamos que el retablo de mármoles fue concebido hacia 1681<sup>11</sup>, año que quizás pueda retrasarse hasta 1683, cuando sabemos que se maneja un diseño de Herrera que incluye sepulcro, gradas, pedestales, barandas de jaspes, balaustres y retablo, respecto al cual se indica, en palabras del arquitecto José Granados de la Barrera, tasador del conjunto de obras, que “es de fábrica de mármol blanco i en sus lugares, embutidos de jaspes diferentes como se demuestra quedando lo blanco por perfiles de la obra los adornos i los canecillos an de ser de metal todo dorado”<sup>12</sup>. El así aludido debió ser el primer modelo de retablo proyectado por el arquitecto y pintor cortesano Francisco de Herrera “el Joven”. En

1685 se vuelve a pedir tasación a otro renombrado arquitecto de la época, Alonso Moreno, maestro mayor del Ducado de Arcos, activo en la villa señorial de Marchena desde 1682, quien también había intervenido en las obras de reparación de la parroquia hispalense del sagrario catedralicio<sup>13</sup>. Sin embargo, en esta ocasión los trabajos se refieren a la obra de mármol de gradas, pedestales, enchapaduras y portadas del panteón, todo de acuerdo con el diseño previamente confeccionado por Bernardo Simón de Pineda y a “condición que dha. obra a de quedar labrada y pulida según y como está la obra del panteón de los señores Reies en el Escorial y la obra del sagrario del ochabo de Toledo”<sup>14</sup>.

Posteriormente, en los años finales de esa década, en concreto a partir de 1687, se incrementa el interés en la reforma integral del presbiterio, de manera que desde entonces asistimos a la elaboración de distintos proyectos, hasta ahora ninguno conocido salvo el conservado en el Archivo Municipal sevillano. Al año siguiente sabemos que la Virgen se hallaba desplazada de su altar, con gran disgusto del pueblo, sin duda en previsión del inminente comienzo de las obras que operarían en el testero para instalar nuevos altar y retablo, pero los trabajos se dilatan más de lo ya entonces previsto<sup>15</sup>.

En junio de 1689, por fin, después de numerosas consultas fueron enviados a Madrid un total de cuatro diseños, especificando el documento de remisión que envía el arzobispo Palafox la razón de cada uno de ellos: “El primero señalado con la letra (A) es el que aquí se hizo, y se remitió ya a V.M. con noticias, de que se procuraban otros. El segdo. que señala la letra (B) se formó en Palermo con vista de la planta del sitio, que remití allá deligneada. El tercero, que lleva la señal (C) con las declaraciones ytaliana, y castellana, q. le acompañan ha venido ideado, y dibujado de Roma, teniendo presente el Architecto el primero, que aquí se dispuso, y invié también a aquella Corte p<sup>a</sup> asegurar el acierto; y pr. q. en uno, y otro se encuentran los reparos, que expresa el papel, que también remito señalado con la letra (D) se ha tenido pr. preciso entre los artífices más peritos y prácticos del sitio, y de la obra (en que no se puede negar, q. aventajan a los extraños) disponen el quarto, q. muestra la señal (f) parece, que el el más proporcionado al intento pr. las razones, que se insinúan al fin de el mismo papel señalado con la (D)”<sup>16</sup>. De donde podemos conocer con claridad cuáles fueron las trazas “finalistas” en el concurso: la primera, el ya aludido retablo de mármol blanco probablemente delineado por Herrera (A); el segundo que vino de Palermo, obra quizás del arquitecto hermano jesuita Angelo Italia; otro llegado de Roma debido al arquitecto romano Giovanni Battista Contini; y el cuarto elaborado en Sevilla y por el que no duda apostar el arzobispo, que resultó ser el aprobado el 11 de octubre siguiente por la Real Cámara, el único de los subsistentes en la actualidad según veni-





mos citando y trazado por Simón de Pineda<sup>17</sup>. Ese mismo día, el rey remite cédula real dando cuenta de la aprobación, estableciendo además “por combiente que esta obra se haga en Siçilia, o en Roma según proponeis, e instando al prelado a que deis los pasos que juzgareis más combenientes al fin de que se de principio se continúe y se fenezca, obra tan del serv<sup>o</sup> de Dios, culto y obsequio de nra. Sra. y del Sto. Sor. Rei San Fernando”<sup>18</sup>. Palafox confiaba así en la habilidad de Pineda, aunque en su mente se debatía aún la idea de si confeccionarlo en Sevilla, en Roma o en su añorado Palermo.

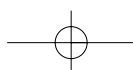
Se despejaban, con la aprobación de la traza de Pineda, las dudas estéticas, técnicas, etc. Sin embargo, el problema que finalmente daría al traste con el complejo retablo eran las enormes dificultades de financiación. En primer lugar, se puso de manifiesto la negativa de la ciudad de conceder a la Capilla Real en usufructo parte de la dehesa de Tablada durante unos años. Ante la insistente negativa del cabildo secular, se arbitran otras medidas que tienen que ver con los territorios americanos y la carrera de Indias como fueron las solicitudes cursadas a los virreyes de Lima y México de ayudas extraordinarias y de recaudación de limosnas en sus respectivos virreinos y la petición de permisos especiales para enviar algunos galeones con mercaderías, o al presidente de la Casa de Contratación para poder demandar limosnas en los navíos de la flota de Indias<sup>19</sup>. Desconocemos el alcance de esas iniciativas que, en cualquier caso, fue aplicado con carácter preferencial a la confección de la urna. De este modo, la aspiración de ver instalado el retablo se fue haciendo cada vez más difícil, de manera que Palafox reconoce en 1694, en carta dirigida al conde de Gondomar, cómo “la summa de dinero que se requería, la necesidad de tenerlo pronto y la falta de medios, que por acá se experimentaba, huve de suspender, aunque con harto sentimiento la ejecución, y tratar solamente en la fábrica de las Arcas”<sup>20</sup>. Pese a las insalvables dificultades, desde la Cámara Real todavía en 1700 el marqués de Mejorada insistía al arzobispo en la necesidad buscar recursos para aplicar al retablo<sup>21</sup>, si bien a estas alturas era ya un proyecto considerado utópico.

Jaime de Palafox, titular de la mitra hispalense desde 1684 hasta 1701 (fig. 4), había ocupado antes la de Palermo, entre 1678 y 1684, circunstancia que según analizaremos viene a explicar, en primer lugar, el relanzamiento del proyecto de retablo desde su llegada y, en segundo, la pretensión de verlo realizado en talleres panormitanos, con los que estaba familiarizado. Unido a ello, había dejado en la isla mediterránea numerosos deudos y contactos que ahora se revelan vitales para su, finalmente, frustrado proyecto de retablo marmóreo. Las obras arquitectónicas y ornamentales que había patrocinado en Palermo sirvieron de punto de partida a la aspiración sevillana y los artífices a los que confió la idea, espe-

cialmente Pineda, reciben puntual información, quizás en forma de diseños o estampas, a través de las cuales expresó sus gustos y afán emulador de la estética italiana, en particular siciliana. No vamos a insistir en datos biográficos, pero es conveniente recordar algunos aspectos propios de su personalidad, cultura, mentalidad y acciones pastorales, como fue su inicial adscripción a las ideas molinosistas, de las que se retracta a poco de llegar a Sevilla, no sin antes mandar imprimir la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos, poco después prohibida<sup>22</sup>. Pastor de firmes convicciones postridentinas, destacó por rechazar manifestaciones folclóricas en los actos religiosos, inclusive en la procesión del Corpus, y promover un meticoloso control de la moralidad y las costumbres en toda la archidiócesis, tanto entre los fieles como en el clero<sup>23</sup>. Sus constantes discordias con el cabildo catedralicio llegaron a instancias vaticanas, planteando constantes “dubios”. No cejó esfuerzos en la renovación del mobiliario litúrgico en los templos, siendo buena prueba la sustitución de los viejos retablos góticos y renacentistas por grandes máquinas salomónicas, destrucción de las pilas de barro vidriado de ascendencia medieval para en su lugar disponer otras de piedra o mármol, reposición del ajuar de plata, etc. Entre su acción patrocinadora de edificios y enseres litúrgicos destacan el gran altar de plata de la catedral, la finalización de la obra del palacio arzobispal y el convento de Santa Rosalía, concluido muchos años después de su fallecimiento. También contribuyó a la finalización de la iglesia colegial del Salvador y conventual de los Remedios, el hospital del Espíritu Santo, el hospital de los Venerables, la colegiata de Jerez, etc.<sup>24</sup>. Puede ser tenido por paradigma de mecenazgo artístico entre los titulares de la archidiócesis hispalense. Sin lugar a dudas, sus mayores empeños tuvieron que ver con la catedral, en primer lugar el caso que analizamos en relación con la Capilla Real y luego el tampoco logrado retablo mayor del Sagrario, obra igualmente encomendada a Pineda y que pudo estar prevista para su realización en mármoles<sup>25</sup>, además de la citada composición del altar de corpus, la donación del busto de santa Rosalía, la confección de su retablo, etc.

### **Bernardo Simón de Pineda y la defensa a ultranza de los talleres hispalenses**

Si tuviéramos que designar algún protagonista en todo este proceso, no podría resultar otro que el veterano Bernardo Simón de Pineda, uno de los artistas, arquitecto de retablos y diseñador, más aplaudidos en la época, máxime después de su intervención en los decorados de las fiestas de 1671 y de la conclusión del retablo mayor de la Caridad (1673). Su compenetración con los pintores Juan de Valdés Leal, Murillo y el escultor Pedro Roldán daría





lugar a algunas de las obras más destacadas de este momento culminante del barroco sevillano.

Se puede seguir considerando como la principal figura vinculada a las grandes reformas previstas en el presbiterio de la Real Capilla en virtud de una serie de informes, el proyecto aludido de retablo mayor aprobado en 1689 y otro de escaleras y balaustradas<sup>26</sup>. La participación de Pineda desde un primer momento, es decir desde 1671, fue muy intensa y activa en la evaluación de ideas llegadas de fuera o elaboradas en Sevilla para el presbiterio y la urna; aquel año había informado los diseños de Herrera<sup>27</sup> y en 1674, según anticipamos, presentó en unión del pintor y grabador Matías de Arteaga, su propio proyecto<sup>28</sup>. Al margen de peritajes, opiniones y diseños parciales, la gran ocasión que esperaba el artífice antequerano era la proyección del retablo mayor, en cuyo planteamiento empleó todo su buen hacer y su capacidad artística, al calor de las ideas y fórmulas dictadas por el propio arzobispo.

Parece claro que al arzobispo, después de tomar posesión de la mitra en 1685 y revisar lo obrado hasta entonces, no agradaría el primer de los diseños que contemplaba el retablo, confeccionado entre 1681-1683 por Herrera<sup>29</sup>. Una vez comprobadas las habilidades y la especial capacidad de Pineda, procedería a dictar algunos criterios o a mostrarle estampas que ayudaran al maestro en la concepción de un modelo distinto a cuanto había ejecutado hasta ahora, un retablo de mármoles coloreados y aplicaciones de bronce. No olvidemos que en el citado aprecio efectuado por el arquitecto Alonso Moreno en 1685, una de las condiciones para la reforma de la capilla era “executar la disposición y traza que para dicha obra diere Bernardo Simón”<sup>30</sup>, testimonio inequívoco del peso que a estas alturas había alcanzado el maestro y de la confianza que merece al cabildo de la capilla y al propio arzobispo. Sin embargo, todavía no entra el retablo en lo entonces tasado.

Posiblemente, el primer proyecto de Pineda, luego sometido a debate y correcciones tanto en Roma como en Palermo, debió ser realizado en 1687. Así se indica en un documento posterior, de hacia 1690, que pretende recapitular sobre lo planificado en Sevilla y corregido en Italia, subrayando que, cotejadas las trazas romana, panormitana y sevillana, “se tomó acuerdo para hacer la última del numº E, valiéndose para ella de lo más selecto de las otras”<sup>31</sup>. Esta cita parece despejar cualquier duda sobre la posterior corrección de la primera idea de Pineda asesorada por Palafox.

A partir de aquí la inquietud y el desasosiego parecen apoderarse de Bernardo Simón de Pineda. Sin duda acomodó su proyecto, fechado tal como se observa en el diseño subsistente el 28 de junio de 1689, que sería aprobado el 11 de octubre siguiente (fig. 5), a los pareceres y las ideas procedentes de Roma y Palermo, pero la tardan-

za en el inicio de los trabajos y la falta de medios irían disuadiéndole poco a poco de lograr esta gran obra, a medida que transcurre la década de los noventa. En torno a 1689-90 la principal preocupación que parece afectar al maestro es la posibilidad de que la obra del retablo fuera confeccionada en Roma o Palermo, impidiendo así su participación y la de otros artífices que serían guiados por el mismo en Sevilla. Tanto temor le llevaría a redactar una interesante y esclarecedora carta, dirigida al arzobispo, mediante la cual intenta disuadirle de la idea de confeccionar el retablo en tierras italianas, argumentando la existencia de numerosos canteros en Sevilla y otros lugares de España dotados de la suficiente experiencia técnica y artística, así como la abundancia de mármoles de distintos colores que juzga, incluso, superiores a los de la vecina península, unido todo ello a una serie de prevenciones que tienen que ver con la posibilidad de adaptarse a la arquitectura de la capilla con mayor precisión y conocimiento y evitar los riesgos del transporte marítimo de la obra despiezada.

Merece que nos detengamos en los términos del escrito que citamos. En primer lugar Pineda argumenta “que la traza que yo hice [...] vino aprobada por la Real cámara de Castilla para que se execute en España [...] y es con jaspes y embutidos que hai en España”. Sigue el maestro señalando, no sin advertir la necesidad de acometer tanto el retablo como la reforma del presbiterio y de las urnas de modo conjunto y coordinado, la aptitud de la mayoría de los mármoles y jaspes que existen en las cercanías de Sevilla y otros lugares de la península, especialmente en la Sierra de los Filabres, cuyos mármoles blancos de Macael califica de finísimos “y el sitio está en paraje a propósito p<sup>a</sup> el transporte por mar y tiene muy cerca el embarcadero. Los de colores muy ricos los ai en Cordoba, Antequera, Cabra, Carcabuey, Morón y en Almadén de la Pta. y verde en Granada y muchos más finos qe. Los referidos los ai en Tortosa, de tres géneros y están muy cerca del Río Ebro p<sup>a</sup> la conveniencia del trasporte; y de estos jaspes se valió el Rey de Francia p<sup>a</sup> sus magníficas obras y también se lleva a Ytalia y otras partes”. Respecto a la existencia de artífices adecuados para labrar y embutir los mármoles declara “qe. solo en Sev<sup>a</sup> ay diez y en empesando la obra y a la fama de ella vendrán de Madrid, Granada, Cordova, y Jaen y otras partes qe. los ay en ellas muchos y muy buenos oficiales qe. savem embutir las piedras unas en otras con gran primor según se lo dan dibujado”. En la misma línea, y restando mérito a la confección italiana, advierte de la necesidad de que las piezas importadas de Italia deberán ser unidas al muro con grapas, que con el tiempo se oxidarán y podrán causar la ruina del conjunto, así como asegura saber que “los embutidos de Ytalia, los más son contrahechos o de pasta”, indicando que la realización in situ adelantará el final de los trabajos, y los “vecinos de esta ciudad viéndola hacer en



su tierra cobrarán cariño y se alientarán ayudar con sus limosnas, y también se podrán evitar los riesgos de el mar; y de qe. apresen las embarcaciones en qe. se condujere los moros y enemigos de la Corona, como sucedió con el navío en qe. se conducía el Retablo de Sto. Domingo de Cadis, qe. lo apresaron los franceses”. Para finalizar, Pineda refiere una serie de ejemplos españoles que considera descollantes en el arte de mármoles embutidos, tanto en lo referente al ornato de capillas, espacios fúnebres o retablos, subrayando que “en España ai obras magníficas hechas por españoles y con materiales de España como son El Escorial, S. Ysidro de Madrid, El Sagrario y Retablo de Cordova, el trascoro desta Sta. Yglesia, y los dos Cavildos Eclesiastico y secular de Sev<sup>a</sup> y en Granada se está y obrando con jaspes verdes columnas salomónicas p<sup>a</sup> el sag<sup>o</sup> de su Yglesia”<sup>32</sup>.

Tales argumentos constituyen una rotunda defensa de la capacidad artística sevillana en particular y española en general. Podemos advertir el alto grado de conocimiento que demuestra Pineda sobre canteras y sus calidades y de realizaciones dispuestas en distintos puntos de la geografía española y andaluza. A pesar de todo, y en las líneas finales de su escrito, reconoce que no es experto en este tipo de trabajos, “pues no es mi facultad la materia de qe. se a de hacer antes si será trabajo el amaestrar los oficiales de cantería y tomarles las medidas y hacer dibujos qe. serán muy necesarios el qual tomare con mucho gusto por la devoción qe. Tengo”. Es evidente su función directiva y proyectual, aportando una de sus mayores habilidades artísticas como es el dibujo y capacidad para el diseño. Sería, probablemente, el proyecto que le encumbraría y garantizaría su memoria en el futuro. Sin embargo, la larga y paciente espera no tendría finalmente la recompensa esperada. En el transcurso de la década de los 90, cuando la enfermedad le incapacitaba en el plano profesional, todavía parece albergar el maestro una remota, acaso ilusa esperanza, de proceder a la ejecución del retablo; así se desprende de la carta que remite en 1695 a don Juan Camacho, quizás secretario del arzobispo Palafox, al tiempo que le envía toda la documentación que figuraba en su poder, indicándole la inconsistencia de los que “hoy calumnian”, sobre el peligro de romper la pared del presbiterio para ubicar el trono de la Virgen pues, asegura, sólo será preciso ahuecar “lo que bastare para subir la imagen los 3 pies i para arimar el Retablo nuevo de jaspes no es menester más q. Roçar los relieves q. le estorbaren como el dios pe. I las 2 columnas”. Declara quiénes serían sus canteros de confianza en tales operaciones y en el trabajo de los mármoles destinados al retablo, Lorenzo Fernández de Iglesias y Francisco Gómez Septién<sup>33</sup>, ciertamente dos de los profesionales en la talla de la piedra más acreditados tal como revela la documentación de la época y a quienes se recurre para trabajar en obras importantes como podían ser el reparo de las grietas del sagra-

rio, el primero, o las obras de la colegial del Salvador, el segundo. No nos cabe la menor duda de que el primero, procedente de Cantabria, hubiera sido un artífice suficiente en este proyecto, según demuestra en la principal de sus realizaciones, la portada del palacio arzobispal de Sevilla, concertada en 1704.

Habría sido el primer retablo de mármoles a gran escala desarrollado en Sevilla en el período barroco. Anteriormente, si exceptuamos los retablos genoveses del XVI, como el de la capilla de Escalas de la catedral o el mayor del convento franciscano, hoy en Santiago de Compostela, no se habían confeccionado máquinas de estas características, pudiendo asimilarse si acaso, el meritorio trascoro de la catedral<sup>34</sup>. No veremos una obra asimilable hasta 1734, cuando Juan Fernández de Iglesias, hijo del anteriormente citado Lorenzo, acomete el retablo de la capilla de la Virgen de la Antigua, ideado por Pedro Duque Cornejo. Así pues, la obra que Pineda pretendía acometer en la Capilla Real puede considerarse una excepción en la evolución de la retablística sevillana, al renunciar a su materia prima tradicional e incorporar nuevos materiales y conceptos estéticos enraizados en la tradición italiana, fundamentalmente siciliana. Otra vez insistimos en que gran parte de la responsabilidad en el planteamiento del diseño conservado aún debió corresponder a Jaime de Palafox, que había llegado a Sevilla empapado y también embriagado por el rutilante barroco de mármoles mixtos que entonces se desarrollaba en la isla sícula. No hemos de descuidar otros influjos que pudieron operar en Pineda a la hora de plantear esta obra, sin que necesariamente todo dependiera del arzobispo u otro artífice. Nos referimos a la tendencia que ya operaba en Cádiz de importación de retablos marmóreos barrocos, que adquiere especial intensidad en las décadas finales del XVII. Entre otros podemos citar el de la nación genovesa de la catedral vieja, de 1671, y el posterior y espectacular retablo mayor de Santo Domingo, realizado en Génova entre 1683-91 por los hermanos Andreoli<sup>35</sup>. Precisamente sobre este último apunta Pineda, en la declaración analizada, que fue en parte robado por los franceses cuando era trasladado a Cádiz. En cualquier caso, el desarrollo artístico de la ciudad portuaria debió ser seguido de cerca por el arquitecto de retablos antequerano, pues no olvidemos que allí había cursado su aprendizaje a partir de 1651 de la mano del experimentado artífice Alejandro de Saavedra, en unos momentos de efervescencia artística para la ciudad, cuando se implantaba la columna salomónica en retablos<sup>36</sup>. Es posible que las ideas transmitidas por Palafox no necesitaran excesivas aclaraciones, pues hasta cierto punto resultarían familiares a Bernardo Simón.

No podía ser otro sino el medio catedralicio el que apostara por la innovación, como llegó a plantearse para el retablo mayor del sagrario en relación con el aludido



proyecto presentado por Pineda hacia 1694, también abandonado ante la falta de medios. Posteriormente, cuando ya se apostaba para este recinto por un novedoso retablo líneo, desarrollado por Jerónimo Balbás a partir de 1704, el agente romano del cabildo, familiarizado con la estética de los altares marmóreos, lamenta desde la Ciudad Eterna la decisión adoptada por el cabildo, manifestando: “De la buena correspondencia que ay oy entre nuestro Prelado y el Cabildo nace también lo que V. S. me dice haber pasado sobre el retablo del Sagrario. Yo siempre quisiera que se hiciese un altar de piedra y bronce, muy propio del generoso y grande ánimo de su Exc<sup>a</sup> y más proporcionado para su memoria y para aquella capilla y en el mismo sentir he escrito a los sres. Deán y Dn. Juan de Loaysa: porque de leño dorado no ay parrochia que no le tenga. Aquí se ven milagros del arte y de riqueza en esta especie, y quien los ha visto pierde el gusto para otras cosas”<sup>37</sup>.

### La opción romana: Giovanni Battista Contini y el legado berniniano

Las constantes relaciones con la sede papal, donde el cabildo catedralicio disponía de agentes permanentemente dispuestos para los negocios que se ofrecieran, e incluso el arzobispo podría gozar de numerosos contactos, justifican que una obra de tanto empeño no pudiera escapar a su verificación en el principal de los centros artísticos de la cristiandad. El arquitecto seleccionado en Roma no fue otro que uno de los más distinguidos discípulos de Bernini, miembro de la Academia de San Lucas y profesional de confianza de papas, órdenes religiosas y excelsos mecenas de las artes, como era Giovanni Battista Contini. En octubre de 1688 realizó su primer informe del proyecto que había llegado de Sevilla y que debió ser el confeccionado un año antes por Bernardo Simón de Pineda. El intermediario romano no fue otro que el agente del cabildo, Pedro Padilla, cuyo nombre aparece en la documentación pues fue el encargado de remitirlo. Contini procedió a destacar, en su informe, algunas de las incorrecciones que observaba, resueltas en el diseño que efectuó de inmediato y no tardó en expedir a Sevilla. Ahora no cabe la menor duda de que el “disegno dell’altare in Spagna”<sup>38</sup>, registrado en su inventario de bienes en 1723, debe ser el recibido de Sevilla, traza de Pineda.

A partir del largo informe enviado por Contini en 1688 podemos hacernos una idea muy aproximada de las características del diseño que recibe y de las modificaciones efectuadas, plasmadas en su traza<sup>39</sup>. En primer lugar declara Contini que ha desarrollado un proyecto de altar “magnífico y grandioso con 4 columnas y frontispicio, pero su principal preocupación se centra en la descripción de las distintas calidades de mármol y alabastro, para que

tengan su armonía, y la distancia moderada una de otra; las cuales piedras se pueden enviar comodamente de Roma por la facilidad del mar”. Es evidente, desde el primer momento, la voluntad expresada por el arquitecto de que fuera elaborado en Roma y luego transportado por vía marítima a Sevilla. La variedad de mármoles es grande, siempre nombrados según nomenclatura italiana; así, para esculturas y cornisas se menciona el mármol blanco de Carrara, las cuatro columnas incorporaban jaspe siciliano (*diaspro di Sicilia*), con un diámetro de dos pies y dos dedos, variedad pensada también para la confección de los balaustres del presbiterio en combinación con remates y basas de mármol blanco. Es destacado en varias ocasiones el “verde antiguo” (*verde antico*) para las contrapilastras, los recuadros de los pedestales de las columnas y el pavimento, en combinación con mármol blanco y engastes de “puerta santa” (*porta santa*) y “amarillo antiguo” (*giallo antico*); este último figuraba igualmente en las molduras del arco central y en las basas de las columnas. Entraban en el proyecto otras variedades como el “alabastro amembrillado” previsto para el frontal, en el que únicamente figuraría una cruz de metal, al igual que el “alabastro florido antiguo” (*fiorito antico*) para la cornisa del arco, el frontispicio y las distintas partes de la urna marmórea, que contendría la caja de plata del santo rey. El “africano” haría su presencia en las “faxas debajo de la tarima” y en las gradas de acceso. Para los fondos de los laterales del altar se cita la variedad de “guija morada” y, respecto al respaldo de la hornacina central, ocupada por la imagen mariana junto al pabellón de telas y esculturas angélicas de bronce, si bien estaba previsto que fuera de lapislázuli, propone Contini que “se puede hacer de Mosaico, como a hecho el S<sup>or</sup>. Cavallero Bernini en la Yglesia de los PP. Jesuitas en S. Andrés a Monte Cavallo”, en evidente alusión al retablo mayor de Sant’ Andrea del Quirinale (fig. 6) proponiendo un recurso más barato al costoso lapislázuli.

Especial atención merecen también los complementos de metal, de bronce fundido o chapa del mismo material, mayoritariamente dispuestos en torno a la Virgen, de manera que declara: “El ornato alrededor de la Sta. Ymagen, se a hecho semejante al dibuxo que vino de Sevilla, considerándose que es mui a propósito en aquella forma, solo se a mudado el pedestal de la santissima imagen haciéndola para mayor gloria suya sustentar en el ayre de Angeles sin pedestal, juzgándose que está así bien colocada debajo de aquel pavillon, que se puede fácilmente hacer de plancha de bronze dorado, pero los Angeles an de ser fundidos de metal, como también los respaldores, y nombre de María en el globo azul dentro del tímpano del frontispicio, los cuales van también fundidos de metal dorado”. Deja abierta la posibilidad de que basas y capiteles de las columnas fueran de mármol en lugar de bronce, en aras de una mayor economía, aunque reconoce la mayor hermosura de su confección metálica.



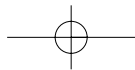


Fig. 6. Giovan Lorenzo Bernini, Altar mayor de la iglesia de Sant' Andrea al Quirinale de Roma, 1658-70



Fig. 7. Paolo Amato y Angelo Italia, Detalle del revestimiento marmóreo de una pilastra de la iglesia de San Salvador en Palermo, d. 1682

Posteriormente, analizada la traza en Sevilla, Bernardo Simón debió utilizar muchas de las sugerencias en materia de mármoles planteadas por Contini; sin embargo, aquel proyecto hoy perdido, ofrecía mayor anchura y altura que el conocido de Pineda, al incorporar cuatro columnas, que en ningún caso cita el arquitecto romano si eran salomónicas, superponiéndose las externas a las pilastras renacentistas de la capilla. Otro aspecto que denota evidentes diferencias con la traza del antequerano es el iconográfico, de manera que las virtudes que vemos campear sobre los fragmentos de frontón de esta última, en el proyecto de Contini eran “dos profetas antiguos, que an cantado las glorias de N<sup>a</sup> Sra. Las dos figuras en los triángulos sobre el arco son dos virtudes”, aquí ubicadas estas últimas en lugar de los ángeles con alegorías que presenta la traza de Pineda, para disponer las correspondientes mariologías (“cifras y geroglíficos concernientes también a N. Sra.”) en los pedestales de cada una de las columnas. Un último detalle iconográfico, luego desestimado, sería la inserción de un relieve de la Asunción sobre el altar, en el lugar que ocuparía el sagrario, previsto para su realización en mármol blanco, que Contini llega a confundir con una pintura que no le parece conveniente, no sólo por introducir pintura en un retablo

escultórico, sino también por duplicar la iconografía mariana. La tasación del mismo se eleva a la suma de 30.000 escudos romanos.

Al anterior informe que acompañaba al diseño suceden las “anotaciones que se han hecho a las trazas” efectuadas por algún maestro o maestros sevillanos, cuyo nombre es silenciado, que bien pudiera haber sido Pineda en unión de otros peritos. Se evalúan a la vez los modelos llegados de Roma y Palermo, “divinamente delineados, adornados y coloridos, y cada una por su camino es excelentissima...”<sup>40</sup>. Veamos las objeciones planteadas al de Contini. En principio ambos proyectos causan admiración en Sevilla, por lo que estéticamente no son criticados salvo en lo referente a no haber respetado las medidas enviadas desde Sevilla. Sabemos que a Roma fue enviado el diseño previamente confeccionado, con una traza de la cabecera de la capilla. Se objeta al diseño llegado de aquella ciudad que se hayan subido las alturas indicadas, así como el ensanchamiento al optar por cuatro columnas, lo cual resta espacio útil al presbiterio. El principal inconveniente, que jugaría un papel determinante a la hora de generar ciertas reticencias por la reforma que se pretende de la capilla, es la ruptura del muro para encajar la hornacina donde se ubicará a la Virgen. Al

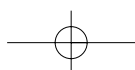




Fig. 8. Paolo Amato, Retablo de Nuestra Señora Libera Inferni en el santuario de Gibilmanna, 1684-85

incrementar la altura hasta 7 pies, más de los 3 previstos, era necesario incluso romper la cornisa, y los capitulares no estaban dispuestos a correr ese riesgo, máxime cuando sobre el mismo advertían los artífices sevillanos<sup>41</sup>. En líneas generales, se desliza que no parece, el romano, un planteamiento tan innovador, “pues se hallará en muchas portadas executado el pensamiento”. No hace falta señalar que detrás de la indiferencia que parece causar en Sevilla la idea de Contini subyacen las reticencias a su ejecución en una ciudad lejana, con materiales nuevos y artífices ajenos al equipo de la catedral y la Capilla Real.

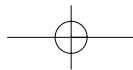
La respuesta del discípulo de Bernini llega unos meses después, acompañando otros papeles que remite desde Roma el agente del arzobispo Palafox, Pedro de Padilla, el 30 de abril de 1690<sup>42</sup>, cuando ya se había optado por el modelo sevillano. Padilla da por indudable su confección en Roma asegurando, según conversaciones que ha sostenido con el arquitecto, que el transporte no será gasto importante, ni el encajonamiento de las piezas; sin embargo, asegura el agente que “conviene que para ponerla en su

lugar a más del orden con que de acá se imbiará dispuesta con nota y números será menester, que vaya un oficial a quien por lo menos se le deberá pagar el gasto del viaje con ida y vuelta, y seis reales de plata por su jornal”.

El nuevo informe de Contini<sup>43</sup>, más que defenderse o entrar en polémica con los artífices sevillanos, es una declaración precisa de las características que debía guardar el retablo y la tasación de sus distintos elementos, transmitiendo el convencimiento de la próxima factura del mismo en talleres romanos. Es casi un compromiso contractual. Sin duda, sería convencido de esta idea por el agente Pedro de Padilla, quien también parece entusiasmao con el proyecto, introductor de la estética del altar barroco romano en su añorada catedral hispalense. Un hecho importante a destacar es que, a falta de una descripción minuciosa, ahora parece que el anterior diseño de cuatro columnas ha sido modificado en Sevilla. Es posible que para efectuar sus apreciaciones y la valoración de la obra, Contini maneja otra traza llegada de Sevilla, posiblemente la efectuada por Pineda y seleccionada el mes de octubre pasado por la Real Cámara de Castilla. Así parece indicarlo el hecho de que se refiere a dos estatuas femeninas sentadas sobre los fragmentos de frontón, perceptibles en el proyecto de Pineda, y corresponden a la “divina gracia” y la “pureza”<sup>44</sup>. Vuelve a insistir en la calidad y la variedad de mármoles, indicando que toda la obra “será generalmente de mármol blanco, como han determinado, y los engastes serán de diaspro, y piedras embutidas, como se ve en el diseño, con el fondo detrás de la Santa Imagen, baldaquino y Angeles hecho de lapislazar fingido o de alabastro trasparente con oja azul detrás”. Lo coloreado de amarillo en la traza se corresponde con los elementos metálicos, de bronce fundido: las esculturas angélicas, el pabellón, el sol y corona, etc. A continuación procede a la tasación de la obra, que alcanza un montante de 36.600 escudos romanos, siendo el capítulo más costoso (12.150 escudos) el referido a la fundición y el trabajo de los elementos bronceos y metálicos<sup>45</sup>. Fue estipulado el plazo de tres años para su finalización y es igualmente interesante señalar que la suma indicada comprendía columnas compuestas de mármoles embutidos y el tercio inferior labrado, mientras si eran lisas sin más trabajo resultarían 500 escudos menos.

La carrera artística de Giovanni Battista Contini (1642-1723) ha merecido la atención de diferentes autores, que han visto en su amplísima y diversificada obra las consecuencias de su aprendizaje bajo la tutela de Bernini, comprendiendo desde la proyección urbanística, la jardinería, la ingeniería militar e hidráulica, la arquitectura efímera, altares y retablos, hasta iglesias y palacios. Su primer biógrafo, Lione Pascoli, subrayó la importancia de su formación al amparo de Bernini, después de demostrar suficientes aptitudes intelectuales y habilidades en el diseño y otras disciplinas<sup>46</sup>. Junto a Carlo Fontana, puede considerarse el principal difusor en Roma y otros puntos de Europa del





barroco tardío clasicista, o “tardomanierista”. El desempeño de su profesión le procuró numerosos honores como la presidencia de la Academia de San Lucas en 1683, 1713 y 1719, además del nombramiento como caballero. Los distintos estudiosos han destacado su adscripción a la fórmula de capilla familiar heredada de Bernini, dotadas de recursos escenográficos y lumínicos<sup>47</sup>.

Del Bufalo señala su discurrir estético y compositivo dentro del denominado “tardomanierismo” romano, propio de los continuadores de Bernini, expresando al respecto: “Si trata in fatti di un grupo di architetti che anno servito la causa della continuità dell’arte della rappresentazione dello spazio, utilizzando matrici classiche, attraverso il filtro barocco. Soluzioni che chariscono l’elemento architettonico, come elemento normalizzante la sintassi con il pragmatismo”<sup>48</sup>. Es evidente que la aceptación del encargo sevillano tuvo que ver con esa preferente dedicación de estos arquitectos encumbrados a satisfacer peticiones procedentes de las altas instancias eclesiásticas y aristocráticas, demandantes de una arquitectura fundamentada en sólidas bases científicas y un sentido funcional<sup>49</sup>. No sería difícil para el agente Padilla, representante de una de las primeras catedrales hispanas y miembro de la influyente nación española en Roma, convencerle para atender una necesidad venida de España. Conocíamos ya otros contactos con proyectos destinados a la Península Ibérica, ninguno de los cuales supuso su desplazamiento, como una iglesia destinada a Portugal<sup>50</sup>, cuyo plano cita en su inventario de bienes, y la obra más representativa de lo que se ha denominado “arquitectura de exportación”, la torre campanario de la Seo de Zaragoza, para la que elaboró distintos proyectos entre 1683 y 1685 en los que puede observarse un atento seguimiento de las constantes berninianas, en este caso de las torres campanario proyectadas para San Pedro del Vaticano en 1645<sup>51</sup>. La particular dedicación de este y otros arquitectos del momento a la elaboración de trazas para edificios extranjeros fue una constante en su trayectoria profesional, que contribuirá de forma evidente a la exportación de la arquitectura de raíz berniniana por otros centros europeos<sup>52</sup>.

El perdido diseño de Contini para Sevilla vendría a constituir una apreciable muestra de su proyección internacional; en esta ocasión hubiera tenido la oportunidad de dirigir su confección en la propia Roma. Son múltiples las pequeñas capillas con altares compuestos por columnas de mármol y enchapaduras de este material combinando distintas calidades y colores, acentuando el protagonismo del altar, que quizás nos ofrezcan cierta idea de cómo debió ser el modelo pensado para Sevilla: la capilla Elci en Santa Sabina, la Marcaccioni de Santa María del Sufragio, la Beata Rita en San Agustín, todas construidas en la década de los setenta; y la Madonna de San Marcos, finalizada en 1683<sup>53</sup>. En la mayoría de ellas se ponen de manifiesto las deudas con los altares de Bernini y destacan por su escenografía, la introducción de esculturas de



Fig. 9. Paolo Amato, Detalle del retablo de Nuestra Señora Libera Inferni en el santuario de Gibilmanna, 1684-85

mármol blanco sobre los frontones y remates, en ocasiones invadiendo las propias líneas arquitectónicas, los ángeles portando cuadros o sosteniendo peanas o cortinajes, las aplicaciones de bronce, etc.<sup>54</sup>. Hager ha destacado su “s sofisticación polícroma”<sup>55</sup>, en línea con lo acostumbrado por su maestro, de manera que no debe extrañar la precisión en la mención de las calidades de los mármoles que observamos en el informe para la Capilla Real, pues de forma parecida llamó la atención esta particularidad de su quehacer artístico, presente en otros informes. Es el caso de la memoria de la fábrica de la capilla del Rosario, en Santo Domingo de Rávena, concluida en 1693<sup>56</sup>. Según dijimos, la traza del retablo sevillano incorporaba cuatro columnas en arcos de propiciar un marcado efecto escenográfico, disponiendo en esviaje los extremos de la cornisa, de manera que los soportes laterales no apoyaran directamente sobre las pilastras renacentistas que simulan balaustres en relieve, adelantándose y observando entonces el conjunto un desarrollo cóncavo, principal causa del desacuerdo por parte de los peritos sevillanos cuando declaran que el retablo ocupa un excesivo espacio, según señalamos. Sería, por tanto, una estructura que potenciaría a pequeña escala lo que Portoghesi ha definido como “l’ampliamento laterale della visione”, inherente a la arquitectura de Bernini<sup>57</sup>. Queda la incógnita de si los expresados soportes eran de fuste salomónico, solución que no hallamos en la obra de Contini.

#### La opción panormitana: Angelo Italia, Scipione Basta y obras de referencia

Si hasta la llegada en abril de 1685 del arzobispo Jaime de Palafox las consultas externas únicamente habían alcanza-

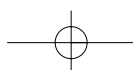




Fig. 10. Paolo Amato y Angelo Italia, Detalle de la capilla del Crocifisso de la catedral de Monreale, 1687-90

do al medio cortesano, especialmente a la figura bien conocida en Sevilla de Francisco de Herrera “el Joven”, desde aquel año el cabildo y el prelado pondrían sus miras en Italia, decantándose el primero por la opción romana, mientras el segundo activaría sus contactos en Palermo, donde había desempeñado un notable patrocinio artístico. Sus principales enlaces en la capital virreinal fueron el canónigo de la catedral Alessandro Noto y el conservador del real patrimonio de Sicilia, Juan de Retana. Ambos recibieron la solicitud del arzobispo en 1689 y disponen sus contestaciones a principios del siguiente año, cuando ya prevén una serie de preparativos estimando que el retablo será efectuado en tierras sicilianas. Acusa Noto el recibo de la carta de su anterior prelado datada en Sevilla el 13 de diciembre pasado, fechando la suya en 9 de febrero de 1690. Ni que decir tiene que el canónigo parece volcado y entusiasmado con el proyecto que llega a sus manos, por venir de Palafox, a quien declara que será un honor servirle y pondrá todos sus desvelos “en solicitar el maior adorno de la fábrica, que nezesita de este cuidado, singularmente en el engaste de los mármoles y puede ser si me sale bien, que se haga de modo que ni en Palermo, ni en parte alguna se hayan visto hasta ahora”<sup>58</sup>. Entre las primeras decisiones que ha tomado asegura haber llamado a dos artífices conocidos de Palafox, sobre todo el

segundo, y que no eran otros que el “hermano Angel” y el escultor “Pamplona”, a quien hizo venir de Monreale. Así son denominados el hermano de la Compañía de Jesús, el arquitecto Angelo Italia, una de las figuras relevantes de la arquitectura del momento en la isla, y el escultor especialista en el trabajo de mármoles embutidos, Baldassare Pampilonia, que había estado al servicio del arzobispo trabajando en el retablo de la Madonna Libera Inferni de la catedral panormitana, y ahora se empleaba, bajo la dirección de Italia, en la capilla del Crocifisso de la catedral de Monreale. Noto, como después observarán otros intermediarios y el propio Angelo Italia, presta especial atención a la materia prima, indicando que se empleará una piedra calcárea recientemente descubierta muy semejante al lapislázuli y de especial aceptación en Venecia, deslizándose el dato de que para una mejor comprensión del proyecto piensa “mandar hazer un modelo de madera con todas las estatuas y angelotes del retablo, para que se comprehenda lo que será y después remitir a su tiempo a V. S. Y.”.

La carta de Angelo Italia<sup>59</sup>, después de mostrar su total entrega a los deseos del anterior pastor de la archidiócesis y analizar el proyecto llegado de Sevilla, transmite su parecer de que la disposición de la arquitectura es “molto semplice”, pues carecería de la enjundia ornamental y la rica talla acostumbrada entonces por el arte de los mármoles mixtos sicilianos, con los que estaba familiarizado. Destaca la conveniencia de usar la piedra azul veneciana, fácilmente identificable con lapislázuli, de mayor economía que el anterior, a la vez que asegura que el valor del mármol no sobrepasará los 4.500 escudos, sin las estatuas.

El otro hombre de confianza de Palafox en Palermo, Juan de Retana, tiene que ver con el poder real y no con la iglesia. En la carta que este último remite el mismo día que Noto, el 9 de febrero, se ponen de manifiesto las diferencias y suspicacias entre ambos personajes. Declara Retana sobre Noto: “muy aficionado le veo a esta obra, y quiere que se haga cerca de su casa, y muy lejos a la mía y quando nos juntamos hize que asistiese el ingeniero de la Regia Corte, por ser obra Real con quien discurrió Noto largamente”<sup>60</sup>. Está claro que el primero pretende dirigir y vigilar la ejecución de la obra desde una perspectiva de patrocinio eclesiástico, mientras el segundo la entiende como obra de estado, pues sería una creación pensada para ornar un espacio de patronato real. Por ello, Retana propone su ejecución en el baluarte situado frente a su casa, “con que a todas horas podré ver lo que se obra. No le agrada que Noto se ha unido con un maestro de obras de la Compañía, y con el a comunicado el todo de que creo da cuenta a V.S.I. en la inclusa”, en clara referencia a Angelo Italia, mientras por su parte tiene claro que una obra que contará con el patrocinio real debe ponerse a cuidado de un ingeniero de la regia corte, dispuesto bajo su autoridad, resultando ser el designado Scipione Basta, “que sirvió a V.S.I. en S. Juan de Bayda y como a reconocido que el canónigo Noto quiere ser solo, se a



picado, de que no me pesa y está formando un nuevo disinnio... sin tocar la planta y forma que V.S.I. me remite y me a ofresido, que el quiere pasar con la obra perfecta a colocarla en la capilla". Estas líneas manifiestan alguna intervención arquitectónica por parte del arzobispo en el convento de San Giovanni Battista de Baida, quizás la reforma interior barroca de la nave de la iglesia, en la que Scipione Basta habría participado bajo la tutela de aquél. No deja de ser de gran interés para nuestros propósitos testimoniar la confección de una nueva traza por parte del ingeniero, a partir de la llegada de Sevilla, en un claro afán de competir con el arquitecto Angelo Italia; parece estar, incluso, dispuesto a viajar a Sevilla para su instalación.

Después de consultar a sus respectivos arquitecto e ingeniero, Noto y Retana emiten sendos informes en los que merece detenernos. Ambos advierten que la cuestión esencial planteada desde Palermo, a la vista del diseño de Pineda, estriba en "animar" la composición introduciendo la gramática entonces en boga en aquella corte: los embutidos de mármoles de colores o "marmi mischi e tramischi". El canónigo Noto eleva una serie de cuestiones, en forma de preguntas, que ponen de evidencia las interrogantes planteadas por Angelo Italia y Baldassare Pampilonia<sup>61</sup>, como "si se podrán hazer concavidades y embutidos y flores de piedra de diversos colores engastados con algunos vajos relieves", en las retropilastras de la columna, en lugar de los jaspes de tonalidad verdosa que muestra la traza, dando así lugar al característico tratamiento de las pilastras de fondo negro y rico embutido policromo habituales en altares e iglesias panormitanas, como la Profesa, la Inmaculada, Santa Catalina, San Salvador, capilla del Crocifisso de Monreale, etc. Igual solución propone para la concavidad de la rosca del arco, alternándose con algunos serafines en relieve. Igualmente, no está conforme con la solución de sobreponer las estatuas alegóricas sobre los extremos de frontón roto, pues considera que habrá de disminuirse el saliente de los mismos para que resulten visibles<sup>62</sup>.

El escueto informe de Retana<sup>63</sup>, basado en las apreciaciones de Scipione Basta, insiste en los mismos supuestos del canónigo, especificando ahora que en breve "se enviará con el otro despacho el diseño guarnecido a la forma y estilo desta tierra, aunque sin alterar la forma del que vino de essa", clara alusión al *aggiornamento* con los embutidos de mármoles policromos al que fue sometido el original de Pineda. Informa, del mismo modo, de la necesidad de introducir variaciones en el dosel, de manera que resulte más efectista, valorando todo el capítulo escultórico en la suma de 7.000 escudos, sin atreverse a tasar la escultura y las aplicaciones metálicas. Eso sí, asegura que su factura en Palermo será garantía inexcusable del acabado final pues "si se hiciera en otra parte no saldría, como saldrá aquí en quanto a la bondad y el precio, la qual la darán acabada de todo punto en tiempo de dos años".

De manera análoga a lo ocurrido con los pareceres de Contini, en Sevilla los informes panormitanos generaron inquietudes<sup>64</sup>. Se asegura, en primer lugar, que a Palermo fueron enviadas "ocho demostraciones" del proyecto de reforma, al igual que de la planta y las medidas de la capilla, "entre ellas fue copia de la urna y relicario del Sancto Rey, sacada por la de Dn. Franco. de Herrera, para que siguiesen aquel orden y forma". Sin embargo, ni los artífices consultados en Sevilla ni los capitulares están dispuestos a aceptar "el capricho de tres columnas a cada lado del nicho de ntra. Sra. pues corrompe las columnas y pilastras del edificio, y por la parte de el medio, en el nicho o capilla de la Ymagen, le quita otro pedazo de su anchura [...] y las columnas no hacen más efecto que sustentar mucha pesadumbre de piedra, cornixas y bancos a fin de rematar toda esta máchina con un angelito". Tampoco agrada de este diseño, indudablemente ideado por Angelo Italia y Pampilonia, "la indecencia de sus adornos profanos, como son las columnas revestidas de ninfas, y los leones desmesurados que están sobre el ara, y así mismo están mal colocadas las imágenes de San Pedro y San Pablo, sustentando las columnas de las ninfas, puestos por adorno, más que para la veneración en el lugar más ínfimo del retablo". Ni que decir tiene que este proyecto modificaba sustancialmente el enviado desde Sevilla y acentuaba las notas barroquistas, en clave siciliana, del conjunto. Recurría a un recurso altamente escenográfico como eran los soportes triples, con el central adelantado, según puede verse en la misma isla en el altar de san Ignacio de la iglesia del colegio jesuítico de Caltagirone (h. 1690-1700), o en la portada de la catedral de Piazza Armerina, de principios del siglo XVIII. Intensificaba asimismo las mixturas de mármoles, con elementos figurativos, tales como las citadas "ninfas" o grutescos, que enervan a los informantes sevillanos por su sensación profana, tan habitual en el barroco italiano.

Es fácil comprender que a los capitulares sevillanos chocaría una obra planteada de este modo. Los expertos, entre los que figuraría Pineda, además de oponerse a la misma por su necesaria confección en Sicilia, tampoco podrían digerir una estética tan colorista y sensorial, alejada del dorado de los retablos lígneos hispanos, o al menos de una creación marmórea menos variada. Por el contrario, para el prelado debió ser una obra fascinante que traería a Sevilla algo del esplendor que había percibido en su anterior diócesis de Palermo, al cual él mismo había contribuido con dos importantes obras patrocinadas mientras ocupó aquella mitra: la iglesia de San Salvatore y el altar de la Madonna Libera Inferni, ambos en Palermo. Según ha explicado Stefano Piazza, en el desorbitante desarrollo que esta técnica de embutido o *intarsia* llamada "a marmi mischi o tramischi" adquiere en Palermo y Messina, en la segunda mitad del XVII y principios del XVIII, cuentan factores a tener en cuenta como la tradición romana, el gusto por la policromía de la musivaria



Fig. 11. Paolo Amato y Angelo Italia, Retablo escultórico del arzobispo Juan Ruano y Corrionero en la capilla del Crocifisso de la catedral de Monreale, 1687-90

bizantina y normanda, las abundantes canteras existentes en la isla de distintas variedades de mármoles, jaspes y vistosas piedras, así como el ascenso de una aristocracia y las altas esferas de la administración y de la iglesia, ávidos de presunción y de causar asombro entre el pueblo<sup>65</sup>. Después de una primera mitad de siglo durante la cual se habían sentado las bases técnicas y expresivas, fueron los jesuitas de la casa profesa de Palermo quienes, desde los años 60, dieron un salto cualitativo al proceder al enmascaramiento de su iglesia con mármoles polícromos, a modo de un suntuoso manto que la recubre, bajo la dirección de Lorenzo Cipri<sup>66</sup>.

Al arzobispo Palafox se ha relacionado con el patrocinio, al menos en su impulso inicial, de la iglesia de San Salvatore, singular templo de planta oval con capillas en sus lados mayores y menores, consagrado en 1704<sup>67</sup> (fig. 7), también engalanada interiormente con ricos mármoles mixtos dispuestos cuando ya el prelado había abandonado aquella sede. Es importante señalar que las obras, iniciadas en 1682, fueron puestas bajo el proyecto y la dirección del encumbrado arquitecto Paolo Amato, sustituido desde 1685 por Angelo Italia quien, presumiblemente, no modificó el plan del anterior<sup>68</sup>. Amato sería también predilecto

de Palafox para otra obra que ahora nos interesa de manera especial por su evidente relación con el proyecto para la Capilla Real sevillana; me refiero al altar o retablo de la Madonna Libera Inferni (figs. 8 y 9) que, concertado en 1684, estuvo al cuidado, en lo que a manufactura respecta, de otro de los protagonistas de esta historia, Baldassare Pampilonia. Con esta obra “unicum nella Sicilia del Seicento”, en palabras de Stefano Piazza, Palafox quería sobrepasar el listón de cuanto había dado de sí el arte de la marmolería insular, en el ornato de capillas y altares y que ha hecho pensar al citado autor en la trasposición a la marmolería panormitana de conceptos estéticos y ornamentales de inspiración hispánica, especialmente en los retablos y otras obras que Palafox pudo conocer, debidas a Herrera Barnuevo o Pedro de la Torre<sup>69</sup>. Concebido para la catedral de la capital siciliana, en la actualidad, después de las reformas operadas en aquel templo a finales del XVIII, se conserva en el remoto santuario de Gibilmanna, donde fue instalado en 1785, entronizando a la Madonna del mismo nombre, mientras la bella escultura de la Libera Inferni, obra de Francesco Laurana, de 1469, sigue en su primitiva capilla catedralicia<sup>70</sup>. Estructurado mediante sendas columnas salomónicas, lisas con tercio inferior en relieve, y laterales con fragmentos de frontón partido en esviaje, destaca por su *horror vacui* resultado de multitud de variados mármoles embutidos y relieves de tarjas, serafines, festones y animales, como el águila y el cordero con un claro contenido simbólico insertos en los pedestales (“mensola reggi statua”), que igualmente adquieren un carácter pionero. En la obra posterior de Amato, como la debatida capilla del Crocifisso de Monreale (1687-1692) o los altares de Santa María di Valverde (d. 1694), volvemos a encontrar el mismo sentido hiperdecorativo, e incluso las columnas salomónicas, soportes estos consustanciales a sus obras, tanto altares como arquitectura efímera<sup>71</sup>. El esquema del retablo de la Libera Inferni debió ser conocido por Pineda, quizás a través de sus trazas, que traería Palafox, o mediante estampas del mismo, a partir de las cuales, unidas a las explicaciones del propio Prelado, servirían de guía al artista andaluz a la hora de acometer su proyecto definitivo.

La nombrada capilla del Crocifisso, o capilla Ruano (figs. 10 y 11) en honor a Juan Ruano y Corrionero, su patrocinador, arzobispo de ascendencia salmantina nombrado para la cátedra de Monreale en 1673, es otro de los hitos de aquel desorbitado ímpetu creativo del que fueron responsables arquitectos y decoradores como Paolo Amato y Angelo Italia. Desarrollada entre 1687-1692, en ella se rinde culto a un Crucificado de origen medieval y desde esos momentos sería, además, mausoleo del propio Ruano. Ya ha sido tenida en cuenta por sus posibles repercusiones en el barroco español y sevillano, en el caso concreto de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla<sup>72</sup>. Desde 1688 las operaciones constructivas estuvieron bajo la dirección de Angelo Italia y está documentada la labor de Baldassare Pampilonia,



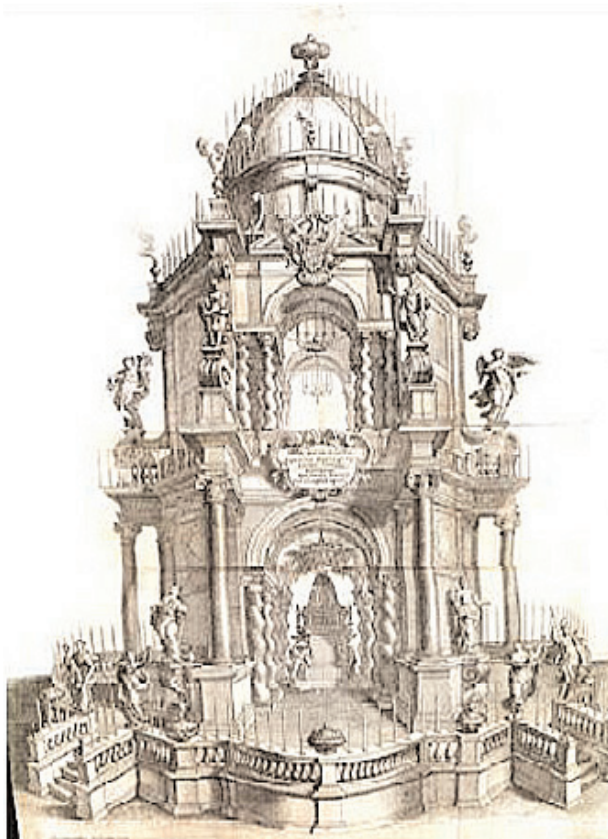


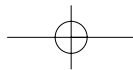
Fig. 12. Scipione Basta, *Túmulo para la celebración de las exequias de María Luisa de Orléans en la catedral de Palermo*, 1689

entre otros<sup>73</sup>. No olvidemos que el canónigo Noto había llamado al escultor a principios de 1690, que se encontraba en Monreale, sin duda ocupado en estos trabajos. La capilla, de planta hexagonal, a la que se añade el rectángulo del altar principal, destaca por la misma tónica de mármoles embutidos, con esculturas de mármol blanco y columnas salomónicas dispuestas en los ángulos.

El altar de la Libera Inferni y el recinto monrealense son los dos referentes primordiales para la obra pretendida en Sevilla, el primero conocido del arzobispo Palafox; en el caso de la capilla Ruano, sería un claro modelo de sugestión para el desconocido diseño acometido por Angelo Italia a partir del precedente de España. Llegados a este punto nos preguntamos por qué Palafox o el propio Noto no habrían consultado con Paolo Amato, arquitecto con el que había establecido relaciones el primero mientras ocupó la cátedra panormitana y que tantas y variadas realizaciones le habían procurado justa fama. La respuesta no es fácil, pero podemos intuir las múltiples ocupaciones que tendría hacia 1690, sobre todo después de recibir el nombramiento de “architetto e ingegnere dell’Ill.mo Senato” en 1687<sup>74</sup>.

El *fratello* de la Compañía de Jesús, Angelo Italia, había desarrollado una intensa actividad como constructor dentro de la orden, siendo nombrado en ocasiones “statuario” y “sculptor” precisamente en relación con la capilla Ruano<sup>75</sup>. Entre sus obras de arquitectura sobresale la iglesia de San Francisco Javier de Palermo, en el barrio de la Albergheria, que desarrolla en los mismos instantes que está ocupado en Monreale, además de supervisar otras muchas fábricas en distintos puntos de la isla<sup>76</sup>. Constituye un claro exponente de profesional aupado a las más altas cotas de la arquitectura merced a su integración en la Compañía, como ocurre con otros profesionales en la materia que fueron sacerdotes o hermanos de órdenes religiosas, circunstancia que propició su ascenso a la categoría de arquitectos proyectistas<sup>77</sup>. Parece que su faceta de diseñador de mármoles embutidos es fundamental y se ha destacado, como rasgo distintivo de aquélla, la introducción de grutescos y animales, fantásticos detalles que, dijimos, estaban presentes en la traza enviada a Sevilla, causando el disgusto de quienes aquí la analizaron. Peculiaridad de estos arquitectos es la organización de un amplio taller de virtuosos canteros y tallistas que tienen la confianza del maestro. Este fue el caso de Baldassare Pampilonia, documentado en numerosos trabajos marmóreos de estos momentos, buena prueba de su buen hacer. Gran parte de su obra está vinculada a los proyectos en los que intervienen Paolo Amato y Angelo Italia. Era, sin duda, el escultor que hubiera tenido a su cargo la ejecución del retablo para la Virgen de los Reyes de haber sido ejecutado en aquella tierra.

Para terminar con los artífices sicilianos que acogen y opinan sobre el deseo de su antiguo arzobispo, más llamativo que los anteriores resulta el ingeniero Scipione Basta, por su dedicación preferente a la arquitectura militar y al urbanismo, actividades un tanto distantes de la proyección de exquisitas capillas de gusto barroco. Es poco lo que conocemos de su trayectoria. Precisamente un interesante dato lo vincula a la capilla Ruano, como es el informe emitido en 1686 dando instrucciones para la construcción del arco sobre el que se elevaría la capilla, permitiendo el tránsito sobre una estrecha calle inferior<sup>78</sup>. Unos años antes, en 1679, había sido designado para proyectar y urbanizar la nueva plaza situada frente a la catedral, resultante del derribo del antiguo senado de Mesina, medida de castigo a aquella ciudad después de aplacar la célebre “revuelta antiespañola” (1674-1678), donde seguidamente sería dispuesta una escultura ecuestre broncea del rey Carlos II, finalizada en 1684 y destruida en 1848<sup>79</sup>. Merece la pena recordar este acontecimiento y la forma en la que se materializa el castigo, pues a las órdenes del virrey Francisco de Benavides, conde de Santisteban, estaba “Giovanni Retana, conservatore di S. Maestà in questo regno di Sicilia”, nuestro Juan de Retana, luego dispuesto a hacerse cargo del proyecto destinado a Sevilla. Los preparativos, la revisión de los diseños y



el proceso de fundición de la real estatua corrieron bajo la directa supervisión de Retana<sup>80</sup>. Aún más, de la proyección de la nueva plaza habría de encargarse Scipione Basta, quizás autor de la escalinata, la balaustrada y el alto pedestal sobre el que se alzaba el monumento según muestra una ilustración de la época. Prueba de la confianza que el virrey Santisteban tenía en su conservador Retana es que hacia 1683 puso bajo su administración y su cuidado la obra de la ciudadela de Mesina, gracias a cuya gestión quedó finalizada en breve plazo<sup>81</sup>.

Quizás el ingeniero Basta colaboró en algunas de las múltiples obras de fortificación emprendidas por Santisteban para la defensa de la isla, en la capital y en otras ciudades, así como en la reordenación del entorno de Porta Felice, en Palermo, que tiene lugar bajo su mandato y donde, una vez más, fueron dispuestas estatuas de mármol del rey español. Su condición de ingeniero experto en fundición le tendría ocupado en la fabricación de piezas de artillería, aunque participa en diversidad de proyectos. Es el caso de los fastuosos decorados que en 1689 engalanaron la catedral de Palermo para celebrar las exequias de María Luisa de Orleans, promovidas por el virrey duque de Uceda, entre los que destacó el monumental catafalco de dos cuerpos y remate cupular que incorpora columnas salomónicas y esculturas, todo elevado sobre una escenográfica plataforma abalaustrada<sup>82</sup> (fig. 12). Posteriormente, en 1707, intervino en la reforma del *campanile* de la catedral de Enna y dos años después está documentado en la construcción de la casa de F. Astenza<sup>83</sup>.

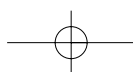
Aunque las noticias y labores citadas lo posicionan entre las figuras destacadas del campo de la ingeniería y la arquitectura siciliana de aquella época, en relación con nuestro tema de estudio resulta significativo el único dato que le vincula con un importante trabajo de mármoles embutidos, en el que el diseño corrió de su mano. Nos referimos a la casi desconocida capilla dedicada a la española Virgen de Guadalupe en la iglesia panormitana de Santa Maria degli Angeli, tradicionalmente llamada *la Gancia*. Fue fundada por don Juan del Río, secretario de la nación castellana, en 1508. Ahora nos interesa la remodelación de su ornato que tuvo lugar a partir de 1698, cuando el tallista Giuseppe Ragusa se obliga a la labor de decorar la capilla con mármoles embutidos de diferentes calidades, con grutescos y motivos florales, de acuerdo al proyecto de Scipione Basta, obras que continuarían a partir de 1711 bajo la dirección de Andrea Palma<sup>84</sup>. No pode-

mos profundizar en este proyecto pues la capilla permanece totalmente cerrada al público desde hace veinte años, esperando su restauración, pero a partir de algunas fotografías puede evidenciarse el seguimiento de pautas estéticas próximas a las de otros artífices como Paolo Amato o Angelo Italia, de manera que el influjo que Retana pretende ejercer sobre la traza y posterior dirección de Basta no estaba fuera de lugar.

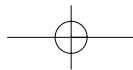
Por desgracia, a partir de 1690 no vuelven a tomarse iniciativas en aras a la materialización del proyecto, ni en Sevilla ni en Italia. No corrió el retablo sevillano la misma suerte que el altar-baldaquino de San Fausto, en Mejorada del Campo (Madrid), contratado en Sicilia por los marqueses de Mejorada en 1692, obra diseñada y dirigida por Giuseppe Diamante y ejecutada por el marmolista ya nombrado, Giuseppe Ragusa, para la que además se conserva otro proyecto de gran calidad debido al arquitecto Giacomo Amato<sup>85</sup>. En este caso, la capacidad financiera de sus promotores salvó los obstáculos que en Sevilla fueron infranqueables.

\* \* \*

Según se observa en las escuetas ideas planteadas por cada uno de los artífices implicados en el utópico retablo de mármoles, desde Pineda a Scipione Basta, pasando por Contini y Angelo Italia, los conceptos arquitectónicos y estéticos que entraron en juego pueden resumirse en dos. En primer lugar la opción romana, que seguro que acentuaría el protagonismo de los elementos arquitectónicos de acuerdo con postulados berninianos que garantizaran la elocuente percepción de una arquitectura pensada para barroquizar el presbiterio de la capilla y dotar a la imagen mariana de un énfasis escenográfico, con mármoles de distintas calidades que, seguro, explotarían los efectos matéricos de nervaduras y vetas para realzar su impacto<sup>86</sup>. Por otro lado, el arzobispo Jaime de Palafox pretendió adecuar la reforma del recinto a cuanto había visto en Palermo y que el mismo había fomentado a través del retablo de la Libera Inferni, de manera que las formas arquitectónicas planteadas por Pineda se vieran desbordadas por la variedad policroma de los embutidos y múltiples detalles ornamentales en forma de relieves. Aquella frustrada empresa, en definitiva, sirve al menos para testimoniar las contrastadas fórmulas que ofrecía el Barroco en centros como Sevilla, Roma o Palermo.

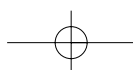


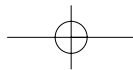




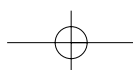
## NOTAS

- <sup>1</sup> Fernando de la TORRE FARFÁN, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, al Nuevo Cvltto del Señor Rey S. Fernando*, Sevilla, 1671.
- <sup>2</sup> Antonio BONET CORREA, "Torre Farfán y la fiesta de la canonización de San Fernando en Sevilla, en 1671", en Fernando de la TORRE FARFÁN, *Fiestas de la S. Iglesia*, Sevilla, 1984, pp. vii-xx; Rosemarie MULCAHY, "Celebrating sainthood, government, and Seville: the fiestas for the canonization of King Ferdinand III", *Hispanic Research Journal*, vol. 11, n.º 5 (diciembre de 2010), pp. 393-414.
- <sup>3</sup> Véase sobre la obra renacentista Alfredo MORALES, *La Capilla Real de Sevilla*, Sevilla, 1979.
- <sup>4</sup> En realidad la idea de una nueva urna de mármoles combinados con bronce y plata parte desde el momento de las festividades de 1671, pues era imperioso sustituir las sencillas urnas medievales por otras acordes al nuevo protagonismo de Fernando III. Sobre el proceso constructivo de la urna véase Heliodoro SANCHO CORBACHO, "Historia de la construcción de la urna de plata que contiene los restos de San Fernando", *Estudios de arte sevillano* (1973), pp. 95-139; María Jesús SANZ, *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, 1981, pp. 65-75; Fernando QUILES, "En los cimientos de la iglesia sevillana: Fernando III, Rey y Santo", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXV-LXXVI (1999), pp. 203-250.
- <sup>5</sup> finalizada en 1719, si bien el cuerpo del monarca no sería ubicado en ella hasta 1729. Justino MATUTE Y GAVIRIA, *Anales Eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla*, t. I, Sevilla, 1887, pp. 206-209.
- <sup>6</sup> Alfonso PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, "Un proyecto de Bernardo Simón de Pineda para el retablo mayor de la Capilla Real de Sevilla", *Boletín de los Seminarios de Arte y Arqueología*, t. 47 (1981), pp. 335-342; Paulina FERRER GARROFÉ, *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*, Sevilla, 1982, pp. 89-101; Francisco J. HERRERA GARCÍA, "Bernardo Simón de Pineda, artífice por sus obras digno de eterna alabanza. Prestigio, proyectos frustrados y obras desaparecidas", *Laboratorio de Arte*, n.º 17 (2004), pp. 189-207. El proyecto se conserva en el Archivo Municipal de Sevilla.
- <sup>7</sup> Agradezco a la archivera doña Isabel González Ferrín la gentileza de haberme puesto en contacto con este material documental, que ella clasificó e inventarió recientemente en los fondos del Archivo General del Arzobispado de Sevilla [AGAS], Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*. También quiero expresar mi agradecimiento a la doctora Roberta Canestro por su inestimable ayuda en Palermo, tanto en bibliotecas como en el necesario trabajo de campo.
- <sup>8</sup> Heliodoro SANCHO CORBACHO, "Historia de la construcción...", art. cit., pp. 97-103. En las actas capitulares de la Capilla Real no aparecen menciones al retablo durante los años 70 y principios de la siguiente década. *Ibidem*, pp. 115-116.
- <sup>9</sup> Juan A. CEÁN BERMÚDEZ, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804, p. 110.
- <sup>10</sup> Fernando QUILES, "En los cimientos...", art. cit., pp. 230-232.
- <sup>11</sup> Francisco J. HERRERA GARCÍA, "Bernardo Simón...", art. cit., p. 195.
- <sup>12</sup> AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 4. 1683-XII-21. El arquitecto José Granados estima que el importe total de la obra ascenderá a 76.000 reales. Era maestro mayor de la catedral de Granada y experto en la confección de obras marmóreas; Bibiana MORENO ROMERA, "José Granados de la Barrera y Melchor de Aguirre, arquitectos de las obras de la Catedral de Granada en la segunda mitad del siglo XVII: importancia de las labores de mármol en el barroco andaluz", en Marion REDER GADOW (coord.), *Actas del Congreso sobre la Andalucía de finales del XVII*, Cabra, 1999, pp. 145-166; Lázaro GILA MEDINA, "La última etapa constructiva: de 1650 a 1704", en Lázaro GILA MEDINA (coord.), *El libro de la Catedral de Granada*, vol. I, Granada, 2005, pp. 269-208, de la cita pp. 174-195.
- <sup>13</sup> Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ, *La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1977, pp. 113-117; Juan Antonio ARENILLAS, *Arquitectura civil en Marchena durante el siglo XVIII*, Marchena, 1990, pp. 23-27; Juan L. RAVÉ, *La iglesia de San Agustín de Marchena*, Marchena, 2007, pp. 22-27.
- <sup>14</sup> 1685-IX-6. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 8.
- <sup>15</sup> En una visita cursada a la capilla el 7 de septiembre de 1688 se indica que, a la vista de la dilación de las obras, el pueblo deseaba rendir culto a la imagen mariana en su tradicional emplazamiento y con la decencia acostumbrada. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 10.
- <sup>16</sup> Documento sin fechar, pero que estimamos de junio de 1689, firmado por el arzobispo Palafox. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 8.
- <sup>17</sup> En el frontal, que figura en blanco, de esta traza consta: "Aprobada por la Rl. Cámara a / 11 de 8re. De 89 / je. (Jaime) Arpº de Sevilla". Más abajo figura el apellido "Pineda", y falta el resto del nombre.
- <sup>18</sup> Real cédula aprobando uno de los diseños recibidos de Sevilla. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 9.
- <sup>19</sup> 1690-III-29. Carta del arzobispo Palafox al virrey de México, conde de Galve, solicitando su colaboración en el ornato de la Capilla Real. 1690-VI-1. Real cédula dirigida al conde de Galve, ordenándole recaudar limosna y entregarla al arzobispo de Sevilla. 1693-VI-10. Real cédula instando al presidente de la Casa de la Contratación para que dé orden a los generales de la flota de Indias la recaudación de limosnas en los galeones. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillos 9 y 10.
- <sup>20</sup> 1694-VIII-14. Carta del arzobispo Palafox al conde de Gondomar de Humanes y del Puerto, dando cuenta de algunos arbitrios para la obra de la urna y retablo. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 10. El conde aludido debió ser don Pedro de Toledo Sarmiento y Acuña, III conde de Gondomar, fallecido en 1721 y que contrajo en segundas nupcias con doña Inés de Palafox y Zúñiga.
- <sup>21</sup> 1700-II-9. Carta del marqués de Mejorada y de la Breña al arzobispo Palafox. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 12.
- <sup>22</sup> J. Ignacia TELLECHEA IDÍGORAS, "El Arzobispo Don Jaime Palafox y la edición sevillana de la 'guía espiritual' de Molinos (1685)", *Revista Española de Teología*, vol. 37, 1 (1977), pp. 169-174; *idem*, "La palinodia del Arzobispo D. Jaime de Palafox y Cardona en el marco del quietismo sevillano", *Scriptorium victoriense*, vol. 27, n.º 1 (1980), pp. 5-47.
- <sup>23</sup> Diego ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, t. V, Madrid, 1796, pp. 386, 392-393, 417 y 465; Justino MATUTE Y GAVIRIA, *Anales...*, op. cit., t. I, pp. 11-13.
- <sup>24</sup> Con carácter general véase José ALONSO MORGADO, *Prelados sevillanos*, Sevilla, 1908, pp. 581-595. Recientemente, David CHILLÓN RAPOSO, "Don Jaime de Palafox y Cardona, arzobispo de Sevilla", *Isidorianum*, n.º 36 (2009), pp. 187-230.
- <sup>25</sup> Francisco Javier HERRERA GARCÍA, "Bernardo Simón...", art. cit., pp. 196-198. Hacia 1694, sin duda después de perder la esperanza en el retablo de la Capilla Real, Pineda confeccionó una traza animada con la idea de que fuera elegida para confeccionar el retablo mayor del Sagrario, en el que entonces se piensa, proyecto este igualmente no realizado.
- <sup>26</sup> Rocío FERNÁNDEZ ARAMBURU y Concepción SERRANO BARBERÁN, *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1986, pp. 88-89.
- <sup>27</sup> Heliodoro SANCHO CORBACHO, "Historia de la urna...", art. cit., pp. 102-103.
- <sup>28</sup> Fernando QUILES, "En los cimientos...", art. cit., pp. 230-232.
- <sup>29</sup> Hacia 1683-84 consta un informe sin fechar en el que Pineda da su conformidad a lo planteado por Herrera. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 4.





- <sup>30</sup> AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 9. 1685-IX-6.
- <sup>31</sup> “Relación y explicación del diseño, que demuestra el Retablo de nra. Señora de los Reyes y relicario del Señor San Fernando, hecho en esta señal, I A”. Esta descripción se centra fundamentalmente en la arquitectura de la capilla, presbiterio y urna real, a la que se añaden las opiniones venidas de Roma y Palermo que más adelante analizaremos. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 8.
- <sup>32</sup> AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 4.
- <sup>33</sup> 1695-II-2. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 11.
- <sup>34</sup> Como planteamiento general en relación con obras marmóreas en Andalucía, Jesús RIVAS CARMONA, “La significación de los mármoles del Barroco andaluz”, en *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, vol. I, Bilbao, 2007, pp. 209-224.
- <sup>35</sup> Manuel RAVINA MARTÍN, “Mármoles genoveses en Cádiz”, *Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, pp. 595-615; Vicente DÍAZ RODRÍGUEZ, “El retablo de Santo Domingo de Cádiz”, *Archivo dominicano: anuario*, n.º 16 (1995), pp. 341-360; Fausta FRANCHINI GUELFÍ, “Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción”, en L. F. MARTÍNEZ MONTIEL y F. PÉREZ MULET (coords.), *La imagen reflejada. Andalucía espejo de Europa*, Bilbao, 2007, pp. 95-109.
- <sup>36</sup> José Luis ROMERO TORRES, “Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro de Saavedra”, *Laboratorio de Arte*, n.º 19 (2006), pp. 173-194.
- <sup>37</sup> 1705-X-3. Archivo de la Catedral de Sevilla. Secretaría, 11207, n.º 4-1705.
- <sup>38</sup> Hellmut HAGER, “Contini, Giovanni Battista”, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 28, Roma, 1983, p. 518.
- <sup>39</sup> 1688, octubre. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 7. “Declaración del dibuxo del altar de Nra. Sra. de los Reyes, hecha por Juan Baptista Contini arquitecto de Roma, el qual confesando que aprueba el dibuxo venido de Sevilla, hecho con tanto estudio y diligencia sólo a formado su pensamiento para obedecer tocando las razones de sus ydeas, remitiéndose sin embargo al juicio de los Sres. Arquitectos, que an dibuxado ensta obra” (es traducción del original italiano). El mismo informe volvió a ser traducido el 8 de octubre de 1689, quizás contemplando aún la posibilidad de su confección, aunque tres días después, según hemos indicado, sería definitivamente aprobado por la Real Cámara de Castilla.
- <sup>40</sup> Hacia 1689. Documento sin fechar. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 7. “Anotaciones que se han hecho a las trazas que han venido de Roma y de Palermo, para el tabernáculo y retablo de nra. Sra. de los Reyes”.
- <sup>41</sup> “En las medidas ha excedido tanto, que sube el arco y capilla de nra. Sra siete pies sobre los tres, que están determinados subir dho. Arco, para lo qual hubo varias juntas, y es quanto puede dar de si la materia, y el querer romper más ha de ser con notable riesgo y detrimento de la capilla”. Documento citado en la nota anterior.
- <sup>42</sup> AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 7. “Copia de carta escripta al Arpo. De Sevilla en 30 de Abril de 1690 por el Dr. Dn. Pedro de Padilla su Agente en Roma”.
- <sup>43</sup> AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 10. “Respuesta a la declaración embiada de Sevilla sobre el diseño del Altar de nuestra Señora de los Reyes”.
- <sup>44</sup> “Las dos estatuas, que han de estar sentadas sobre el frontispicio representarán la gracia divina, y la pureza en la forma, que las describen”. Documento citado en la nota anterior.
- <sup>45</sup> El desglose de las distintas partidas es el siguiente: arquitectura, cornisas, frontispicios, columnas 8.300 escudos contemplando columnas lisas y 500 más si estas eran engastadas y con el tercio tallado; 3.300 escudos importarían todas las esculturas de mármoles blancos, fundamentalmente ángeles y alegorías; 12.150 escudos la obra metálica comprendiendo modelos de yeso y ceras, fundición, pulimento y gasto de metal; gastos de modelos o maquetas, especialmente del nicho para acomodar bien el baldaquino y ángeles, 1.000 escudos; dorado de los metales de oro de espadero a 4 cubiertas, 2.300 escudos; dorado del tabernáculo con oro de mayor calidad, 250 escudos. Documento citado en las notas precedentes.
- <sup>46</sup> “Ed avendo in tutti fatto ammirabil profitto, e superiore a la maggior parte degli altri scolari; perché componeva in lingua latina, e toscana in prosa, e in versi, fatto aveva il corso degli elementi d’Euclide, e disegnava assai bene, lo raccomandò, accio s’istruisse nell’architettura, al Bernini”; Lione PASCOLI, *Vite de pittori, scultori ed architetti moderni, scritte, e dedicate alla maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna*, Roma, 1736, p. 552.
- <sup>47</sup> Hellmut HAGER, “Giovanni Battista Contini”, *Grove Art on line*, Oxford, 2003, consultado en mayo de 2012; ídem, “Contini...”, art. cit., pp. 515-522.
- <sup>48</sup> Alessandro del BUFALO, *G. B. Contini e la tradizione del tardomanierismo nell’architettura tra ‘600 e ‘700*, Roma, 1982., p. 17.
- <sup>49</sup> *Ibidem*, pp. 24-25.
- <sup>50</sup> Hellmut HAGER, “Contini...”, art. cit., p. 517.
- <sup>51</sup> Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “La torre nueva de G. B. Contini, en Zaragoza, y la torre de Sao Pedro dos Clérigos de N. Nasoni, en Oporto”, *Bracara Augusta*, vol. XXVII (1974), pp. 39-50. Recientemente la torre zaragozana ha sido objeto de un profundo estudio por parte de Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Domenica SUTERA, “Entre Gaspar Serrano y Giovanni Battista Contini: la reforma barroca del campanario de la catedral de Zaragoza”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 22 (2010), pp. 189-208.
- <sup>52</sup> J. PINTO, “Architettura da esportare”, en Giovanna CURCIO Y Elisabeth KIEVEN (eds.), *Storia dell’architettura italiana. Il Setecento*, Milán, 2000, vol. I, pp. 110-133; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Domenica SUTERA, “Entre Gaspar Serrano...”, art. cit. p. 199.
- <sup>53</sup> Su especial predisposición no sólo a la construcción de capillas sino también a su ornato interno, empleando especialmente mármoles mixtos, ya la destacó su biógrafo Pascoli: “Ornò dunque l’altare della Chiesa di S. Leone alla Sapienza [...]. Ornò laltro della Madonna di S. Marco, [...]. Ornò il maggiore in S. Venanzo de’Camerinesi, [...]. Ornò la cappella della Beata Rita in S. Agostino, [...]”. Ed ornò dopo averla ammodernata, quella dei de Angelis in Araceli”. Lione PASCOLI, *Vite... op. cit.*, p. 553. Véase sobre esta faceta artística Alessandro del BUFALO, *G. B. Contini... op. cit.*, pp. 83-87.
- <sup>54</sup> Hellmut HAGER, “Giovanni Battista Contini o Carlo Fontana: Osservazioni sui disegni e l’altare berninico della Madonna delle Grazie nel Palazzo Venezia a Roma”, *Commentari*, XXVII (1976), pp. 82-92.
- <sup>55</sup> *Ibidem*.
- <sup>56</sup> “L’altare e l’ancona sono adorni di diversi buoni marmi, tra i quale l’africano antico, il verdone di Egitto, il diáspero di Sicilia di cava moderna”; Alessandro del BUFALO, *G. B. Contini... op. cit.*, p. 152.
- <sup>57</sup> Paolo PORTOGHESI, “Concordia discors”, en Marcello FAGIOLIO y Paolo PORTOGHESI (coords.) *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, Roma, 2006, pp. 24-59, de la cita p. 44.
- <sup>58</sup> AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 8. En el siguiente cuadernillo, n.º 9, se encuentra el original de esta carta en italiano.
- <sup>59</sup> Fechada el 4 de febrero de 1690. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 9: “Ricevei la cortesissima lettera di V. S. Yltma. La quale ammiro la sua gran perfetta carità che si degna rispondere ad una persona così miserabile como Io sono. Ho visto anche il disegno venuto da cotessa per cui s’ha risoluto d’eseguire e Io son prontissimo di serviere a tutti li cenni di V.S.Iltma. mentre che mi onora con li suo comandi; habbiamo considerato detto disegno con alcuni pratici d’architettura eu’e qualche cosetta d’emendare benche la dispositione dell’architettura é molto semplice, bensi é arrichita di quelli rami de orati, con tutto cio habbiamo esperimentato certa pietra che viene da venezia la quale circa la vista si scancia con il lapislázuli e non e di tanta spesa perche ove il lapislázuli non si puo havere adesso per 10 lo rotulo di quello perfetto, questo per si have pr. ts. 8 lo rotlo. Onde per campeggiare e cosa molto bella e qdo. e allustrata si fa como un cristallo d’ammirarsi e si vede la figura confe. Il medesimo Cristallo, la spesa che ci vorra per tuti li marmori non e di tanto valore, credo che arrivera a Scudi 4500 in circa separate le statue. Io ho conferito ogni cosa con il sigre. Canº Noto con q. V. Iltma. Mi comandò il quale riferirá a V. S. Iltma. Distintamente. Non altro humilmente prostrato a su di piedi li





- chiedo la sua S. Beneditione Il P. Vincenzo Moncada riverisce grandeme. A V. S. Ilma. come anche fa il P. Giacomo Maria Aspide mio superiore. Palermo 4 febro. 1690.  
Di V.S. Ilma. Indegnismo. Servre. Nel Sigre. Angelo Italia della Comp<sup>a</sup> di Gesu”.
- <sup>60</sup> AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 9.
- <sup>61</sup> AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 11. “Reparos que se hicieron sobre el diseño que fue de Sevilla a Palermo para el Retablo de Nuestra Sra. (Del Cag<sup>o</sup> Noto)”.
- <sup>62</sup> Al final del documento citado consta la tasación: arquitectura y embutidos de mármoles, 4.000 escudos; las dos columnas, 500 escudos; los ángeles pequeños 225 escudos; los 3 ángeles de siete palmas y las dos virtudes, 750 escudos; estatuas de metal y demás complementos broncíneos, 15.000 escudos.
- <sup>63</sup> AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 11. Los informes de Noto y de Retana presentan originales en italiano.
- <sup>64</sup> AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 7.
- <sup>65</sup> Stefano PIAZZA, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, Palermo, 1992, pp. 17-22. Sobre las variedades de mármoles y jaspes véase Giuseppe MONTANA y Valentina GAGLIARDO, *I marmi e i diaspri del barocco siciliano*, Palermo, 1998. Para la temprana evolución y gestación de la técnica y modelos, Donald GARSTANG, “Origin and early development of marbling in Palermo”, *Antologia di belle arti*, n.º 52-55 (1996), pp. 80-99.
- <sup>66</sup> Stefano PIAZZA, *I colori del Barocco*, Palermo (2007), p. 51-59.
- <sup>67</sup> G. B. COMANDÈ, “Alcune aspetti del barocco in Palermo dal suo nascere alla fine del secolo XVIII”, *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*, Roma (1968), p. 35; Stefano PIAZZA, “Il cantiere della Chiesa del SS. Salvatore a Palermo”, en Maria GIUFFRÈ, *L’architettura del settecento in Sicilia*, Palermo, 1997, pp. 79-86; ídem, *I marmi...*, *op. cit.*, pp. 51-59; ídem, *I colori...*, *op. cit.*, pp. 63-66.
- <sup>68</sup> Ídem, *I marmi...*, *op. cit.*, pp. 52 y 133.
- <sup>69</sup> Ídem, *I colori...*, *op. cit.*, pp. 66-67.
- <sup>70</sup> Una obra de estas características ya fue subrayada por sus primeros apogetas: “Digalo la primera esposa la Santa Iglesia de Palermo, donde dexó algunas dotaciones, para los señores Capitulares, que asisten al Santísimo Sacramento en las cuarentas horas; labró a sus expensas un sumptuoso retablo de mármoles, agathas, y otras ricas piedras a nuestra Señora de Libera Inferni”; Fray Alonso ÁLVAREZ Y PALMA, *Sermon que en las exequias, que al Ilustrissimo, y Reverendissimo Señor D. Jayme de Palafox y Cardona, Azobispo de Sevilla hizo el religiosissimo convento de Santa Rosalía, de religiosas capuchinas, i predicó el R. P. M. fr. Alonso Alvarez y Palma*, Sevilla, 1701, p. 30. Véase para los datos históricos del retablo Antonio ZANCA, *La Cattedrale di Palermo (1170-1946)*, Palermo, 1952, pp. 280-282.
- <sup>71</sup> Maria Clara RUGGIERI TRICOLI, *Paolo Amato, la corona e il serpente*, Palermo, 1983, pp. 79-85.
- <sup>72</sup> René C. TAYLOR, “Francisco Hurtado and his school”, *The Art Bulletin*, vol. XXXII (marzo de 1950), pp. 26-61, de la cita p. 45. Posteriormente George KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, col. “Ars Hispaniae”, vol. XIV, Madrid, 1957, p. 129.
- <sup>73</sup> Helen HILLS, “La Cappella del Crocifisso nella cattedrale di Monreale”, en Maria Luisa MADONNA y Lucia TRIGILIA, *Centri e periferie del Barocco*, vol. III, *Barocco mediterraneo Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, Roma, 1992, pp. 59-76. Stefano PIAZZA, *I colori...*, *op. cit.*, pp. 70-72.
- <sup>74</sup> Maria Clara RUGGIERI TRICOLI, *Paolo Amato...*, *op. cit.*, p. 118.
- <sup>75</sup> Stefano PIAZZA, *I marmi...*, *op. cit.*, p. 24.
- <sup>76</sup> Maria L. STELLA, “L’architetto Angelo Italia”, *Palladio*, XVIII (1968), pp. 155-76; Maria Grazia D’AMELIO, “Italia, Angelo”, *Dizionario degli italiani*, vol. 62 (2004), *ad vocem*; Maria GIUFFRÈ, “Angelo Italia architetto e la Chiesa di San Francesco Saverio a Palermo”, en Luciano PATETTA y Stefano della TORRE (coords.) *L’architettura della Compagnia di Gesù in Italia. XVI-XVIII secolo*, Génova, 1992, pp. 147-153; Marco Rosario NOBILE, “Angelo Italia architetto e la chiesa centrica con deambulatorio”, en Luciano PATETTA y Stefano della TORRE (coords.), *L’architettura della Compagnia di Gesù*, *op. cit.*, pp. 155-158.
- <sup>77</sup> Marco Rosario NOBILE, “Progettare per la Chiesa. Gli arhittetti, il lavoro, il disegno”, en Marco Rosario NOBILE, Salvatore RIZZO y Domenica SUTERA (coords.), *Ecclesia Triumphans. Architetture del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto. XVII-XVIII secolo*, Palermo, 2009, pp. 15-24.
- <sup>78</sup> Gaetano MILLUNZI, *La cappella del Crocifisso nel Duomo di Monreale*, Palermo, 1907, p. 459.
- <sup>79</sup> La escultura fue modelada nada menos que por el célebre estuquista panormitano Giacomo Serpotta, constituyendo un encargo único en su copiosa carrera de escultor. De la fundición se encargaron Andrea Romano y su hijo Gaspare Romano, entre 1681 y 1684; Álvaro PASCUAL CHENEL, *El retrato de estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Madrid, 2010, pp. 296-304.
- <sup>80</sup> “Tanto ordinò il signor D. Giovanni Retana conservatore di S. Maestà in questo regno di Sicilia. Quindi, doppio diversi disegni e varie osservazioni fatte al vivo del naturale nella positura del cavallo, che si vide e si conobbe dai periti cavalieri nel maneggiar destireri, si fece il primo abbozo in cera, poscia in Creta ed hindi metallo”; Vincenzo AURIA, *Memorie varie di Sicilia nel tempo della ribellione di Messina*, Palermo, 1685, edición de 1870, p. 195.
- <sup>81</sup> Vincenzo AURIA, *Historia cronológica delli signori vicere di Sicilia*, Palermo, 1697, p. 177.
- <sup>82</sup> Fray Francisco de MONTALBO, *Noticias fúnebres de las magestuosas exequias, que hizo la felicissima ciudad de Palermo en la muerte de María Luysa de Borbón*, Palermo, 1689; Concepción LOPEZOSA APARICIO, “Solemne despedida. Brillante memoria. Las Exequias de María Luisa de Orleans en Palermo a través de la Relación de Francisco Montalbo”, *Pecia Complutense*, n.º 14 (2011), pp. 39-43.
- <sup>83</sup> Maria Clara RUGGIERI TRICOLI, *Dizionario degli artisti siciliani. Architettura*, vol. 1, Palermo, 1993, *ad vocem*. El 27 de enero de 1693 emitió un informe relativo a los edificios de la abadía de Parco di Partinico; Silvia BAGGIO y Piero MARCHI, *Miscellanea medicea I (1-200)*, Roma, 2002, p. 627.
- <sup>84</sup> Bruno de MARCO SPATA, “I marmi mischi su disegni di Scipione Basta e Andrea Palma della cappella della Madonna di Guadalupe nella Chiesa della Gancia a Palermo”, *Archivio Storico Siciliano*, vol. XXIV, fas. I (1998), pp. 231-243.
- <sup>85</sup> Margarita ESTELLA, “El mecenazgo de los marqueses de Mejorada en la iglesia y capilla de su villa. Su altar-baldaquino y sus esculturas de mármol, documentados”, *Archivo Español de Arte*, n.º 288 (1999), pp. 469-503; Marco Rosario NOBILE, “Progettare per la chiesa...”, *art. cit.*, pp. 18-19.
- <sup>86</sup> Respecto a la frecuente explotación por parte de Bernini de esos recursos naturales del mármol, véase Daniela GALLAVOTTI CAVALLERO, “I colori del barocco: l’arte dei marmi policromi”, en Marcello FAGIOLO y Paolo PORTOGHESE (coords.), *Roma barocca...*, *op. cit.*, pp. 288-293.