Boletín de Arte, nº 26-27 - 2005-2006
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Varia

Clarificado un oscuro problema prosopográfico: Pedro Díaz de Palacios I,II,III y otros maestros de este apellido

*Pablo J. Pomar**

Muy a menudo, la historia propuesta por los investigadores es tan verosímil que nos despreocupamos de comprobar su exactitud. Así, consagramos y sancionamos como certezas errores que vician la ulterior historiografía. A veces, como veremos en el caso que aquí planteamos sobre los Pedro Díaz de Palacios, parece que las fechas y las lagunas documentales se hayan conjurado de manera ladina con una endiablada homonimia para abocar a los historiadores a un traspié que tiene ya más de doscientos años de vigencia. Con esta pequeña aportación, lejos de planteamientos ambiciosos, no pretendemos más que dar un punto de partida a lo que en un futuro pudiese devenir en verdadero estudio sobre los arquitectos, maestros y canteros de apellido Díaz de Palacios en los siglos XVI y XVII.

Pedro Díaz de Palacios I y II

Pedro Díaz de Palacios I, natural de San Miguel de Arás (Santander), fue maestro mayor de la catedral de Sevilla desde 1569 hasta 1574 y le colocamos este ordinal para diferenciarlo del que trabajó en la de Málaga desde 1599 hasta 1636 al que llamaremos II, ya que, hasta fecha muy reciente, uno y otro se habían fundido en un mismo individuo, lo que llevaba a pensar en una llegada a Sevilla muy joven y una muerte en la ancianidad.[1] Creemos que la confusión entre los maestros homónimos se remonta hasta 1800, cuando Ceán Bermúdez introdujo en su *Diccionario* la voz Pedro Díaz de Palacios, de quien equívocamente afirmaba que se trataba de un escultor, discípulo en Sevilla de Gaspar Núñez Delgado que supuestamente habría realizado el coro de la Catedral de Málaga entre los años 1626 y 1638.[2] En 1829, Eugenio Llaguno ya hablaría de Pedro Díaz de Palacios como arquitecto, aunque siguió considerando que la maestría mayor de la catedral de Sevilla y Málaga fueron etapas sucesivas de la vida de un mismo individuo.[3] Más de un siglo más tarde sería Celestino López Martínez quien volviese a incidir en el error cuando incluyó un poder otorgado por el cabildo de la catedral de Málaga al entonces aparejador de sus obras –Pedro Díaz de Palacios II– dentro de la serie documental del que fuese maestro mayor de la catedral de Sevilla, es decir de Pedro Díaz de Palacios I.[4] Pero hace pocos años, las investigaciones de Álvaro Recio Mir pusieron de manifiesto cómo el acuerdo por el cual el cabildo le mantenía al maestro condición de su desaparición del ámbito hispalense por la que recibiría cien ducados

POMAR, Pablo J., "Clarificado un oscuro problema prosopográfico: Pedro Díaz de Palacios I,II,III y otros maestros de este apellido", en *Boletín de Arte*, n°s 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 805-807.

más *para el camino* que le habría de conducir en 1588 a su ciudad natal de San Miguel de Arás en la Trasmiera, donde murió el 27 de marzo de 1599, curiosamente apenas un mes y poco antes de que se documente por primera vez la presencia en Málaga de Pedro Díaz de Palacios II.[5] De éste, previo a su llegada a Málaga, sólo sabemos que durante los años 1591 y 1592 estuvo trabajando para el Colegio de la Sangre de Bornos (Cádiz) y que en 1595 ostentaba el cargo de maestro mayor de las obras de las iglesias de Arcos de la Frontera (Cádiz), ciudad de la que era vecino, según reza la escritura por la que se comprometía en dicho año a realizar una capilla en la iglesia de San Francisco de El Puerto de Santa María (Cádiz) para doña Ana Manso de la Cerda.[6]

Pedro Díaz de Palacios III y los demás de este apellido

Por otra parte, también existió un Pedro Díaz de Palacios III, del que ya se preguntaba Eugenio Llaguno *si fue el mismo que en 1623 era maestro mayor de la catedral de Málaga* –o sea, Pedro Díaz de Palacios II– *o algún hijo suyo*.[7] No era el mismo arquitecto, pero tampoco hijo de aquel, sino de Pedro Díaz de Palacios I, aunque ya señalamos como Llaguno los creía el mismo individuo. Este arquitecto se documenta por primera vez en 1585, cuando su padre le otorga poder en Sevilla para cobrar distintas obras que había realizado en la provincia de Burgos. Trabajó en el área castellana, donde realizó obras de verdadero interés, y murió en 1659 en San Pedro de Arlanza (Burgos).[8]

---

* Investigador vinculado a la Universidad de Sevilla.

1 En 1991, un minucioso contraste de los hitos vitales de estos maestros mayores de las catedrales de Sevilla y Málaga permitió a Fernando Marías su disección en dos individuos diferenciados, sin embargo, propuso como hipótesis la paternidad del primero sobre el segundo, algo que, como veremos, no se corresponde con la realidad. En ese mismo año, Begoña Alonso pondría por primera vez de manifiesto que los maestros homónimos eran varios (LLORDÉN, A.: *Arquitectos y canteros malagueños. Ensayo histórico documental (Siglos XVI-XIX)*. Ávila, Ediciones del Real Monasterio del Escorial, 1962, págs. 54-67; AGUILAR GARCÍA, M. D.: *Pedro Díaz de Palacios. Maestro mayor de la Catedral de Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga, 1987; MARÍAS, F.: "Hacia una historia de los usos arquitectónicos del Renacimiento español", *Príncipe de Viana*, nº. Anejo 10, Gobierno de Navarra, 1991, págs. 41-43; ALONSO RUIZ, B.: *El Arte de la Cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta del Voto*. Santander, Universidad de Cantabria – Asamblea Regional de Cantabria, 1991, pág. 127).

2 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, vol. II, pág. 15.

3 LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, Imprenta Real, 1829, vol. III, pág. 26.

4 LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, Rodríguez Giménez y Cia., 1932, pág. 158

5 RECIO MIR, Á.: *"Sacrvm Senatvm" Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla - Fundación Focus-Abengoa, 1999, pág. 136.

6 BARRA RODRÍGUEZ, M.: *Iglesias y ermitas de Bornos*. Bornos, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, 1995, págs. 294-95; FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *Iglesias de la Sierra de Cádiz (estudio documental)*. Cádiz, Caja de Ahorros de Cádiz y Monte de Piedad, 1983, pág. 185; MARTÍN, E. y SANCHO DE SOPRANIS, H. R.: *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región*. Jerez de la Frontera, Sociedad de estudios históricos jerezanos, 1939, págs. 16-17.

7 LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Op. cit.*, vol. III, pág. 187.

8 LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, Rodríguez y Giménez y Cia., 1929, pág. 126; AA.VV.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación*

Por último, tan sólo apuntar que desconocemos el grado de parentesco que estos maestros trasmeranos pudiesen tener con su homónimo Pedro Díaz de Palacios II, que como vimos trabajó en Málaga entre 1599 y 1636 y previamente en las localidades gaditanas de Arcos y El Puerto, como tampoco con los canteros Juan Díaz de Palacios –documentado en Jerez de la Frontera (Cádiz) en los años 1671 y 1678– o Gregorio Díaz de Palacios que diseñó las bóvedas de la actualmente Catedral de Albacete en 1690, año en el que aseguraba tener cuarenta años *poco más o menos*, y ser vecino de Noja (Santander) y residente en Tarazona (Zaragoza).[9]

Desde luego, quedan para otra ocasión la intensa y tormentosa relación –aún no desentrañada al completo– del primero de los Díaz de Palacios con el Cabildo de la Catedral de Sevilla y su labor como maestro mayor de ese arzobispado, la actividad del segundo en el coro de la catedral y el puerto de Málaga y otras parroquias de su diócesis, las intervenciones del tercero en el ámbito burgalés o las interesantes bóvedas que hizo Gregorio para la actualmente catedral de Albacete.[10] Como ya señalamos, no eran sus obras, ni siquiera sus vidas, el interés que nos movía a este estudio, sino el clarificar este *quid pro quo* prosopográfico donde se habían confundido tres maestros con el mismo nombre y otros con el mismo apellido cuyo origen común en la Trasmiera hace pensar que no sólo entre el primero y el tercero de nuestros Díaz de Palacios haya parentesco, sino que probablemente también con el segundo, con Juan y con Gregorio; una investigación detenida en los archivos podría probarlo.

---

al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico). Santander, Institución Mazarrasa - Universidad de Cantabria, 1991, págs. 201-203; CARRERO SANTAMARÍA, E. y GONZÁLEZ DE CASTRO, V.: "Arquitectura clasicista en Burgos: noticias documentales de la obra de Pedro Díaz de Palacios en San Pedro de Arlanza (1629-1659)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº. V, Universidad Autónoma de Madrid, 1993, págs. 112 y 112 n. 5.

[9] Sobre el maestro de la catedral malagueña véase: LLORDÉN, A.: *Op. cit.*, 1962, págs. 54-67 y AGUILAR GARCÍA, M. D.: "Aportaciones a la obra de Pedro Díaz de Palacios (†1636): La Iglesia Parroquial de Ubrique". *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*. Universidad de Málaga, nºs. 1-2, 1981, págs. 15-32; *Op. cit.*, 1987; Sobre Juan Díaz de Palacios: ANTÓN PORTILLO, J. y JÁCOME GONZÁLEZ, J.: "Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (2ª serie)", *Revista de historia de Jerez*, nº 7, Centro de estudios históricos Jerezanos, 2001, pág. 105; Sobre Gregorio Díaz de Palacios: SÁNCHEZ TORRES, F. J.: *Apuntes para la historia de Albacete*. Albacete, Imprenta de Eliseo Ruiz, 1916, pág. 57; GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, L. G.: *La Catedral de San Juan Bautista de Albacete*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1979, págs. 64-66, 93-95 y 125.

[10] Sobre las obras de todos estos maestros encontramos abundantes referencias en la bibliografía citada en este estudio. Sobre el sonoro pleito de Pedro Díaz de Palacios I con el Cabildo metropolitano de Sevilla, minuciosamente analizado por Recio Mir (*Op. cit.*, págs. 129-136), véanse también LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Op. cit.*, vol. III, pág. 26; FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *La catedral de Sevilla (Estudio arquitectónico)*. Sevilla. Ayuntamiento - Diputación, 1980, pág. 149 y MORALES MARTÍNEZ, A. J.: "La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII" en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla. Guadalquivir, 1984, pág. 204.

Notas sobre la producción del escultor malagueño Fernando Ortiz para Tarifa (Cádiz)

*Juan Antonio Patrón Sandoval**
*Francisco Espinosa de los Monteros Sánchez***

La figura del escultor malagueño Fernando Ortiz empieza a ser estudiada con profundidad recientemente. Con este artículo pretendemos ampliar su catálogo de esculturas procesionales fuera de la provincia de Málaga, con el interés adicional de que éstas pertenecen a su primera etapa artística - incluyendo la primera obra documentada hasta el momento - y ofrecen pautas para comprender la evolución de su arte desde Mena al barroco italiano y para reforzar algunas de sus atribuciones en Málaga.

APUNTES BIOGRÁFICOS

Recientes trabajos de investigación empiezan a dar un poco de luz sobre la extensa obra del escultor malagueño Fernando Ortiz. Nace en Málaga en 1717 (esta fecha aproximada se obtiene según datos del catastro malagueño, ya que la documentación arzobispal está desaparecida) dentro de una familia de artesanos y relacionado con los talleres de Miguel de Zayas y la familia Medina[1]. Casa en 1737 con María Arjona hasta que en 1756 pasa a Madrid donde se relaciona con el escultor italiano Juan Domingo Olivieri a través de cuyo contacto se introduce el arte de influencias berninescas en Málaga. Es aquí donde obtiene el título de Académico de Mérito de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y de perito en material pétreo para Andalucía, trabajo éste que le hace viajar por toda la geografía andaluza y que pudo hacer que realizara contrataciones en sitios dispares, aunque seguramente debido a esta ocupación la mano del taller sería mayor[2]. Tras una dilatada carrera artística, Fernando Ortiz fallece en 1771.

Hasta este momento, la primera obra documentada de Fernando Ortiz era el San Francisco de Asís (1738), cabecera de una dilatada serie de obras religiosas y en especial vinculadas a las Hermandades. Destacar por nombrar algunas la imagen de Jesús Orando en el Huerto, el grupo del Santo Entierro de Cristo y Virgen de las Angustias y Soledad (el Cristo se perdió, la Virgen está en la iglesia de San Agustín), la Virgen de los Dolores de Servitas, el Cristo y la Dolorosa de la cofradía del Amor; todas estas imágenes en Málaga.

PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio y, MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco Espinosa de los: "Notas sobre la producción del escultor malagueño Fernando Ortiz para Tarifa (Cádiz)", en *Boletín de Arte*, n°s 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs 809-820.

Sin embargo Ortiz realizó múltiples trabajos fuera de Málaga, así realizó una Dolorosa de calvario para Ceuta, la Divina Pastora de Motril o la Virgen de la Merced de Osuna como imágenes más destacadas. Se sospechaba por ciertos documentos de la intervención de Ortiz en la provincia de Cádiz pero no fue hasta hace poco que se supo de su intervención en la capilla del Sagrario de San Miguel de Jerez en 1769[3].

Desde hace algo de tiempo se le viene atribuyendo en Cádiz la bella imagen de la Virgen de las Penas de la cofradía de la Palma, atribución que descartamos por no poseer esta imagen los rasgos característicos de la obra de Ortiz. Sí que es una imagen del siglo XVIII con ciertos rasgos italianizantes pero que bien podría ser obra de uno de los escultores afincados en Cádiz y su provincia, ya sea italianos o influidos por su estética.

Recientemente hemos podido localizar nuevas imágenes gaditanas de este escultor y que nos deben ayudar a discernir mejor la obra de este imaginero (aunque también trabajó otros materiales), sin lugar a dudas uno de los mejores escultores del siglo XVIII andaluz[4].

San Juan Evangelista (1737). Archicofradía de Jesús Nazareno

Esta imagen *(Fig. 1)* es la primera obra documentada de Fernando Ortiz. La presencia en su espalda de la firma: *Ferdinadus Ortis faciebad. Anno 1737* *(Fig. 2)* dada a conocer por uno de nosotros recientemente[5], coincide con la que hasta ahora era la más antigua, la que posee la escultura de San Francisco de Asís que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, firmada igualmente en latín y fechada un año más tarde (1738).

Este San Juan Evangelista, perteneciente a la Archicofradía del Nazareno de Tarifa (Cádiz) es una imagen para vestir, tallada en madera y con policromía completa de cabeza, manos y de las piernas hasta las rodillas. Imberbe y con una cuidada policromía que deja entrever el sombreado de una barba incipiente y el enrojecido lagrimal de los ojos de cristal, al parecer, fue concebida en principio para usar peluca

* Autoridad Portuaria de la Bahía de Algeciras.
** Navantia- Sistemas FABA San Fernando (Cádiz)

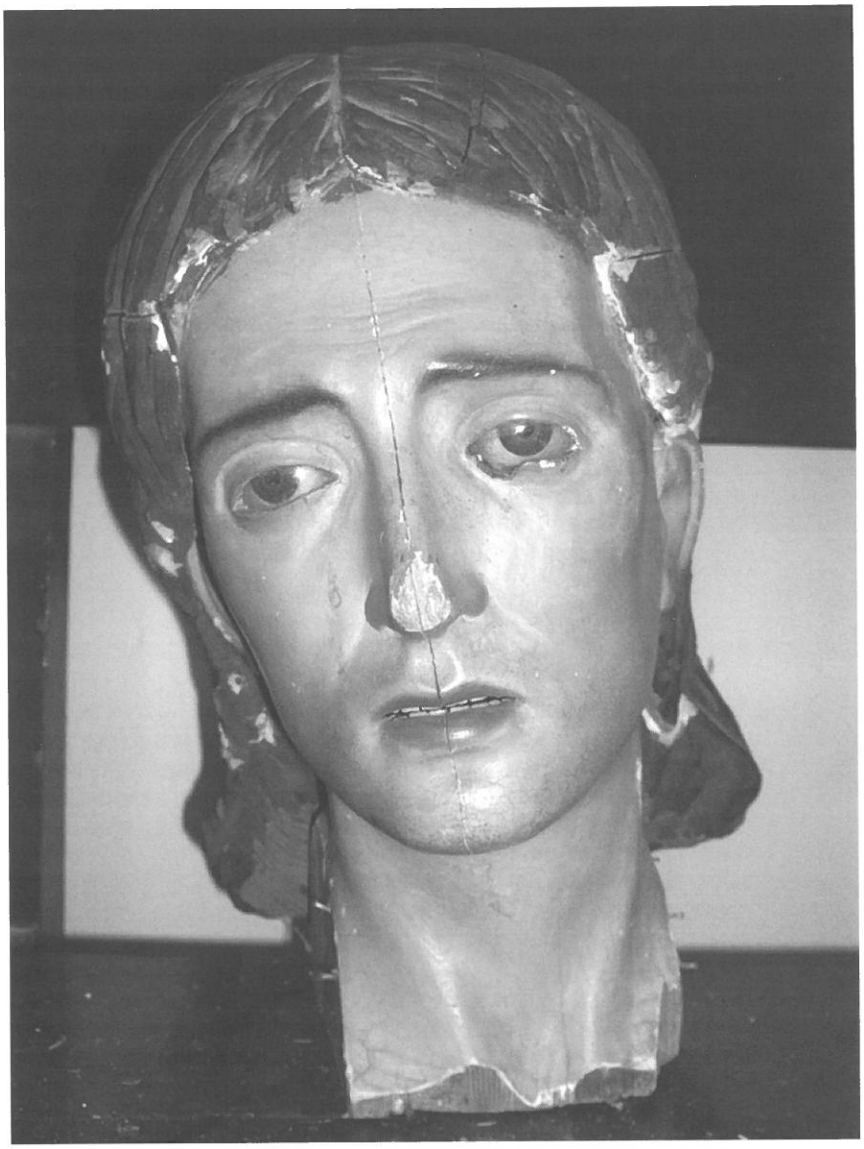
1 ROMERO TORRES, J. L.: "La escultura religiosa en el patrimonio histórico de Málaga", *El esplendor de la memoria. El arte de la iglesia de Málaga*, Málaga, 1998, pág. 228.

2 ROMERO TORRES, J. L.: "Fernando Ortiz", *Málaga personajes en su historia*, Málaga, 1985, pág. 338.

3 POMAR RODIL, Pablo y MARISCAL RODRÍGUEZ, M. A.: "Jerez Guía artística y monumental", Jerez, 2004, pág. 215.

4 ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F. y PATRÓN SANDOVAL, J. A.: "La obra de Fernando Ortiz en la provincia de Cádiz: entre el barroco y lo italiano", *Revista Estandarte nº 1*, Cádiz, 2005, en prensa.

5 PATRÓN SANDOVAL, J. A.: "Apuntes sobre las imágenes de San Juan Evangelista y Mujer Verónica", *Boletín Nazareno nº 1, Venerable y Real Archicofradía de Penitencia de Ntro. Padre Jesús Nazareno y María Santísima de la Paz*, Tarifa, 2005, págs. 22-25.



1. *San Juan. Archicofradía del Nazareno (Tarifa)*

2. *San Juan del Nazareno. Vista de la espalda con la firma de Fernando Ortiz*

natural postiza, así lo denota los ensambles abiertos de su media melena tallada, que no parece sino un añadido posterior bajo el que es posible apreciar la policromía marrón original de la cabeza y las orejas totalmente talladas. Este añadido posiblemente fuera obra del mismo Ortiz, pues el tallado fino y sin profundizar es muy similar a otras imágenes del autor.

Su estado de conservación es pésimo y si bien la cabeza se conserva en regular estado, el tronco anatomizado (en cuya espalda figura la autoría del imaginero malagueño) se encuentra desmontado. Por lo demás, aunque se conservan las piernas, se han perdido los pies desde el empeine, así como los antebrazos y las manos de la imagen, cuyos rasgos estilísticos permiten reconsiderar y adjudicar definitivamente a Ortiz otra imagen de San Juan, el de las Fusionadas de Málaga, desaparecido en 1980.

Sobre el origen de la imagen tarifeña podemos decir que en la vieja iglesia de Santiago, donde desde 1643 se daba culto a Jesús Nazareno, también se veneraba desde antiguo a las imágenes de Nuestra Señora del Desconsuelo - hoy desaparecida - y a la del apóstol y evangelista San Juan, *lo cual atraía mucha gente a* aquel *punto, señaladamente en Cuaresma y en Semana Santa.* Sin embargo, cuando en 1845 la iglesia fue convertida en lugar para la fundición de una de las campanas para la de San Mateo, la única imagen que permaneció durante la fundición en dicho templo - trasladadas temporalmente las otras a la iglesia mayor - quedó ennegrecida y horrorosamente desfigurada a causa del fuego. Pero ¿cuál fue aquella imagen desfigurada?. Al respecto, el alcalde del Ayuntamiento refería aquel mismo año que, como la iglesia de Santiago ya no estaba dedicada al culto, se habían extraído de ella las imágenes de Jesús y María, *únicas que pueden decirse que allí existían*, indicando que la de San Juan y Santiago - que fueron las que quedaron -, la primera era de muy mala escultura y en parte de plomo, por lo que no podía moverse sin exponerse a romperla, y la otra de media talla o relieve e integrada en el mismo retablo.[6] Aquel relieve, del apóstol Santiago, se encuentra actualmente en uno de los laterales del presbiterio de la iglesia mayor de San Mateo, pero... ¿y aquel San Juan Evangelista?. Es evidente que aquella primitiva imagen de San Juan – de la que ya se tiene constancia existía en 1735 y posiblemente era del XVII - no es la que actualmente posee la Archicofradía tarifeña firmada por Ortiz, por lo que podría afirmarse que esta última, fechada en 1737, se corresponde con alguna de las imágenes que encargara Nicolás Chirinos Lozano y Escalante al escultor malagueño para mejorar la procesión del Santo Entierro de Cristo.

En efecto, dicho Nicolás Chirinos, Teniente Alcaide del castillo y fortaleza de Tarifa, Alguacil Mayor y ministro titular del Santo Oficio de la Inquisición, fue quien costeó hasta su fallecimiento la procesión del Santo Entierro de Cristo en Tarifa, *sacando en ella las imágenes correspondientes de algunas iglesias* y quien *por hacerla con la mayor decencia* se esforzó y de su caudal hizo otras diferentes, adornándolas y vistiéndolas conforme existían en su poder. Así lo manifiesta el mismo Chirinos en su codicilo, redactado el 15 de octubre de 1745 ante el escribano público Antonio Chico

[6] CRIADO ATALAYA, F. J.: "Nuevos datos sobre la historia de las iglesias de Santa María y Santiago", *Revista Aljaranda* nº 27, Tarifa, 1997, págs. 23-24.

Pérez Alemán. En él dispuso, además, que para que ninguna cofradía de las entonces existentes en Tarifa se atribuyese a su muerte la propiedad de las imágenes y enseres que personalmente había adquirido para la procesión del Santo Entierro, éstos debían pasar también a sus herederos, a quienes los dejó con amplia facultad de poder disponer de ellos como de cosa propia.[7]

Esta procedencia de la talla de San Juan lo confirma el hecho de que en el mismo codicilo Chirinos declaró estar debiendo *a Dn Franco Ortis maestro estatuario vecino de la ciudad de Malaga ciento dies y nuebe rs y medio vn quiero se le paguen*[8] y como quiera que el padre de Fernando se llamaba Diego y no tenemos noticias de la existencia de otro escultor en Málaga con el mismo apellido, parece evidente que se trata de un error del escribano, quien habría confundido el nombre de Fernando Ortiz por el de Francisco.

Por último, cabe recordar que fue la Hermandad del Nazareno la que en 1864 se hizo cargo de la organización del Santo Entierro de Tarifa, por lo que recibió como propios los bienes e imágenes que hasta hacía poco sacaba en procesión la Venerable Hermandad Eclesiástica de San Pedro, encargada hasta entonces del mismo según el legado pío que recibiera en 1794 de los herederos de Nicolás Chirinos.

Cristo de las Ánimas, antiguo Cristo Yacente en el Sepulcro (c. 1737-1745)

Parece claro que la referencia a *diferentes imágenes* en el codicilo de Chirinos así como el reconocimiento de una deuda a favor de Ortiz todavía en 1745 hace obligado buscar en Tarifa cuáles fueron aquellas otras obras que el escultor malagueño tallara para la ciudad campogibraltareña. ¿Cuáles fueron?. Para averiguarlo hemos de acudir al testamento de María Antonia Chirinos Rivera y Mesa, hija de Nicolás Chirinos, quien el 3 de diciembre de 1794 – tres días antes de su fallecimiento[9] - declaró, ante el escribano público Antonio Álvarez y Chico, poseer como bienes de su propiedad las imágenes necesarias con las que venía haciendo cada Viernes Santo *las exequias del cuerpo de Ntro. Señor Jesucristo* en Tarifa.[10]

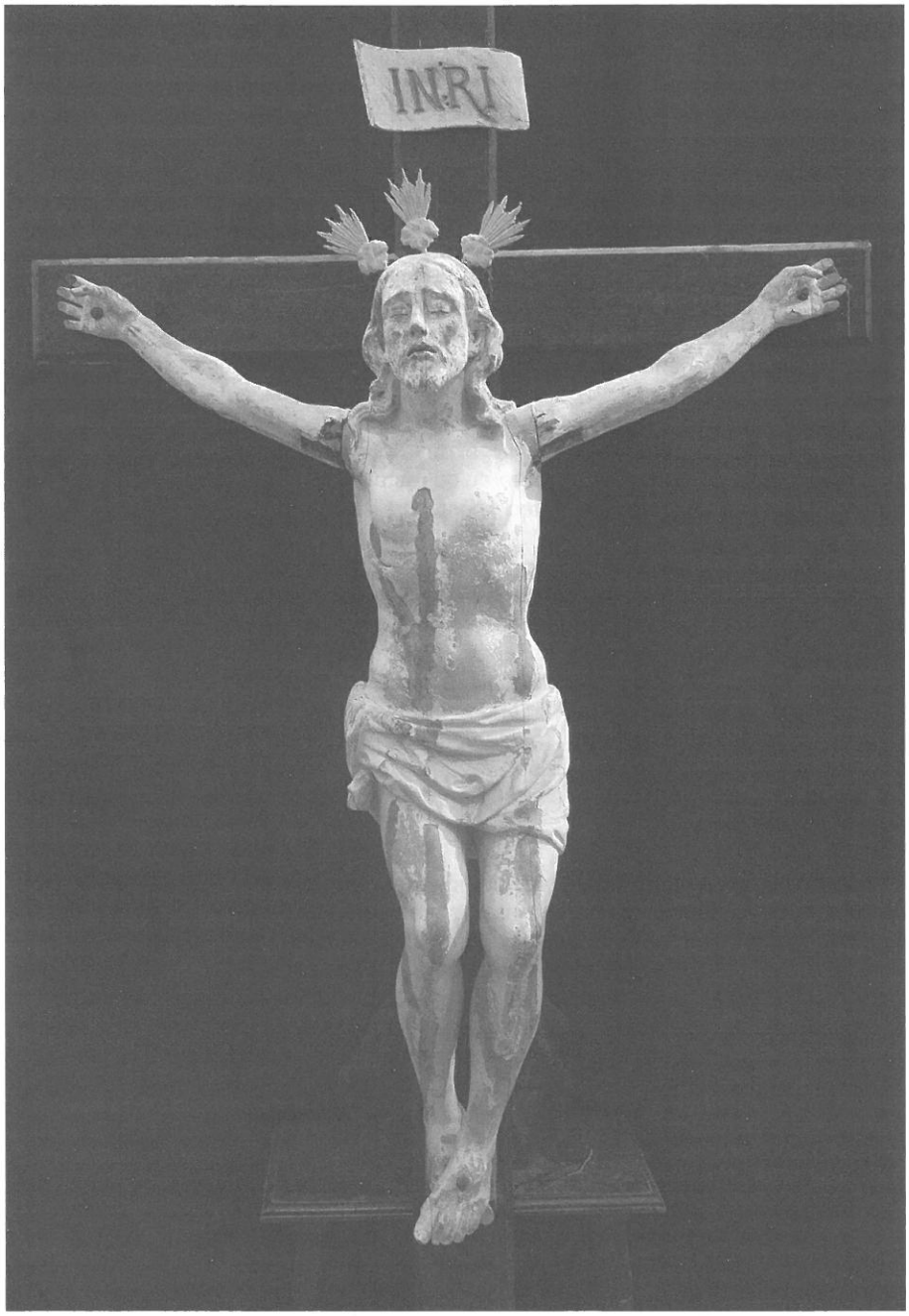
Afortunadamente, en su testamento incluyó el inventario de los bienes que la referida María Antonia Chirinos dejaba en propiedad y usufructo a la Venerable Hermandad de San Pedro, como patrono perpetuo de la función del Santo Entierro de Cristo nombrado para después de su fallecimiento, entre los que figuraban: la imagen

[7] PATRÓN SANDOVAL, J. A.: "Los orígenes de la procesión del Santo Entierro de Cristo en Tarifa". *Boletín Santo Entierro nº 3. Cofradía de Penitencia del Santo Sepulcro y Ntra. Sra. de las Angustias*, Tarifa, 2005, págs. 8-11.

[8] *Archivo Parroquial de San Mateo (A.P.S.M.), libro 9º de Testamentos de la parroquia de San Mateo (1744-1747), testamento de Nicolás Chirinos Escalante*. Codicilo de 15 de octubre de 1745, ff. 146r y 147v.

[9] *A.P.S.M., libro 8º de Entierros de la parroquia de San Mateo (1791-1813), f. 46v.*

[10] *A.P.S.M., libro 27º de Testamentos de la parroquia de San Mateo (1792-1798), testamento de María Antonia Chirinos*, 3 de diciembre de 1794, ff. 533r-552v.



3. *Cristo de Ánimas. Iglesia Mayor de San Mateo Apóstol (Tarifa)*

del Sagrado Cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo en el Sepulcro, *con el sudario, encajes y colcha de tela que tiene*; la imagen de María Santísima de la Soledad *con su vestido y manto de terciopelo negro estrellado, corona de plata, tocas y demás cabos correspondientes*; la imagen del Señor San Juan Evangelista y una Santa Cruz de oro y verde.[11]

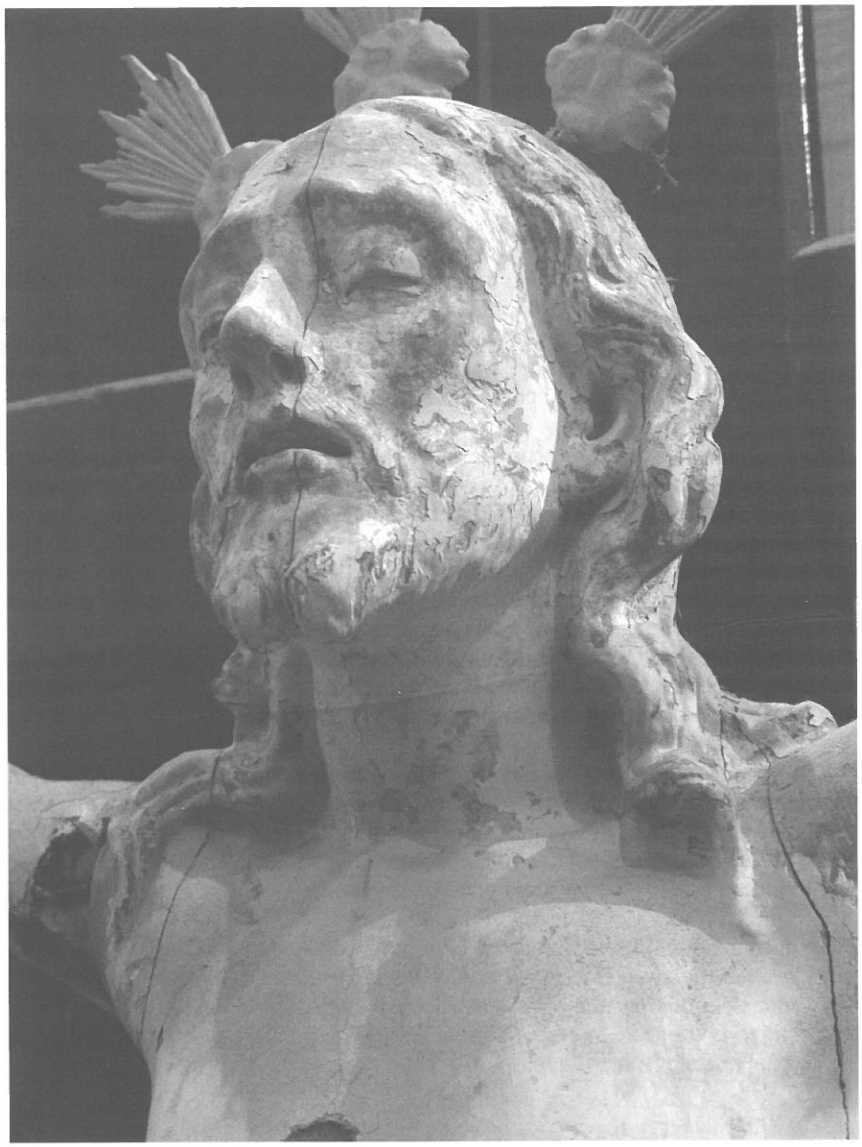
Con todo, desconocemos por el momento si todas las imágenes que se citan en el testamento fueron obra o no de Fernando Ortiz. De las cuatro enumeradas en el inventario actualmente tan sólo se conservan dos: el San Juan Evangelista, obra de Ortiz fechada en 1737 y que no ofrece dudas de su autoría como hemos visto anteriormente, y el titulado hoy como Santísimo Cristo de las Ánimas, imagen de un crucificado articulado, de tamaño menor que el natural y que se corresponde con el antiguo Cristo crucificado/yacente del Santo Entierro con el que se escenificaba en Tarifa el Descendimiento de la Cruz *(Fig. 3)*. Esta última imagen, que se veneraba originalmente en la antigua iglesia de Santa María o ermita de la Soledad[12], pero que desde 1916 presidió la capilla de cementerio municipal de la ciudad, permanece desde la década de 1980 retirada del culto - a la espera de su restauración - en una de las dependencias de la iglesia mayor de San Mateo Apóstol de Tarifa.

El Cristo de Ánimas es una imagen tallada en madera de aproximadamente 1,30 metros. La talla primitiva era policromada pero al pasar a la capilla del cementerio fue pintada completamente de blanco y, aunque se ha retirado parcialmente esta pintura, la policromía original ha desaparecido en parte o sigue estando oculta bajo la pintura *(Fig. 4)*. Se nos presenta como un crucificado muerto unido a la cruz por tres clavos y presentando la particularidad de que, aunque los pies están cruzados, lo hacen al contrario de lo normal, adelantando el pie izquierdo sobre el derecho. Los brazos están preparados para el uso de la imagen como yacente en la procesión del Santo Entierro. Se observa cierta desproporción en la imagen, las piernas son sensiblemente cortas.

La cabeza aparece erguida y adelantada con respecto al cuerpo en una postura similar a la de los crucificados expirantes, sin embargo, la llaga en el costado denota que nos encontramos ante un crucificado muerto. La boca aparece entreabierta dejando a la vista dientes y lengua tallados. Los labios son carnosos. La nariz levemente arqueada con fosas nasales pequeñas. El entrecejo aparece fruncido, las cejas están levemente onduladas. La barba es muy corta, el tallado de la misma es muy menudo y partida en dos. El bigote sigue los mismos planteamientos estilísticos dejando entre-

[11] Ibídem, f. 542v.

[12] *Así se desprende del testamento de Juan Cabezas de Arias, fechado el 15 de septiembre de 1764 ante el escribano Antonio Chico Alemán y García, quien dispuso ser "sepultado en la iglesia de Ntra. Sra. de la Soledad en su nave mayor lo más cerca que hubiere lugar del Santo Sepulcro"* (A.P.S.M., libro 20º de Testamentos de la parroquia de San Mateo (1765-1770), ff. 21v-22r). No hemos de confundir esta imagen, por tanto, como ha ocurrido en otras ocasiones por nosotros mismos, con la imagen del crucificado de dicha iglesia de Santa María: el Cristo de la Expiración, pues mientras que el primero era propiedad de la familia Chirinos, no se le refiere con título alguno en el inventario de 1794 y participaba en la función del Santo Entierro, el Cristo de la Expiración tuvo hermandad propia, documentada como tal al menos entre 1761 y 1772.



4. *Cristo de Ánimas. Detalle de la cabeza. Iglesia Mayor de San Mateo Apóstol (Tarifa)*

ver el hoyuelo bajo el mismo. La cabellera aparece tallada de nuevo de forma menuda y con largos mechones ondulados que dejan ver levemente las orejas y que caen a ambos lados de la cabeza.

Los brazos aparecen arqueados y levemente musculados. En cuanto a las manos, se observa la pérdida de varias falanges, se puede destacar como característica la forma en que dobla el pulgar hacia el interior de la mano. El torso aparece toscamente modelado sin demasiado detalle anatómico, esto se agrava por la ocultación total de la policromía que pudiera ofrecer transiciones y efectos más naturalistas. La herida del costado aparece muy curva y tirando hacia arriba de su lado derecho. El sudario es corto y simple, posiblemente debido a que como ya hemos indicado anteriormente se usara un sudario postizo muy al gusto de la época. Aparece ligeramente recogido a la derecha y está tallado a pliegues menudos. Las piernas, sensiblemente cortas, aparecen bien modeladas y musculadas.

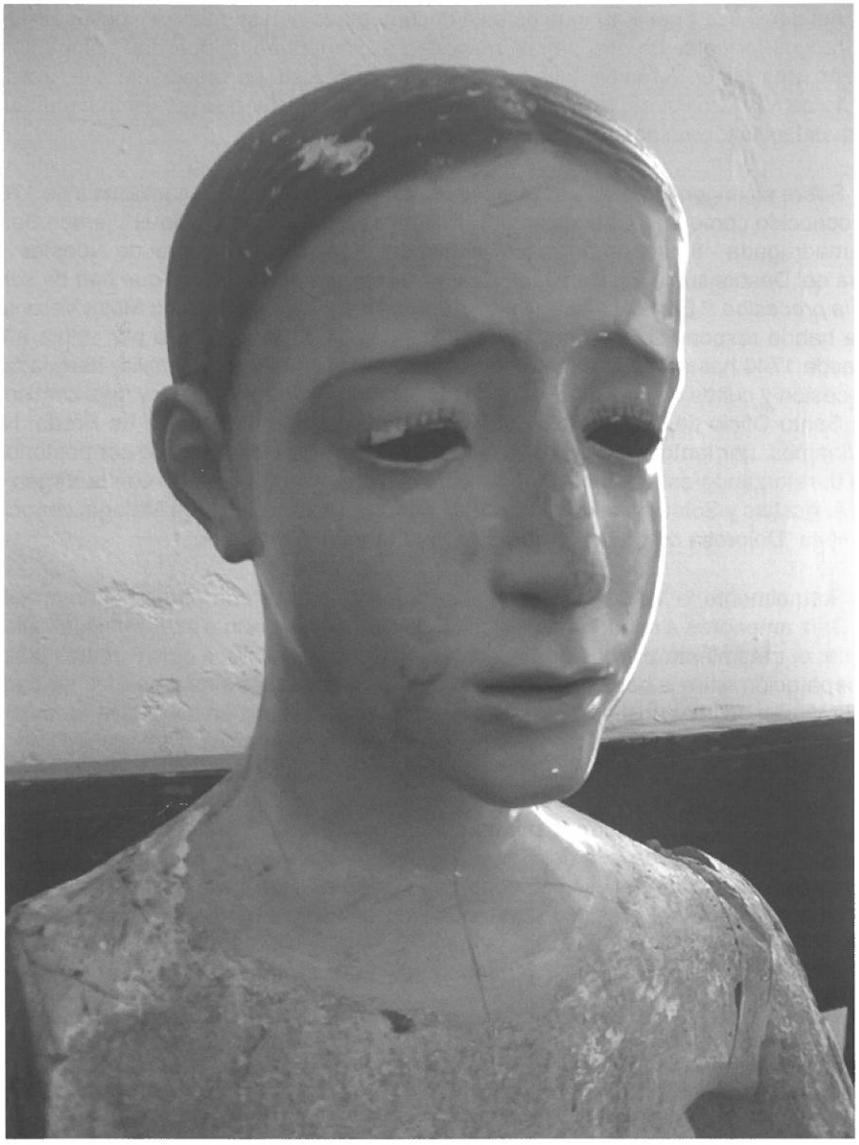
En general, la imagen responde a los postulados del siglo XVIII. Presenta soluciones estéticas similares a las de otras obras de Fernando Ortiz, tales como la forma de tallar labio inferior y entrecejo, las cejas onduladas, la forma de la nariz y las fosas nasales pequeñas. Incluso la talla del cabello con esa forma de ondularlo para salvar las orejas nos recuerda al que aparece en el San Juan de las Fusionadas. En cuanto a la barba, ese tallado menudo de la barba, muy corta y partida en dos, el nacimiento de la misma bajo la boca e incluso el bigote, que sí deja entrever el hoyuelo, son muy similares a la talla del Jesús en el Huerto de Málaga. En general, si observamos el perfil del crucificado y lo comparamos con fotografías antiguas del Jesús orante malagueño, podemos decir que son casi idénticos.

La imagen tarifeña presenta sin embargo diferencias con el crucificado del Amor malagueño, obra atribuida con acierto a Ortiz. A pesar de esto sí que comparte afinidades como la forma de arquear y muscular los brazos y en la forma de doblar el pulgar sobre la mano, asimismo, la herida del costado es idéntica en ambos crucificados presentando ambas efigies un torso poco desarrollado.

Según lo expuesto cabe atribuir el crucificado de Ánimas de Tarifa a la mano de Fernando Ortiz, quien lo habría realizado en un periodo comprendido entre 1737 y 1745 dentro del encargo que le hiciera Nicolás Chirinos. Por tanto, seguro que esta nueva imagen primeriza nos podrá ofrecer algunas claves para entender la evolución estilística del escultor malagueño.

Mujer Verónica (c.1740-1756). Archicofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno

Si Ortiz hizo los anteriores encargos y éstos satisficieron a los cofrades tarifeños (y debió hacerlo a la vista de las imágenes que hemos reseñado ya que era el más reputado escultor malagueño de mediados del XVIII, época de máximo esplendor en la Semana Santa tarifeña) es lógico pensar que le llegaran más encargos procedentes de Tarifa.



5. *Verónica. Archicofradía del Nazareno (Tarifa)*

Así debió ser, pues - aunque no está documentada aún su autoría – del análisis de los rasgos formales de otra de las imágenes existentes en la localidad campogibraltareña: una Mujer Verónica, talla de candelero para vestir perteneciente a la Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, podemos concluir que la misma es también obra del escultor malagueño Fernando Ortiz *(Fig. 5)*.

Sobre su origen cabe referir que, por un testamento fechado a comienzos de 1761, es conocido cómo en la procesión del Nazareno – que se celebraba el Viernes Santo de madrugada - figuraban por aquel entonces: el paso del Titular, el de Nuestra Señora del Desconsuelo, un San Juan Evangelista *y demás imágenes que han de servir en la procesión.*[13] Entre esas otras imágenes bien pudo figurar la de la Mujer Verónica, que habría respondido a un encargo particular a Ortiz del que fuera por veinte años - desde 1740 hasta 1760 - el patrono que costeaba por devoción familiar heredada la procesión y cultos de Nuestro Padre Jesús Nazareno[14]: el presbítero y juez comisario del Santo Oficio de la Inquisición de Sevilla, Pascual Moreno Núñez de Prado. Nos inclinamos, por tanto, a pensar que la factura de la Verónica tuvo que ser posterior a 1740, reforzando esta datación las similitudes de la imagen tarifeña con la Virgen de las Angustias y Soledad, titular de los Escribanos y Procuradores de Málaga, conocida como la "Dolorosa del Cister" y que está datada entre 1749-1750.

Formalmente la Verónica guarda similitudes evidentes con obras documentadas de Ortiz anteriores a su etapa en Madrid y por tanto ajena aún a su formación italianizante; el tratamiento y arqueo de las cejas, la forma de tallar los ojos y ambos labios, la separación entre la boca y la nariz, son elementos formales similares a los utilizados en la Virgen de la Angustias y otras obras tempranas de Ortiz en las cuales todavía no se ha desprendido de la huella de Mena y del barroco de principios del siglo XVIII[15]. La imagen es de gran calidad con detalles bastante originales en la producción de Ortiz como el alargamiento de la cabeza y la forma afilada de la barbilla que le dan ese aire tan elegante. Podemos afirmar, por tanto, que estamos ante una obra segura de Fernando Ortiz y coetánea a la del San Juan Evangelista antes mencionado. Todo esto nos hace pensar que si el escultor contrataba ya obras para fuera de Málaga con unos 20 años, la fama y el prestigio que tendría en su localidad natal sería grande y por tanto habría realizado antes obras de mérito que, o bien se han perdido, como buena parte del patrimonio malagueño, o bien no se han documentado.

---

[13] *A.P.S.M., libro 17º de Testamentos de la parroquia de San Mateo (1762-1765), testamento de Carlos Moreno de Prado*, 11 de febrero de 1761, ff. 177r-180r.

[14] *Hasta 1740 la devoción fue costeada por el regidor perpetuo y alcalde mayor honorífico de Tarifa Bartolomé Moreno Valdés, fallecido el 28 de agosto de dicho año (A.P.S.M., libro 3º de Entierros de las parroquias de San Mateo y Francisco (1738-1754), f. 30v), a quien sucedió en el cuidado de la procesión y cultos de Ntro. Padre Jesús Nazareno su hijo, el entonces diácono Pascual Moreno de Prado, quien la mantuvo hasta su muerte, acaecida el 4 de octubre de 1760 (A.P.S.M., libro 4º de Entierros de la parroquia de San Mateo (1754-1764), f. 120v), y quien dispuso en el poder que dio a su hermano Carlos para testar en su nombre las bases para fundar el Patronato con el que perpetuar la devoción de su familia (A.P.S.M., libro 12º de Testamentos de la parroquia de San Mateo (1750-1767), Testamento de Pascual Moreno de Prado*, 21 de noviembre de 1760, ff. 294v-296v).

[15] ROMERO TORRES, J. L.: "Fernando Ortiz: aproximación a su problemática estilística", *Boletín del Museo de Arte Sacro nº 1-2*, Málaga, 1981, pág. 149.

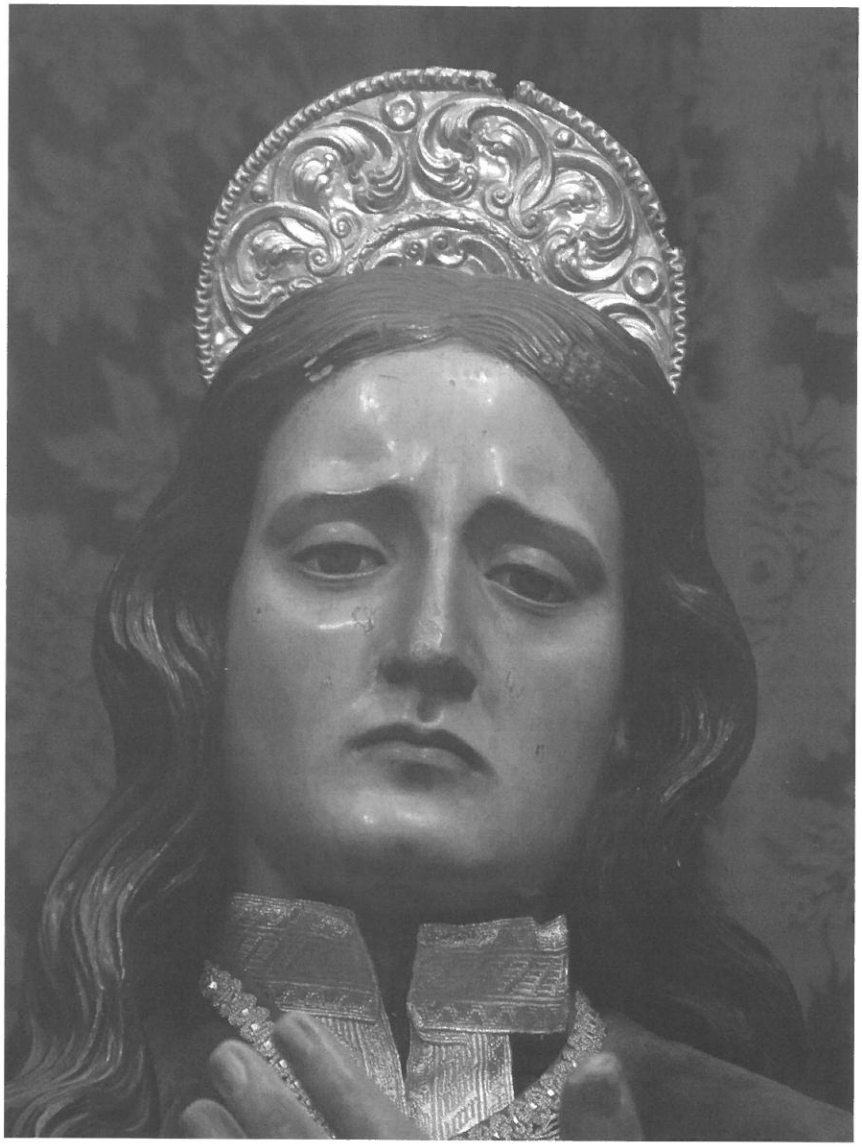
Con todo, de la Verónica sólo conocemos que participó en los desfiles procesionales de Nuestro Padre Jesús Nazareno hasta el año 1943. La Verónica tarifeña era popularmente llamada "la banderillera", porque en su salida procesional agitaba los brazos sosteniendo su paño frente al paso de Jesús Nazareno; es decir, la Verónica era una imagen articulada, lo que supone de por sí un valor añadido al de su más que posible autoría. Se trata de una imagen de candelero, para vestir, que usaba peluca postiza y de la que se conserva la cabeza, el tronco con sus cáncamos y bisagras que permitían la articulación de cintura y brazos. Actualmente carece de antebrazos, manos y del candelero, presentando el rostro - con una policromía que recuerda a la porcelana - el desprendimiento de los ojos de cristal o cascarilla hacia el interior de la mascarilla. De nuevo y al igual que en el caso del San Juan, una talla de notable mérito que urge de restauración para que pueda volver a ponerse al culto como se merece y no se deteriore aun más.

Evangelista San Juan (c.1741-1756). Cofradía del Cristo del Consuelo

Convencidos de que Ortiz hizo al menos los dos encargos anteriormente reseñados para la familia Chirinos y para el patronato de Jesús Nazareno, de nuevo apuntamos al artista nacido en Málaga como autor de otra de las imágenes tarifeñas del XVIII. En este caso, aunque tampoco está documentada su autoría, del análisis estilístico de una segunda talla de San Juan Evangelista, ésta sí expuesta al culto en la iglesia de San Francisco y perteneciente a la actual cofradía del Santo Cristo del Consuelo – cuya primitiva hermandad se ha podido documentar que existió al menos entre los años 1735 y 1741 -, podemos concluir que la misma es también obra del escultor malagueño Fernando Ortiz *(Fig. 6)*.

Este otro San Juan, de 1'58 m. de altura, es igualmente una imagen para vestir, de candelero, con antebrazos, manos y cabeza policromados, ojos de cristal y larga cabellera tallada. Diferente en su expresión al primero, los rasgos formales de su rostro, también imberbe, así como el modelado de los párpados abultados por la incorporación de los ojos de cristal, el nuevo dibujo ondulado de las cejas, el entrecejo, la nariz y la talla fina del cabello denotan una evolución respecto a la imagen firmada en 1737, encontrando su correspondencia con las obras realizadas por Ortiz entre 1745 y 1756.

Así, la imagen del San Juan tiene algunos aspectos similares en la cejas y ojos a la Virgen de las Angustias, mientras que el dibujo de los labios recuerda al del San Juan de Dios, cuya cabeza se conserva en el Museo de Bellas Artes de Málaga y que Romero Torres atribuyó a Ortiz por sus grandes semejanzas con el San Antón del mismo Museo, obra documentada de Ortiz. Además, en este segundo San Juan tarifeño la parte superior del labio tiene modelado un hoyuelo bajo la nariz que se asemeja a la solución apreciada en otras obras de Ortiz, entre ellos el citado San Juan de Dios o la Virgen de los Servitas de Málaga, con la que comparte un asombroso parecido, tanto por el referido hoyuelo, como por el que ambas imágenes tienen en la barbilla, el entrecejo, la comisura de los labios o incluso en las lágrimas, las cuales parece que también tuvo la imagen del Evangelista San Juan y que hoy han desaparecido *(Fig. 7)*.



6. *San Juan. Cofradía del Consuelo (Tarifa)*

7. *San Juan. Detalle de la cabeza. Cofradía del Consuelo (Tarifa)*

8. *San Juan Evangelista (desaparecido). Fernando Ortiz*

Abundando aún más, el tallado fino de la cabellera del San Juan -extremadamente largo y más propio, quizás, de una imagen femenina- coincide con el de las imágenes de la Dolorosa y el Cristo del Amor de Málaga, obras atribuidas también a Ortiz y que con este hallazgo pueden quedar perfectamente adjudicadas a la mano de este escultor. Al respecto cabe referir que la solución adoptada en esta imagen para el tallado de la melena alrededor de las orejas es idéntica a la adoptada en el Cristo de Ánimas antes mencionado y, por tanto, al San Juan de las Fusionadas malagueño. *(Fig. 8)*[16]

[16] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, 1996, pág. 298.

Dime cómo en la tierra el cielo cabe... En torno a Damián de Castro y la Custodia Procesional de La Rambla (Córdoba). Aportación documental[1]

*José Galisteo Martínez**

En la Cruz se ocultaba sólo la Divinidad,
aquí es también la Humanidad la que se oculta...
(Santo Tomás de Aquino. *Adoro te devote*).

Afortunadamente, y sea cual fuere el motivo que le ha llevado a ello, la historiografía ha sido siempre bastante condescendiente para con el más prolífico y destacado *arquitecto y escultor de plata y oro* cordobés de todos los tiempos como fue Damián de Castro[2]. Así, en una ocasión, lo afirmaba Cruz Valdovinos[3], entre otros. Mas esta dicha no siempre va a ser gracias a las eruditas o científicas plumas quienes hablen, por obra y gracia, de su estilo sin más. Tanta "generosidad" es debida, en gran medida, a la enorme e inestimable producción salida de su taller y distribuida por doquier rincón de nuestro planeta. No sabemos si fue el siglo XVIII el que dotó de grandes genios y genialidades a la platería cordobesa o si, todo esto, sólo se encargó de insistir en la experiencia de aquellos obradores de la ciudad de la Mezquita que ya, *per se*, gozaban de renombrada fama desde antiguo. Lo cierto y verdad es que el arte de Castro va, indisolublemente, unido a la centuria dieciochesca cordobesa y, por ende, a la platería emanada en aquel momento, siendo, sin lugar a dudas, uno de los mejores instantes por los que han pasado las Artes Decorativas en España[4]. Aunque ya vendrán otros expertos más diestros a perfilarnos detenidamente pormenores sobre este personaje y momento críticos tan sumamente interesantes, no nos resistimos a señalar la profunda carencia historiográfica a estas alturas que posee este insigne platero a la hora de estudiar su trabajo como fruto de unas consecuencias físicas, laborales, sociales y culturales determinadas y convertirlo, de cara a la galería, en una monografía general sobre su vida y su obra[5].

Alejándonos de ambas intenciones, con estas líneas sólo queremos traer a colación -por enésima vez- la conocida y admirada *Custodia Procesional* (Fig. 1) de la ciudad campiñesa de La Rambla (Córdoba). Y lo hacemos, precisamente, para consolidar algunas reflexiones hechas en su día, a tenor de su problemática en torno al colaboracionismo artístico y a la integración de las Artes ya abordada en recientes estudios y contribuciones. Ahora bien, no entraremos en pormenores ni hipótesis planteadas y discutibles, pues ya está siendo objeto de estudio en un trabajo más intenso

GALISTEO MARTÍNEZ, José, "Dime cómo en la tierra el cielo cabe... En torno a Damián de Castro y la Custodia Procesional de La Rambla (Córdoba). aportación documental", en *Boletín de Arte*, nos 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 821-835.

1. Damián de Castro. Custodia Procesional. La Rambla (Córdoba), Parroquia Nuestra Señora de la Asunción, 1779-1781. Extraída de NIETO CUMPLIDO, Manuel y MORENO CUADRO, Fernando. Eucharistica…, pág. 151, ficha nº 157

que llevamos a cabo desde hace tiempo, por lo que, simplemente, nos dedicaremos a esbozar las líneas maestras sobre lo ya expuesto para, acto seguido, volcar las referencias documentales primarias para despejar aquellas incógnitas lanzadas por la comunidad científica. No obstante, y aprovechando el momento, no pasaremos por alto la ocasión para hacer un sumario pero concreto tanteo por algunas fuentes eruditas de distintas épocas para comprobar cuál ha sido la fortuna literaria de esta creación tan singular.

EL ESPLENDOR DE LA MEMORIA

De entre todos los manuscritos manejados, y tal como nos adelantaba Pedraza Serrano[6], sólo señalaremos dos ejemplares como las fuentes historiográficas básicas que se refieren, de forma directa, a la 'intrahistoria' de la argentífera presea rambleña. Por orden cronológico, arrancaríamos con Ramírez de Arellano quien, en su *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*, alude a la misma, siendo generoso en su descripción y examen. Así, en el reconocimiento practicado señala, en primera instancia, la presencia de una *Custodia procesional, firmada por Damián de Castro*. No se contenta sólo con esto. Acto seguido, profundiza en características formales de la misma, señalando cómo *Ocho columnas colocadas de dos en dos reciben medios arcos churriguerescos que van a sostener una cúpula central, sobre la cual se alza un pedestal que recibe la estatua de la Fe. Debajo de la cúpula se aloja una custodia de altar con viril formando sol y rodeado de grupos de serafines. El pie está enriquecido con dos relieves. En los pedestales de las columnas se ven*

---

* Ilustre Ayuntamiento de Aguilar de la Frontera (Córdoba). Investigador vinculado a la UMA.

1 Esta *varia* es un adelanto del trabajo que, de forma monográfica, preparamos sobre el tema, titulado *Argénteo Baldaquino. Arquitectura, discurso simbólico y diseño en la Custodia Procesional de La Rambla (Córdoba)*, fruto de la investigación que, otrora tiempo (julio 2003), tuvimos ocasión de iniciar bajo la supervisión del Profesor Dr. Juan Antonio Sánchez López y que, próximamente, verá la luz pública gracias a la edición que prepara el Ilustre Ayuntamiento de La Rambla (Córdoba).

2 Así lo defienden a ultranza trabajos como los de RIVAS CARMONA, J. «Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos». *Estudios de Platería. San Eloy 2001* (Universidad de Murcia-Servicio de Publicaciones), 2001, págs. 211-229; o el caso más reciente de SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, A. S. «Damián de Castro: integración del Arte de la Platería, Escultura y Arquitectura». En: COLOMA MARTÍN, I. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (eds.): *14º Congreso Nacional de Historia del Arte. Correspondencia e integración de las Artes*. Málaga, 18-21 septiembre 2002. Málaga: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes-Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, tomo I, págs. 459-475.

3 CRUZ VALDOVINOS, J. M. «Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés Don Damián de Castro». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), 48 (1982), pág. 327.

4 Para un estado de la cuestión, cfr., CRUZ VALDOVINOS, J. M. «Platería». En: AA. VV. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Cátedra, 1982, págs. 65-158.

5 Si bien, somos conscientes del profundo interés que guarda este tema para la comunidad científica; de ahí que, algunos jóvenes licenciados en Historia del Arte jóvenes adscritos a determinadas universidades españolas, estén perfilando sus respectivas Memorias de Licenciatura en esta órbita.

6 PEDRAZA SERRANO, J.[osé] R.[amón]. «Orfebrería religiosa de La Rambla (Córdoba): su historia y su arte». En: *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, volumen 62, 121 (1991), págs. 233-242.

también relieves de asuntos bíblicos y estos relieves constituyen lo interesante de la obra porque están labrados a martillo en chapa relevada y burilados por delante admirablemente. En las esquinas de la plataforma hay estatuas de profetas y sobre los grupos de columnas se alzan las de los evangelistas. Tanto las estatuas como los capiteles de las columnas son fundidos y repasados a cincel. La obra es de plata dorada a parches y, a pesar del mal tiempo artístico en que se labró y de los verdaderos disparates arquitectónicos que la afean, es interesantísima como cincelado y burilado... Consciente de su elaboración y, por supuesto, conocedor de técnicas y prácticas propias de su manufactura, describe *quasi* telegráficamente toda la custodia, distrayendo la descripción al final, cuando aprovecha la ocasión para incluir su propia valoración donde deja mal parado al diseño arquitectónico para encomiar la labor argentífera. Precisamente, con ello, se incidía -de nuevo- en el protagonismo de Castro en el arte de la platería como auténtico "revolucionario", como artista redimido del lastre gremial del oficio, que asume fragosos lances conceptuales en aras de obtener soluciones airosas concretas, las cuales saldan con creces la valía otorgada al artífice por la propia crítica. Para terminar, apunta que *Castro fue el autor de la custodia de Sigüenza, que se llevaron los franceses y no devolvieron, y la de la Rambla servirá para dar idea de cómo interpretaba Damián de Castro este género de construcciones.*

Hacia 1912 debe fecharse la obra titulada *Historia de La Rambla y Apuntes Históricos y Geográficos de las poblaciones de su partido*, escrita por José Montañez Lama[7]. En esta ocasión, no esperemos excesivos alardes formales ni iconográficos. Fieles al estilo del momento, Montañez sólo se limitó a describir, mínimamente, su apariencia y aspecto, si bien completa, en la medida de sus posibilidades, con otros datos técnicos y funcionales de interés complementarios a la anterior cita. De esta manera, descollando del resto patrimonial, dice que *ocupa el primer lugar entre ellas* [las alhajas] *la custodia que sirve para las procesiones del Corpus: forma un hermoso templete de plata con figuras sobredoradas, cuyo peso es de 6 arrobas y 21 libras...*Tan precisa información, ésta última de su peso, señala fue copiada *según consta de una nota estampada al final del libro 47 de bautismo, firmada por el Rector y Cura don Juan María de Luque.* Por lo demás, sí resulta interesante -aunque parezca evidente- por razones que, más adelante, demostraremos, la explicación del uso y función otorgada a esta custodia de asiento, cual fue su empleo en la magna procesión eucarística de la festividad solemne del Santísimo Cuerpo de Jesucristo.

Ya, cumplida nuestra retrospectiva localista, pasaríamos a la utilización de colaboraciones más científicas que, por supuesto, distan en espacio, tiempo y forma de las antedichas. Ahora bien, nuestro vaciado tampoco quiere ser muy escrupuloso en cuanto a requerir de todas las referencias puntuales para su cometido, sino que va a detenerse sobre aquéllas que, por su significación e importancia, aportan de modo considerable al grueso historiográfico y documental de nuestro objeto de estudio. Por

[7] Natural de Doña Mencía (Córdoba), ejerció su profesión como maestro nacional en La Rambla desde 1899 hasta 1914, fecha de su muerte. Su afición por la historia, le hizo recopilar parte del pasado de esta ciudad en el citado volumen. Para su manejo, véase la edición publicada en Córdoba: Diputación, Ayuntamiento de La Rambla y Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros, 1985.

eso, sin más dilación, queremos dar paso a lo que, ciertamente, nos ha traído hasta aquí e ir demostrando, en cierta medida, lo que de válido hay en las aproximaciones que han intentado poner luz y vida a este empeño dieciochesco. En definitiva, desenvainemos la oscuridad del legajo y disfrutemos con la génesis de esta maravillosa obra de arte, acción y reacción de la vida.

IMAGEN, ESPÍRITU Y COMPROMISO

Todo empieza en el seno de la Archicofradía del Santísimo Sacramento de la villa de La Rambla a mediados del siglo XVIII. La que antaño se denominó de la *Gloriosísima Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo* y que, desde 1603, gozaba de la privilegiada agregación a la iglesia de Santa María Sopra Minerva, se complacía en ser una de las cofradías más dichosas en cuanto a patrimonio, devoción e imperio desde la segunda mitad del Quinientos, algo común -por otra parte- al resto de hermandades sacramentales de la provincia[8]. Así, en cabildo de hermanos celebrado en 28 de junio de 1766, se da cuenta de la muerte del hermano mayor, Juan de Llamas Barranco. De inmediato, se convoca elección y resulta elegido Alonso Ruiz Carrera, presbítero de la villa[9]. Hasta el momento, esta cofradía de sacerdotes poseía *Dos custodias de plata sobre doradas la una con / rayos, y la otra quadrada, q.e se sirbe para las prozesiones del dia del Corpus*...Asimismo, y para ésta última, se guardaban *Unas Andas de plata con vestidura de tela / blanca, quatro horquillas, y quatro almoha / dillas para los hombros, y las pariguelas de / madera*, entre otros enseres[10]. Por entrar en algún pormenor, al referirse a una de las custodias como *quadrada* entendemos que ésta podría ser, tipológicamente hablando, semejante a la conservada, por ejemplo, en la Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño de la vecina ciudad de Aguilar de la Frontera (Córdoba)[11], es decir, de las denominadas *custodias de farol o templete*. Sea como fuere, ésta no debió ser del agrado en el tiempo, a juzgar por la acción que ahora veremos.

---

[8] PEDRAZA SERRANO, J. R. «Orfebrería religiosa...», pág. 240. De igual modo, en el *Censo* realizado hacia 1771-1773 por el Intendente de Córdoba a raíz de la Orden establecida por el conde de Aranda (septiembre 1770), comprobamos que la hermandad rambleña era uno de los institutos más ricos de entre todos los de la diócesis, teniendo a su cargo cinco fiestas anuales con un promedio de gastos que rondaba la cifra de 3.443 reales. Vid., MIRA CABALLOS, Esteban. «Hermandades y Cofradías en la provincia de Córdoba a través del Censo de 1773)». *Ariadna* (Patronato Municipal de Cultura-Ayuntamiento de Palma del Río), 17 (2004), págs. 257 y 264.

[9] Archivo Parroquia Asunción de La Rambla (A.P.A.R.). *Libro de Ymbentarios y Cavildos de la Cofradia del Santisimo Sacramento / de esta Villa de la Rambla = / Ano de / 1735 / Siendo hermano mayor D.n Juan de / Escamilla y Galvez Presbytero vezino / de dicha Villa*, cabildo 28 junio 1766, s/c., s/f.

[10] *Ibidem*, inventario 4 julio 1735, s/c., s/f. Estas relaciones patrimoniales se harían, como de costumbre, a la entrada del nuevo Hermano Mayor. En esta ocasión, lo fue Juan de Escamilla Gálvez, quien tomó posesión, justamente, un día antes, el día 3 de julio de 1735.

[11] Vid., ORTIZ JUÁREZ, D., BERNIER LUQUE, J., NIETO CUMPLIDO, M. y LARA ARREBOLA, F. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba: Diputación, 1981, tomo I, pág. 66, nota 82. NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F. *Eucharistica Cordubensis* [catálogo de exposición]. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1993, pág. 180.

2. *Miguel Verdiguier et alii. Capilla del Sagrario. Extraída de VILLAR MOVELLÁN, Alberto (dir.) et alii. Guía artística de la provincia de Córdoba. Córdoba: Universidad, 1995, pág. 424, fotografía nº 414*

Tanto poder e influencia se tornaría, inevitablemente, en imagen. De esta forma, Ruiz Carrera emprende toda una labor de *aggionamento* a la usanza del Setecientos y decide comenzar por la capilla (Fig. 2). Así, parece ser que, desde 1759, se daría principio con labores de albañilería para, a continuación, dar paso a las faenas de solería y ornato de la fábrica sacramental[12]. Todo gracias al quehacer de artistas tan

[12] Por el contrario, Ramírez y las Casas-Deza nos dice que *Se comenzó a construir en 1740 con la cuarta parte que se regaló al clero del arbitrio de 8 mrs. sobre @ de aceite... y se acabó en 1770...* No sabemos cuáles fueron sus referencias primarias para adquirir esta información, pero, en honor a la verdad, pensamos no están muy fundamentadas. Vid., RAMÍREZ Y LAS CASAS-DEZA, L. M.

familiares en el ámbito cordobés y local como los lucentinos Pedro de Mena Gutiérrez y Antonio Cabello o el maestro Francisco Ambrosio de León, entre otros[13]. Con toda la obra gruesa casi rematada, en 1771 nuestro presbítero se dirigirá al Vicario General mediante oficio fechado en 9 de agosto donde *le hace presente que para mayor culto ael / Santisimo Sacramento se necesita de ha / cer un retablo para la Capilla del Sagra / rio, y perfeccionar esta de las obras q.e nece / sita...*[14]. Entre otros ruegos, insta a su superior que *el Obrero de la fa // vrica de esta Parroquial me entre / gue un mil r.s v.n de los efectos de / ella para aiuda a dicha obra, y D.n / francisco de Arroio Presvitero Diputa / do q.e contra el suso / dicho resultase en las cuentas que a de / dar de los efectos, que por el clero se le / entregaron para dh. efecto...*[15]. Ni que decir tiene que su petición fue concedida y se le impuso como salario anual 330 reales.

Es el momento propicio para que entre en escena una de las figuras que le dan relieve a todo este asunto: nos referimos a Jean Michel Verdiguier[16]. Según Rivas Carmona, en 1774 la escultura y los medallones para el retablo de yeso llegaron desde Jaén[17]. No es nada extraño el origen de este envío, pues el maestro galo estaba, a la sazón, trabajando en las esculturas y estucos del Sagrario de la catedral de Jaén[18] y sólo vendría algunos días a la villa cordobesa para encajar correctamente los módulos y dar las preceptivas órdenes de trabajo, como así se colige del recibo anotando su manutención de esas jornadas[19]. Felizmente, la obra del retablo, su adorno, altar y otros reparos finalizarían hacia 1775-1776 y, parece ser, ascendieron a la cantidad de 8.238,29 reales[20].

Aquel patrocinio no hizo nada más que empezar. Con una recién remozada capilla, ahora le tocaba el turno al ajuar. A buen seguro, aquella presumible custodia de farol citada líneas arriba ya no resultaba factible para la liturgia. Además, la procesión del Corpus y su octava tomarían un cariz más elevado y el cortejo necesitaría de una joya más grandilocuente, más "cortesana". Dios en Versalles. En consecuencia, se

---

(1840). *Corografía histórico-estadística de la provincia y obispado de Córdoba*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1986, pág. 400 [Estudio introductorio y edición por Antonio LÓPEZ ONTIVEROS].

[13] RIVAS CARMONA, J. *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1982, pág. 305.

[14] A.P.A.R. *Rambla. Año de 1771. / Quentas finales de los Vienes / rentas y Limosnas de la Cofradía / del SS.mo Sacram.to que se sirvan... que del presente es / a dha. Cofradía*, oficio 9 agosto 1771, s/c., s/f.

[15] *Ibidem*.

[16] Para su perfil, consúltense, entre otros, a VALVERDE MADRID, J. *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1974; o RIVAS CARMONA, J. «Notas para el Neoclásico cordobés». *Imafronte* (Universidad de Murcia), 2 (1986), págs. 25-55.

[17] RIVAS CARMONA J. *Arquitectura...*, pág. 305.

[18] RIVAS CARMONA, J. «Notas...», págs. 31-32.

[19] A.P.A.R. *Año de 1776. / Quentas de la Co / fradia del Santisimo / Sacramento. Año de ¿1775?* Cuentas de la construcción del Sagrario (1772-1776), data nº 11, s/c., s/f. Resulta curioso que en esta partida -por cierto, ascendió a 180 reales- se tenga en cuenta que la participación de Verdiguier en este proyecto resultaba ser recomendación del propio obispo cordobés.

[20] A.P.A.R. *Año de 1776. /Quentas...*, cuentas de la construcción del Sagrario (1772-1776), data nº 9, s/c., s/f.

3. *Altar del Monumento del Jueves Santo, sito en la capilla de Sagrario, presidido por la citada Custodia, formando un conjunto inigualable. Primera mitad siglo XX. Fotografía propiedad del autor procedente de la familia Martínez-Ciria*

gestaría un nuevo proyecto, cual sería acometer la hechura de una nueva custodia procesional, de asiento, acorde a las circunstancias[21]. Y si para la capilla se habían relacionado con los mejores artistas del momento, no lo iba a ser menos para la pieza principal. Éste no era otro sino Damián de Castro. De esta forma, el 18 de marzo de 1779, Alonso Ruiz Carrera, en calidad de Mayordomo, se traslada hasta la capital para dejar entregado al platero *seiscientos cinquenta / y cinco on.s y onze adar.s de pl.ta en una Custodia an- / tigua y andas de ella; y veinte y ocho libras y media / de Bronze q.e tenian dhas. Andas, cuia pl.ta y metal / es para invertirlo en una Custodia q.e se a de fabricar / con arreglo al diseño y demas sircunstancias q.e después / se tratara...*[22].

Al igual que en la puesta en marcha de la construcción de la capilla, las esperanzas depositadas sobre el nuevo proyecto serían considerables, queriendo cuidar cada detalle que aconteciese sobre éste, máxime si se trataba del objeto que, de forma directa, iba a acariciar la presencia de Cristo-Eucaristía. Todos los ojos estaban puestos en el diseño. No sabemos si fue algo premeditado entre los propios artífices o por designación directa de la Cofradía a raíz de su intervención, pero otra vez Verdiguier tendría que prestar su erudición al servicio de las Artes. Él, mejor que nadie, sabía lo que tenía que representar. Aquella futura pieza no sólo debía concebirse para su uso procesional, sino que debía potenciarse la funcionalidad, por ejemplo de expositor en el Jueves Santo o en cualquier otro culto sacramental o de retiro con el Reservado *[Fig. 3]*. Entonces, la interpretación de su forma y estructura vería consumada su espíritu por conseguir una *microarquitectura* que cerrase la unicidad otorgada al propio espacio morfológico de la capilla[23]. Ya, aquella *Domus Dei* de la cabecera parroquial iba a cobrar pleno y verdadero sentido con esta creación: actuar de embocadura teatral a lo divino donde encajar, en su luz cenital, la más perfecta pirámide cristológica hecha Baldaquino, fuente de existencia, perfección y vida; de ahí que los vértices de atención manifiestos en tan divina geometría cumpliesen con los simbólicos preceptos de transmutación, manifestación y renovación. Así, y después de algunos meses de espera tras la visita al obrador del orfebre, la inquietud de los promotores quedaba eclipsada cuando la traza afrancesada se les exhibiese en toda su categoría artística. Se estaba consiguiendo lo deseado. Sin demora, Verdiguier recibió de *del S.or D.n Alphonso Ruis Carreras P.ro Vecino de la / Villa de la Rambla y Administrador de la Cofradía de la / hermandad del Santisimo Sacramento de dicha Villa es / a saver quinientos r.s v.on por un divujo que he hecho para / una Custodia nueva de Plata que se esta aciendo en la / ciudad de Cordova...*[24].

---

[21] En un inventario de 1766, cuando se cita la custodia cuadrada, sobre ésta hay una llamada que remite a una nota marginal dentro de la misma relación, la cual es como sigue: *esta se consumió para / hacer la Custodia nue / va q.e sirve en la Pro / cesión del Corpus. Las Andas de esta cus / todia estan inuti / les, por averse hecho otras nuevas*. Vid., A.P.A.R. *Libro de Ymbentarios y Cavildos de la Cofradia del Santisimo Sacramento...*, inventario 29 agosto 1766, s/c., s/f.

[22] A.P.A.R. *Año de 1779. / Quentas dela Cofradía del SS.mo / Sacramento dela Parroquial Yg.a / destta Villa. Tomadas a D.n Alfonso / Ruiz Carrera su actual Mayordomo / de los años de 1776, 1777, 1778...*, recibo de Damián de Castro, 18 marzo 1779, s/c., s/f.

[23] De la importancia de estos ejemplos realizados en metales preciosos como trasuntos de una utopía arquitectónica, de un proyecto irrealizable tiene mucho que decir SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. «Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible». *Boletín de Arte* (Málaga), 16 (1995), págs. 139-158.

[24] A.P.A.R. *Año de 1779. / Quentas dela Cofradía...*, recibo de Miguel Verdiguier, 25 junio 1779, s/c., s/f.

La intención fue acertada y, pronto, aquellas líneas fueron cobrando sentido en el taller de Damián de Castro. Se sucedían las inspecciones *in situ*[25] y, a la par, se le hacía entrega de ciertos adelantos económicos con los que ir afrontando su desarrollo y ejecución. Así, el primero de ellos -y el más cuantioso- tuvo lugar el 6 de abril de 1780 cuando se la cofradía sacramental depositó a Juan de Castro, hijo de Damián y delegado del taller de su padre[26], *cuatro mill r.s de v.n para en cu / enta de la Custodia q.e de orden de Dicho S.or* [Alonso Ruiz Carrera] *estoi asiendo / p.a Dicha ermandad...*[27]. El siguiente se realizó en el mes de junio de ese mismo año, destinándose *mil quinientos dos r.s / y dos mar.s de v.n en cuenta de la custodia de p.ta que estoi asien.o / para dicha ermandad por mano del S.or D.n Juan Tomas esca / milla quien asistio a el peso de las chapas de p.ta que lleba el / vanco de la Custodia* [69 onzas y 12 adarmes de plata] *q.e ban unidas con las molduras de cobre / y p.a q.e setenga presente al tiempo del peso de las demas piesas...*[28]. El obispo de Córdoba, a la sazón Baltasar de Yarta Navarro (ca. 1777-1786), seguía de cerca los movimientos practicados por los cofrades rambleños, merced a la información rutinaria transmitida por su Visitador General quien, en nombre del titular de la silla de Osio, al aprobar la relación de tesorería coetánea ordenó *se procure avibar para que se / finalice esta obra, que tanto desean los / fieles bien echores; evitando dho Adminis- / trador sea posible los gastos en / viajes...*[29], llamada de atención -por otra parte- propia de la jerarquía eclesiástica de siempre en el seno de las hermandades y cofradías a la hora de afrontar un encargo artístico para acelerar el proceso de actuación de cara a evitar posibles dislates económicos que se aprovechen de la coyuntura.

Si bien los contactos con Castro serían fluidos para comprobar la evolución de la custodia, documentalmente no sabemos nada más hasta junio de 1781, fecha en la que ya se extiende el recibo conveniente por parte del platero detallando los pesos y valores de cada una de las partes componentes de la obra y los ajustes presupuestarios devenidos [apéndice I]. En primer lugar, y tras la pormenorizada relación, se advierte la diferencia que debe marcarse entre las partidas de plata nueva (1.003 onzas y 6 adarmes de plata más 563 onzas y 1 adarme de cobre) con la plata entregada de las antiguas piezas (655 onzas y 11 adarmes de plata más 456 onzas de cobre). Acto seguido, los distintos conceptos, expresados en medida de peso, se fueron convirtien-

[25] Nos consta que se invirtieron *tres- / zientos seis rr.s q.e Declaro dho. Adm.or* [Ruiz Carrera] */ haver gastado en la Conduccion de dha / custodia* [antigua] *a dha Cuidad* [sic, se refiere a Córdoba] *y tres viajes / q.e ael mismo fin ha hecho aella para Sa- / ver de su estado...* A.P.A.R. *Año de 1779. / Quentas dela Cofradía...*, data nº 15 (*Pagado a quenta / para la Custodia*), s/c., s/f.

[26] Por cierto, andaba recién examinado de su profesión, pues dicha prueba acaeció hacia febrero de 1779, la cual, por las continuas gestiones que, por entonces, llevaba a cabo su padre contra el pleito establecido con los plateros de Málaga en Madrid, pidió fuese exento de las tasas reglamentarias. Vid., VALVERDE FERNÁNDEZ, F. *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*. Col. "Maior", 12. Córdoba: Universidad, 2001, págs. 414-415, nota 55. Debido a los múltiples negocios y viajes del padre, Juan de Castro estaba capacitado para administrar, recibir, cobrar y otros particulares en el taller paterno a través de un poder especial extendido el 13 de noviembre de 1779, ante escribano público. Cfr., VALVERDE MADRID, J. «El platero Damián de Castro». *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 86 (1964), págs. 42 y 106, documento101.

[27] A.P.A.R. *Año de 1779. / Quentas dela Cofradía...*, recibo de Juan de Castro, 6 abril 1780, s/c., s/f.

[28] A.P.A.R. *Año de 1779. / Quentas dela Cofradía...*, recibo de Damián de Castro, 26 junio 1780, s/c., s/f.

[29] A.P.A.R. *Año de 1779. / Quentas dela Cofradía...*, s/c., s/f.

do a su valor en moneda. De este modo, el valor de la plata y el cobre, el propio peso de la custodia, el dorado de molido, las hormas de madera, las barras-esqueleto de hierro, los tornillos fijadores de la pieza a la parihuela y al propio armazón, los cristales del viril o los calamoncillos de hierro para la caída de las telas ascendieron a un total de 31.068 reales, a los que hay que añadirle el trabajo que el escultor y amigo de Damián de Castro, Alonso Gómez de Sandoval[30], llevó a cabo con diferentes piezas de madera y con la hechura de la nueva parihuela (830 reales). En total, las partidas ascendían a la cantidad de 31.898 reales de vellón. Pese a ello, este importe se vio ligeramente aumentado al tener que incluir los 40 reales de haber realizado ciertos aderezos en las caídas de la tela, a más de los 80 reales que Alonso Ruiz Carrera tuvo a bien conceder a los oficiales del obrador de Castro como obsequio por su servicio y dedicación. No andaría corto el argentero en consideración y para redondear aún más la cuenta, deprecia del resultante final 600 reales como donativo destinado a los fondos de la cofradía[31]. El pago final no se fecha hasta 1782, lo que nos hace pensar que Damián de Castro concedería ciertas facilidades de crédito a Alonso Ruiz Carrera para ingresar el efectivo. Así pues, el 4 de mayo, se reúnen en Córdoba para cerrar la liquidación, firmando el propio Castro la cantidad recibida de 31.418 reales, fruto de las dos primeras entregas realizadas dos años antes (5502,12 reales) más la última fijada con la terminación de la custodia procesional (25.915,22 reales[32]). Por último, había que traer la nueva y espectacular custodia hasta La Rambla que *Costo la conduz.on... desde la Ciudad de Cor.va a esta V.a // Treszientos y Cinquenta r.s que a pres.a / la mi el Ynfraescripto Nott.o satisfizo el / pres.te Maiord.mo a ocho hombres Gallegos q.e / sobre sus hombros la trajeron...*[33]. Pese a no contar con la fecha exacta de dicha llegada, pensamos estaría presente ya los cultos de 1781 y, por supuesto, en la procesión del Corpus Christi y de su octava o, como muy tarde, en 1782[34].

---

[30] Huelga señalar, a estas alturas, la relación personal y profesional entre Castro y Gómez de Sandoval. Aunque no es momento de ocuparse de ello, señalar la participación de ambos, por ejemplo, en el facistol de la catedral de Córdoba (VALVERDE MADRID, J. *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1980, pág. 100, nota 54), entre otros proyectos retablísticos o escultóricos de gran calado. A bote pronto, y para saciar la curiosidad, remitimos al lector para su profundidad a VALVERDE MADRID, José. «El escultor cordobés Alonso Gómez de Sandoval». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 83 (1962), págs. 47-108 o a RIVAS CARMONA, J. «Los plateros arquitectos...», págs. 226-227, entre otros estudios de consideración.

[31] A.P.A.R. + / *Rambla. Año de 1784 / Cuentas / Tomadas en la Vicaria de esta Villa, a D.n / Alfonso Ruiz Carrera Presbitero, Mayor- / domo Adm.r dela Cofradia y Herm.d del / SS.mo Sacramento Servidera en su Parroquial / Yglesia del Tiempo de quatro años desde el / dia del S.r S.n Juan de Junio del pas.do de 1780 / hasta ottro igual dia del pres.te de 1784 / que se remiten para su aprovaz.n a S. / Y. el obispo mi Señor.* =, recibo de Damián de Castro, Córdoba 8 junio 1781, s/c., s/f.

[32] A.P.A.R. + / *Rambla. Año de 1784...*, data nº 17 (*Seacabo depagar / la Custodia*), s/c., s/f. Por error, el tesorero no pasó bien la cantidad total en los maravedíes, pues hallando todos los movimientos nos resultan 2.915,88 y no 25.915,22 reales. Sin embargo, para respetar los documentos originales, aquí hemos volcado la cifra equivocada.

[33] A.P.A.R. + / *Rambla. Año de 1784...*, data nº 22 (*Conduz.on dela / Custodia nueva*), s/c., s/f.

[34] A.P.A.R. *Libro de Ymbentarios y Cavildos de la Cofradia del Santisimo Sacramento...*, oficio 27 junio 1782, s/c., s/f. En el reverso del documento donde consta la donación realizada por Leonor María Ruiz del Álamo y [*Villa Zevallos*] de tres piezas de plata (jarro, bacía o salvilla con forma de concha y cuello con cavidad de encaje a la pieza anterior) propiedad de Antonio José [Famuino¿?], presbítero y vecino de La Rambla, se observa la siguiente anotación: *Aumento / Prim.te unas sacras para el Altar*

Ya se tenía todo. Era el momento de emplearlo con la pompa y circunstancia que merecía. Ahora bien, tal como aconsejase el Visitador tras examinar las cuentas formalizadas hasta 1784, *se moderen los gastos en q.to sea posible, sin fal- / tar al debido culto y veneraz.on del SS.mo Sacram.to...*[35].

Etopeya para una voluntad creativa

Damián de Castro, hombre y artista, aspiró a los grandes retos universales de la humanidad competidora; buscó su razón de ser en la consideración y el prestigio. No está hecho ni de la materia y del ser de los Arfe, pero tampoco se contentó con ser un platero más de una ciudad sureña que se limitaba a instruir su buril por los surcos típicos del repujado o del cincelado ancestral; ante adversidades que valgan, quiso cantar la humildad de las excelencias aúreo-argentíferas subsistiendo a costa de las madejas de la astucia. Y para ello, acudió a todas las ardides que la vida le ofrecía según las necesidades del momento. E hizo bien. Eso le llevó a granjearse fama y ventaja social en las contadurías de las fábricas parroquiales, conventuales o catedralicias, por no señalar sus amistades y contactos distinguidos con nobles y jerarcas más diligentes que mecenas. ¿Lo mejor de todo esto? Su visión comercial y su aptitud creativa. Aunque la bolsa de caudal siempre estaba encima de la mesa, su ilusión por intercambiar -cual hercúleo dominador- la valía de su estética en aras de un proyecto integrador, de una globalidad sublime, de una belleza totalizadora entre las Artes, le hacía acreedor del alma inquieta del noble artista entregado a la causa. Si bien todo resultaba innovador, "moderno" por lo francés de su perfil, comprendía a la perfección el valor de la proporción aristotélica y de la medida clásica como metas infranqueables para la culminación de una empresa triunfante. Idea y Forma reparan en los esquemas del baldaquino rambleño. La exteriorización del espíritu en busca de lo natural encuentra su sino cuando el *disegno* rompe la antagónica apariencia formal para hacerse real, metafóricamente viva. Basta ya de definiciones. Dejemos a su propia luz que hable de la verdad y de la pasión de un hombre y de una obra.

Apéndice I

A.P.A.R. + / *Rambla. Año de 1784 / Cuentas / Tomadas en la Vicaria de esta Villa, a D.n / Alfonso Ruiz Carrera Presbitero, Mayor- / domo Adm.r dela Cofradia y Herm.*

---

del Sagrario plateadas, y un Atril / Ytem: Una Custodia Nueva para sacar â el Ssmô Sacra.o enla Procesion de el / dia del Corpus, y dia de su Octava, su Autor D.n Damian de Castro Vecino / dela C.d de Cordova. Esto nos da la impresión de que la pieza ya estaba asentada en el patrimonio de la cofradía. Ya, como dato anecdótico, indicar que la pieza aparece por primera vez recogida en el inventario de 1784 (3 de agosto), mostrando *se / halla colocada en la Sacristia alta de esta Yglesia / su zerradura y llave, que paxa esta por aora en / poder de D.n Alfonso Ruiz Carrera Presvt.o Maior / domo y Adm.or de dha Cofradía, con una Camisa [ô] / cubierta [degantte], q.e sirve para los dias del Corpus / y dia dela Octtavva*...(A.P.A.R. *Libro de Ymbentarios y Cavildos de la Cofradia del Santisimo Sacramento*..., inventario 3 agosto 1784, s/c., s/f).

[35] A.P.A.R. + / *Rambla. Año de 1784*..., aprobación de cuentas y mandatos del Sr. Obispo, s/c., s/f.

d del / SS.mo Sacramento Servidera en su Parroquial / Yglesia del Tiempo de quatro años desde el / dia del S.r S.n Juan de Junio del pas.do de 1780 / hasta ottro igual dia del pres.te de 1784 / que se remiten para su aprovaz.n a S. / Y. el obispo mi Señor. =

Recibo

+

- Digo Yo D. Damian de Castro Argentario maior de la Fabrica de esta S.ta / Yglesia y de las demas deste Obispado, q.e he hecho una Custodia de pl.ta sobre do- / rada a mate para la Cofradia del Santisimo de la Yglesia Parroquial de la v.a de la Rambla / p.r direccion del S.or D.n Alonso Ruiz Carrera Presb.o Ma / iordomo de dha Cofradia; que su peso de plta y cobre, dorado de molido, hechu / ra y demas agregados son en la forma siguiente.

	Plata		Cobre
		Onzas	
Las ocho chapas de q.e se compone el vanco pesan sesenta y nueve onz.s y doce ad.s de plata	69	12	
Las molduras q.e van unidas a dhas chapas pesan ciento treinta y ocho onzas y ocho ad.s de cobre		138	8
Las ocho chapas llanas que forman la soleria sobre el vanco pesan cinquenta y nueve on.s y nueve ad.s de plata	59	09	
Las quatro repisas sobre las q.e van las columnas pesan ciento trece on.s y siete ad.s de plata	113	07	
Los quatro Profetas q.e van delante de estas repisas pesan ciento doce on.s de plata	112	00	
Los quatro tornillos de cobre q.e llevan dhos Profetas p.a su sujeción pesan seis onzas y ocho ad.s		006	8
Las ocho varas y ocho capiteles de las columnas pesan ciento noventa y cinco on.s y doce ad.s de cobre		195	12
Las ocho columnas pesan ochenta y cinco on.s y un adarme de pl.ta	85	01	
Las quatro cornisas pesan ciento cinquenta y nueve onzas y trece ad.s de pl.ta	159	13	
Los quatro Evangelistas q.e van sobre dhas Cornisas pesan Ciento quarenta on.s y seis ad.s de pl.ta	140	06	

740... 00 // 340... 12

//

Los ocho cartelones con sus sobre puestos y diez y seis floreros pesan ochenta y ocho on.s y nuebe ad.s	088	09	
Las dos piezas sobre q.e va la Fe, con los quatro sobre puestos y quatro campanas pesan cuarenta y cinco on.s y un ad.e de pl.ta	045	01	
La Fe pesa quarenta y tres on.s y nueve ad.s de cobre		043	9
Las quatro aras q.e lleva el banco y la baza sobre q.e va el Pedestal q.e sostiene la Custodia pesan cinq.ta y siete on.s de cobre			057
El Pedestal y nube q.e mantienen el sol, pesan quarenta y siete on.s y quatro ad.s de plata	047	04	
Pesa el Sol, con las nuebes, y el viril ochenta y dos on.s y ocho ad.s de plata	082	08	
El cerco de cobre donde van sugetas las ráfagas pesa cinco on.s y ocho ad.s de cobre		005	8
Las tuercas conq.e van sugetas las piezas, pesan ocho onzas de cobre			008

1003... 6 // 563 [...]

Resultan suman dhas partidas Mil tres on.s y seis / ad.s de plata; y quinientos sesenta y tres on.s y / un adarme de cobre

Tengo recibidas seiscientos cincuenta y cinco on.s y / once ad.s de pl.ta Y veinte y ocho libas y media / de cobre q.e son onzas Quatrocientas y cinquenta y / seis q.e se rebajan de las nuebas....

655... 11 // 456

347... 11 // 107

Por lo q.e resulta haver aumentado trescientos / quarenta y siete onzas y once adarmes de plata que valen siete mil trescientos ochenta y ocho r.s y onze mrs. ------ 7.388... 12

Y asi mismo haver aumentado ciento siete on.s y un ad.e de cobre q.e son libras seis y media las que a ocho r.s imp.n cincuenta y dos r.s ---------- 52

Por las hechuras de las Mill quinietas y sesenta y seis on.s y siete ad.s q.e pesa la Custodia de plata y cobre, á doce r.s onza, Diez y ocho mil stecientos noventa y ocho r.s 18.798

Por el dorado de molido q.e lleva dha Custodia Quatro mil y seiscientos r.s 4.600

Por las hormas de madera q.e llevan todas las piezas para su firmeza sesenta r.s

060

Por las nuebe barras de fierro q.e llevan las Columnas y el Sol cinquenta y quatro r.s 054

Por los cuatro tornillos con sus tuercas q.e sugetan la Custo dia a las Pariguelas cinquenta y dos r.s 052

Por los ocho fierros donde van sugetas las aras veinte y veinte y quatro r.s 024

Por el dorado de estos a quatro r.s treinta y dos r.s 032

Por los dos Cristales q.e lleva el viril quatro r.s 004

De los calamoncillos de fierro p.a sugetar las caidas de tela en las pariguelas quatro r.s 004

31.068

Según la cuenta dada p.r D.n Alonso Gomez escultor q.e ha hecho diferentes piezas de madera p.a la Custodia á que se agrega el haver hecho las andas doradas y plateadas asciende todo a ochocientos treinta r.s q.e se le han satisfecho 830

31.898

Suman dhas partidas treinta y un mil ochocientos noventa y ocho r.s de V.on y para que conste lo firmo en Cor.va / en 8 de Junio de 1781

Damian de Castro (rúbrica)

Asimismo ha costado el Hueco q.e se ha hecho de nuebo par las / caidas de tela Quarenta r.s y mas ochenta r.s q.e el S.or D.n Alonso dio para un refresco a los oficiales de mi obra / dor. Fha ut supra

Castro (rúbrica)

Declaro que tengo Rezivido del S.r D.n alonso Ruiz Carreras tres y un mil Quatrocientos Diez y Ocho Rea.s de Ve. Habiendo Ya bajado, seiscientos que hecho de limosna á dha Cofradia y para que conste doy el presente en Cor.va y Mayor 4 de 1782 años =

Damian de Castro (rúbrica)

"Un Día Glorioso": Una obra desconocida del escultor Antonio Castillo Lastrucci

*Rafael de Jesús Ríos Delgado**

Como cualquier otro investigador del campo de las Humanidades, el historiador del Arte basa sus investigaciones en el trabajo constante y, en buena medida, en su intuición en unos casos, y en la buena fortuna en otros. Todo ello vendría a colación del hallazgo de la obra que aquí presentamos, cuyo descubrimiento fue fruto de la casualidad. Nos encontrábamos realizando una investigación sobre la primera capilla dedicada a la advocación de la Divina Pastora en la parroquia de Santa Marina de la capital hispalense -destruida en los disturbios de julio de 1936-, cuando entre las fuentes documentales a las que recurrimos, encontramos en la Hemeroteca Municipal de Sevilla un periódico, que respondía a las iniciales *F.E.*[1] (Falange Española), dónde entre los titulares y las noticias vinculadas a la labor principal de dicha publicación -esto es, ensalzar las hazañas del llamado *bando nacional* en la incivil Guerra Civil-, se incluía una pequeña ilustración de dicha obra. *(Fig. 1)*

Contexto histórico de la obra

El 18 de julio de 1936 estalla en España una cruenta guerra fratricida. A los pocos meses Sevilla era tomada por el *bando nacional* (compuesto, entre otros, por militantes de Falange Española, requetés -carlistas-, monárquicos, soldados del ejército sublevados y católicos vinculados a la Iglesia de alguna forma). Pese a que la ciudad de Sevilla, por tradición, había despuntado por sus afinidades a la causa monárquica y católica, no es menos cierto que a comienzos de la Guerra Civil era muy numeroso el contingente de obreros disidente con tales filias. Este importante núcleo poblacional se agolpaba en determinadas zonas de la ciudad, como los barrios de la Macarena, San Bernardo y Triana, curiosamente dónde se ubicaban la mayoría de las fábricas, lo que le valió a esta zona que fuese conocida como "*Sevilla, la roja*".

Sería precisamente en estos focos dónde más resistieron los simpatizantes o leales a la República, con levantamiento de barricadas en zonas como San Julián o la calle Feria, y dónde más destrozos se produjeron para el Patrimonio Histórico de la ciudad, siendo el religioso el más afectado. Del barrio de la Macarena -en cuyo corazón se asentaban las antiguas huertas de la ciudad, muchas entonces en funcionamiento, así como algunas industrias y fábricas- perecieron en incendios intencionados las iglesias de San Gil, San Julián, Santa Marina, Omnium Sanctorum, San Marcos y San Román, siendo asaltadas y saqueadas la iglesia de San Juan de la Palma y la

RÍOS DELGADO, Rafael de Jesús, "Un día glorioso": Una obra desconocida del escultor Antonio Castillo Lastrucci ", en *Boletín de Arte*, n°s 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 837-849.

Nuestro servicio telefónico

Dirección 25455
Redacción 25655
Gerencia y Administración 25855
Conferencia Interurbana. 25755

F. E.

Redacción, Administración y Talleres
GARCIA DE VINUESA, 30

Al vuelo

Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y Nuestra Señora del Mayor Dolor y Traspaso

Noticias del Extranjero

LA FERIA DE MUESTRAS EN EN LEIPZIG

FERIA DE INDUSTRIAS EN VENECIA

¡Arriba España!

Este número ha sido visado por la censura

1. El modelo de la obra publicado en la prensa

Día 15 de Septiembre F. E. PAGINA 5

Informaciones intrascendentes

Un rato de conversación con el general Queipo de Llano.--Su actuación anterior al 18 de Julio.-La iniciación del movimiento salvador en Sevilla.- La posible estructuración de España después del triunfo.- Una promesa para el día en que se tome Madrid.

por Guzmán de ALFARACHE.

A MANERA DE PROLOGO

General Queipo de Llano: La historia futura de España, reserva para este nombre glorioso, una de sus páginas más ilustres.

YO VINE A SEVILLA

EL MOMENTO EN QUE UN ESPAÑOL ENTRA EN EL CAMPO DE LA HISTORIA

UNA PREGUNTA SIN CONTESTACION

EL DIA QUE TOME MADRID...

2. *Loa periodística al General Queipo de Llano*

Capilla del Rosario de la Hermandad de Montesión; de la zona de San Bernardo -donde se asentaba la Real Fábrica de Artillería-, perecieron las iglesias de San Bernardo y San Roque así como el Convento de las Mercedarias de San José. Por su parte, del barrio de Triana, -asentamiento estratégico de las gentes del muelle y de los tejares y fábricas de cerámicas-, resultaría destrozada la parroquia de la O y se intentó asaltar la Capilla del Patrocinio, siendo esto impedido por los propios vecinos. Aún así, no fue la ciudad de Sevilla de las más maltratadas; sobre todo, si la comparamos con otras ciudades como Málaga -ésta sobre todo en mayo de 1931- o Almería, o con otras provincias como Granada o Jaén.

En buena medida, esa rendición de la ciudad al *bando nacional* vendría motivada gracias a la estratagema "teatral" urdida por el General Gonzalo Queipo de Llano. Desde las instalaciones de Unión Radio Sevilla[2], ubicadas entonces en la Plaza de España, el astuto militar arengaba a los ciudadanos mientras la ciudad era recorrida en jeep por un grupo de soldados (legionarios y regulares) venidos de Marruecos, a los que se les cambiaba de uniforme en Capitanía. De esta manera, el contingente castrense era siempre el mismo, aunque el cambio de "disfraz" hacía creer a la ciudad que era mucho más el apoyo con el que contaban.

Con independencia de sus cualidades como militar, de sus aciertos y errores, este ardid ha pasado a la historia militar como uno de los ingenios más audaces jamás ideados para decidir el desenlace final de una guerra[3]. En consecuencia, era "normal" que en medio de aquella enorme crispación en la que estaba sumida la antigua e histórica *Híspalis*, a los ojos de buena parte de los sevillanos de aquel lejano año de 1936, el General Queipo de Llano se presentase como el "salvador" y "libertador" de la ciudad *(Fig. 2)*. Es, precisamente, este contexto de euforia el que enmarca y determina la obra que presentamos.

---

* Investigador vinculado a la Universidad de Sevilla.

[1] (H)emeroteca (M)unicipal de (S)evilla, Diario *"Falange Española Tradicionalista y de la JONS"*, editado en Sevilla, 3 de septiembre de 1936, pág. 12. Este diario fue fundado en Sevilla por el partido político del que toma el nombre al iniciarse la Guerra Civil, empleado y utilizando los talleres y rotativas del antiguo diario *"El Liberal"* (fundado en 1901), clausurado a los pocos días del inicio de la misma, porque en sus máquinas se imprimieron el 17 de julio del 36 las octavillas disuasorias de propaganda que se lanzaron contra las fuerzas del Ejército sublevado en África. Entre 1936-1946 sus oficinas estuvieron situadas en la actual calle García de Vinuesa n.º 30, antigua calle de la Mar, con idéntica numeración. Tras sufrir un incendio en sus instalaciones, que algunos quisieron ver como un sabotaje, pasó a la calle Santander, junto a la Casa de la Moneda, variando su título por el de *"Sevilla, diario de la tarde"* (entre 1946 y 1976), origen a su vez del diario *"Suroeste"* (entre 1976 y 1983), cerrado ya en la democracia, al ser suprimidos los antiguos medios informativos vinculados a la Secretaría General del Movimiento. Todos estos datos proceden de la propia Hemeroteca Municipal.

[2] Antecesora de la actual emisora Radio Sevilla, perteneciente a la cadena SER (Sociedad Española de Radiodifusión).

[3] Esta estratagema fue de vital importancia no solo para la toma de la ciudad por el bando nacional, sino también para el devenir de la Guerra Civil ya que la pérdida de la II División Orgánica (actual Región Militar Sur), una de las plazas fuertes con la que contaban los leales a la República, marcaría el posterior desarrollo de la misma.

Gonzalo Queipo de Llano y Antonio Castillo Lastrucci: una relación marcada por la amistad

La amistad entre Gonzalo Queipo de Llano y Antonio Castillo Lastrucci debía de venir desde lejos, y posiblemente se prolongaría en el tiempo tras la fuerte vinculación que unió a ambos con la Hermandad de la Macarena. No en vano el escultor, por mediación del militar, regalaría a la parroquia de San Gil -la que había sido casa y morada de la Virgen de la Esperanza Macarena durante tres siglos-, la imagen de su santo titular, destruida en los avatares de julio de 1936[4]. Asimismo, Castillo Lastrucci donó las imágenes de San Gonzalo[5] y Santa Genoveva[6] a las parroquias de dichas advocaciones que se crearon, respectivamente, por iniciativa del propio Queipo de Llano y de su esposa, Genoveva Martí Tovar[7].

Al escultor debió influirle bastante la fuerte personalidad del General, del que se dice que su sola presencia imponía. A su vez, el General, debió de comprobar que a través de la obra del escultor podía devolver a Sevilla la piedad popular que durante el periodo republicano y los sucesos del 36 estuvieron a punto de sucumbir. No obstante, quizás debamos conocer un poco mejor la biografía de ambos personajes para entender mejor el conjunto objeto de este trabajo. Del General Gonzalo Queipo de Llano y Sierra[8] diremos que nacido en Tordesillas en 1875, se formó desde muy joven

---

[4] ROSA MATEOS, A. de la: *"Castillo Lastrucci. Su obra"*. Cádiz, 2004, pág. 107 y SALAS, Nicolás: *"Sevilla en tiempos de María Trifulca"*, tomo I. Sevilla, 1994, pág. 161. La imagen, donada en 1937, recibe culto en un tabernáculo situado en el altar mayor de dicha parroquia, la cual fue reinaugurada tras su destrucción -acaecida el 18 de julio de 1936- el 19 de marzo de 1942, festividad de San José, patrón del barrio de la Macarena.

[5] *Íbidem*, pág. 128 y VILLALBA RODRÍGUEZ, D.: "Sesenta años de la Parroquia de San Gonzalo" en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* n.º 520. Sevilla, junio de 2002, pág. 50. La imagen, donada en 1939, se ubica en la hornacina situada en el ático del retablo mayor de dicha parroquia, la cual no sería bendecida hasta 1942. Corresponde al investigador Daniel Villalba Rodríguez la primacía en la acertada atribución -posteriormente documentada- de la escultura de San Gonzalo a la labor de Castillo Lastrucci.

[6] *Íbidem*, pág. 164. La parroquia en cuestión recibe la advocación de Nuestra Señora de las Mercedes y Santa Genoveva. La imagen titular, donada en 1944 con motivo de la inauguración del nuevo templo acaecido el 9 de enero de dicho año, se ubica en la hornacina situada en el ático del retablo mayor de dicha parroquia.

[7] VILLALBA RODRÍGUEZ, D. *Op. cit.*, pág. 49. Tanto el barrio de San Gonzalo como el de Santa Genoveva surgieron por iniciativa del General Queipo de Llano, ya que en ellos se construyeron casas para inválidos, empleados y obreros de la Obra Nacional de Casas Baratas, que dirigía el también General Francisco Bohórquez, a la sazón amigo personal de Queipo de Llano y hermano mayor de la Hermandad de la Macarena. Por este motivo la parroquia de la barriada del Tardón se rotuló con la advocación de San Gonzalo, en honor del propio militar, y la del Tiro de Línea como de Santa Genoveva, en honor de su mujer, Genoveva Martí.

[8] Mucha y muy variada es la bibliografía dedicada a Queipo de Llano, abarcando todos los ámbitos, géneros y tendencias políticas, que van desde la lisonjería hasta la crítica más dura. Como literatura vinculada a la dictadura podemos considerar los libros de OLMEDO DELGADO, A. y CUESTA MONEREO, J.: *General Queipo de Llano (Aventura y Audacia)*, Barcelona, 1958 y de CUESTA MONEREO, J.: *Una figura para la historia: el general Queipo de Llano, primer locutor de radio en la guerra de liberación*, Sevilla, 1968, en los que se alaba de forma explícita la figura del General. Es interesante la visión novelada que sobre el controvertido militar aporta el escritor y

en la Academia de Caballería de Valladolid, siendo ascendido prontamente al grado de General. Enemistado con Primo de Rivera, el cual lo desterró de España, marchó a Portugal junto con el también militar Ramón Franco. De tendencias republicanas, participó en la sublevación de Cuatro Vientos en 1930. Durante la República, entre 1934 y 1936, desempeñó el cargo de Capitán General de la I Región Militar y Jefe de Carabineros. Al estallar la Guerra Civil se unió al *"bando nacional"*, siendo muy famosas sus arengas militares radiofónicas. Al mando del ejército Sur ocupó Sevilla, Huelva y Málaga. Tras la Guerra Civil, en 1939, fue nombrado Teniente General, volviendo a sufrir destierro por un año, en este caso a Roma. De vuelta a Sevilla fue ascendido a Capitán General de Sevilla, ciudad en la que murió en 1951, siendo sepultado en la Basílica de la Macarena.

Antonio Castillo Lastrucci[9], el más prolífico escultor e imaginero del s. XX, nació en Sevilla en 1882. Tras un intento frustrado de ser matador de toros, y dada sus buenas dotes para el dibujo y el modelado, ingresa en la Escuela Industrial de Artes y Oficios en la década de los noventa de la centuria decimonónica. Formado en la tradición romántica, costumbrista e historicista, en proximidad con Antonio Susillo, intentará labrarse un futuro como escultor profano con desigual fortuna. En 1915 es becado por la Diputación Provincial de Sevilla para realizar un viaje de formación por París y Roma, que al parecer no puede llevar a cabo a causa del estallido de la I Guerra Mundial. Un año, 1923, y un misterio, el de Jesús ante Anás para la Hermandad de la Bofetá, le abrirán las puertas de los encargos religiosos, volcando ya toda su producción a dicho campo, sobre todo tras los destrozos ocasionados por la Guerra Civil. En esos años hubo de reponer muchas de las imágenes titulares perdidas en la misma, lo cual afectó negativamente a la calidad general de su obra. Falleció en Sevilla en 1967, a la edad de ochenta y cinco años.

---

novelista BARRIOS, M.: *El último virrey de Andalucía*, Sevilla, 1990, en la que se relata el poder absoluto que el personaje ejercitaba sobre la sociedad de la época. Muy diferentes son las visiones que aportan en sus libros Antonio Bahomonde, Ana Quevedo y Francisco Espinosa. Antonio BAHOMONDE y SÁNCHEZ DE CASTRO, fue Delegado de Propaganda del General y en su libro *Un año con Queipo: memorias de un nacionalista*, Sevilla, 2005, narra cómo fue ese año vivido junto a él. Una visión mucho más cercana aporta Ana QUEVEDO y QUEIPO DE LLANO, nieta del general, en su obra *Queipo de Llano: gloria e infortunio de un general*, Barcelona, 2001, en la que se analiza la figura del militar desde el entorno familiar y se recogen algunos de los problemas que tuvo durante la dictadura, especialmente con el general Franco. Por último, Francisco ESPINOSA MAESTRE con su obra *Justicia de Queipo: violencia selectiva y terror fascista en la II División en 1936*, Barcelona, 2005, aporta una visión muy sesgada y escasamente objetiva. Muy interesantes también son los diversos artículos publicados en revistas especializadas de entre los que destacamos el de ORTIZ VILLALBA, J.: El golpe de Queipo de Llano en Sevilla: Historia de una traición. Un general despechado en Revista *Andalucía en la Historia*, año II, n.º 5. Sevilla, abril de 2004, págs. 20-26.

[9] Muy abundante es también la bibliografía dedicada al escultor sevillano. Hasta la aparición de la monografía de Antonio de la ROSA MATEOS, *Castillo Lastrucci, su obra*, Cádiz, 2004, casi todas las aportaciones venían estando vinculadas al ámbito local de cada una de las poblaciones o ciudades para las que trabajó el artista. La mencionada monografía no es más que una ampliación del *"Libro de razón"* del propio escultor, conservado por los herederos, sin incluir ningún tipo de comentario o juicio de valor sobre las obras referidas. Este mismo libro ya fue utilizado en la década de los ochenta de la pasada centuria por Manuel Tobajas Villegas para redactar la Tesis de Licenciatura, dedicada a la obra realizada en Sevilla por Castillo Lastrucci, presentada en la Facultad de Geografía e Historia

Análisis histórico, técnico e iconográfico de la obra "Un Día Glorioso"

La obra en cuestión supone un proyecto bastante acabado para un grupo escultórico de concepto monumental, realizado en 1936 en terracota patinada en colores broncíneos y pensado originariamente para ser fundido en bronce; algo que fue del todo imposible ya que en el referido año todas las fundiciones de la provincia estaban dedicadas íntegramente a la realización de material bélico. Presenta unas medidas de 65 cm. x 53 cm. x 24 cm. Este conjunto -regalado por el propio Castillo Lastrucci a Queipo de Llano- era un sencillo homenaje que el escultor realizaba *a su amigo* por parte de *"su admirador."* – dice el propio artista al firmar la pieza- en señal de gratitud por haber "salvado" a la ciudad de Sevilla del "yugo" de la República y de la fratricida Guerra Civil. Es probable que esta escultura fuese concebida como boceto o maqueta de un posterior monumento al General Queipo de Llano, no llevado a efecto, toda vez que su discurso compositivo y conmemorativo podemos vincularlo con los proyectos de monumento al escultor Juan Martínez Montañés que Castillo Lastrucci realizara en torno a los años 20 de la pasada centuria[10].

En *Un Día Glorioso* aparece en alto relieve la figura del General Queipo de Llano montado a caballo, dada su condición de militar del Arma de Caballería, portando en su mano derecha una bandera de España, mientras que con la izquierda dirige las riendas del equino. Sobre el suelo se expanden una serie de armas rotas, que simbolizan la derrota del ejército republicano, mientras el cuadrúpedo pisa con una de sus patas una leyenda en la que se lee la palabra *"Marxismo"* (Fig. 3). En el extremo superior izquierdo, sobre un rompimiento de gloria, aparece la imagen de la Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla y su Archidiócesis, portada por dos ángeles, situándose en el extremo inferior derecho un relieve en el que se agrupan un militar del denominado *bando nacional*, un *requeté* o carlista y un falangista. En su base aparece la leyenda *"18 DE JULIO DE 1936. UNA FECHA GLORIOSA"*[11], de dónde toma el título la obra, y las inscripciones *"AL HEROICO GENERAL, EL EXCMO. SEÑOR DON GONZALO QUEIPO DE LLANO, SALVADOR DE ESPAÑA"* y *"SU ADMIRADOR, A. CASTILLO LASTRUCCI, SEVILLA"*. (Figs. 4-5)

---

de la Universidad de Sevilla. Para conocer mejor su obra en el ámbito malagueño, resulta de vital importancia la monografía *"El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga"*, Málaga, 1996, del profesor Juan Antonio SÁNCHEZ LÓPEZ.

[10] RUFINO, R.: "El imaginero Castillo Lastrucci" en *Archivo Hispalense* n.º 140, t. XLV. Sevilla, 1966, pág. 92 y ROSA MATEOS, A. de la: *Op. cit.*, págs. 36 y 266. El monumento en cuestión sería realizado al final por el escultor y médico Agustín Sánchez Cid en 1923, el cual fue designado ganador del concurso convocado para tal fin. En la actualidad preside la plaza del Salvador, ubicación original para dónde fue concebido, tras pasar varias décadas situado en una de las esquinas del conjunto catedralicio. Como dato anecdótico, diremos que el boceto en escayola de este monumento se expone en el patio del edificio anexo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, antigua casa-taller del pintor Gonzalo Bilbao Martínez, situada en la calle del mismo nombre.

[11] ROSA MATEOS, A. de la: *Op. cit.*, pág. 243. Aparece reflejada esta obra en la relación de *"Profanas en distintos materiales"*, y dentro del apartado de *"Relieves o bajorrelieves"*, como un *Grupo alegórico al 18 de julio*, sin citar título exacto de la obra, año de realización, ubicación de la pieza, fotografía y/o descripción de la misma. Sí se refiere que era propiedad del General Queipo de Llano.

3. *Vista general del modelo*

4. *Firma del escultor*

5. *Dedicatoria*

Independientemente de las vinculaciones políticas, proselitistas y militantes que cualquier obra de ésta índole reúne, no podemos obviar la valía y calidad artística de la misma, teniendo en cuenta que por las dimensiones ya referidas que ostenta la misma, estamos ante una pieza de pequeño formato. De hecho, Castillo Lastrucci demuestra en esta pieza sus grandes dotes de barrista, empleando un modelado suelto, característico de toda su obra, formación ésta que en teoría aprendió en el taller de Antonio Susillo con el que, supuestamente, debió formarse[12]. Son de gran parecido

[12] *Ibidem*, pág. 34. Sobre este dato no hay una unánime certeza acerca de su veracidad. Cita el autor un artículo de Manuel Tobajas Villegas titulado "XXV aniversario de la muerte de Castillo Lastrucci", publicado en *ABC de Sevilla* el 2 de abril de 1992, en el cual se aportan una serie de datos sin base documental alguna, que parecen más bien seguir los relatos del escritor costumbrista José María de Mena. Otras fuentes consultadas ponen en entredicho tal afirmación, decantándose más bien por afirmar que su formación se desarrolló en la llamada Escuela Industrial de Artes y Oficios de Sevilla, considerándosele más bien un discípulo tardío, pues fue en sus comienzos un imitador del estilo de Susillo. Ver para ello los interesantes artículos del profesor ÁLVAREZ CRUZ, J. M.: "Seis temas profanos en el catálogo de Antonio Castillo Lastrucci" en *Laboratorio de Arte* n.º 13. Sevilla, 2000 y "Notas biográficas sobre el escultor Antonio Susillo" en *Laboratorio de Arte* n. º 10. Sevilla, 1997, pág. 532, en los que incide sobre lo aquí expuesto; otra interesante aportación bibliográfica se recoge en el libro de CASCALES MUÑOZ, J.: *"Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el s. XIII hasta nuestros días"*, T. II. Toledo, 1929, pág. 80; por aclarador, resulta muy útil el artículo de ILLANES RODRÍGUEZ, A.: "Antonio Susillo y su ingente obra" en *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría* n.º 3. Sevilla, 1975, pág. 19. En el mismo este artista, amigo personal de Castillo Lastrucci, cita todos los discípulos de Susillo sin incluir al escultor que nos ocupa, por tanto sería absurdo que olvidase este dato de vital importancia

6. *Pormenor de la Virgen de los Reyes*

la miniatura de la Virgen de los Reyes *(Fig. 6)* y el pequeño retrato del General Queipo de Llano, destacando en todo el conjunto el soberbio caballo *en corveta*, que resume toda la tradición de la pintura barroca española y, por extensión, la fecunda trayectoria escultórica del monumento ecuestre desde la Antigüedad helenística a los tiempos modernos.

en la biografía del imaginero. No creemos por lo tanto necesario que para prestigiar a Castillo Lastrucci haya que vincularlo a la órbita del taller de Susillo ya que su obra tiene peso específico por y en sí misma.

Sin embargo, tanto en la postura del caballo, como en el propio General, se advierte una cierta influencia de dos esculturas de Bernini, la maqueta del *Monumento a Luis XIV* -que no llegó a realizar- y de la grandiosa escultura marmórea del emperador *Constantino*, emplazada en el porche de la Basílica de San Pedro, junto a la *Escala Regia*. Como quedó dicho, en 1915 la Diputación Provincial de Sevilla le había concedido a Castillo Lastrucci una pensión con beca, para completar su formación en París y Roma, y aunque hay serias dudas de que pudiese llevar a efecto dicho viaje a causa de la I Guerra Mundial, bien pudo conocer estas piezas a través de viejas fotografías o antiguos grabados; por lo demás algo no demasiado extraño por cuanto el conocimiento de las obras antológicas de la Historia de la Escultura -ya sea mediante vaciados o reproducciones gráficas, en sustitución de los originales- era algo consustancial a los planes de estudio y la formación académica vigente en el ámbito de las Bellas Artes. También cabría la posibilidad de que su amigo Antonio Illanes Rodríguez -del que sí está documentada su presencia en Roma en la década de los treinta de la pasada centuria becado por el Gobierno de la II República-, le aportase algún material bibliográfico o fotográfico que permitiese a Castillo inspirarse en las mismas para realizar el grupo escultórico que nos ocupa.

Por otro lado, e independientemente de sus grandes cualidades como escultor, Castillo conocía a la perfección las grandes leyendas vinculadas a la religiosidad popular sevillana, y lo que hace en esta escultura es fundir elementos procedentes de dos de ellas. De un lado y según la leyenda, San Fernando, tras tomar Sevilla, no cejó en su empeño de encontrar a la Virgen de la Antigua, -una de las supuestas pinturas visigodas que tradicionalmente habrían permanecido ocultas en la ciudad, tapiada en uno de los muros de la antigua catedral por los últimos cristianos que poblaban la ciudad antes de producirse la invasión musulmana-, apareciendo milagrosamente al desplomarse uno de los paramentos murales de la otrora mezquita al pasar ante ella el Santo Rey montado a caballo[13]. En esta misma línea de fabulación pseudo-histórica, también se pensaba que la Virgen de los Reyes había sido regalada a San Fernando por unos misteriosos escultores a los que acogió en el Alcázar, tratándose en realidad de unos ángeles que depositaron en la estancia la referida imagen, tan buscada por el rey desde que en sueños ésta le revelase que conquistaría la ciudad[14].

---

[13] MENA, J. M. de: "Tradición de las tres imágenes más antiguas de la Virgen" en *Tradiciones y leyendas sevillanas*. Sevilla, págs. 40-42 y 90. Ya hemos incidido brevemente en la nota anterior sobre la escasa calidad y fiabilidad de los escritos de este autor, sin embargo de toda su bibliografía esta es, sin duda, su mejor obra, al limitarse a recopilar las diferentes tradiciones y leyendas de la ciudad que por generación se han transmitido y que no necesariamente tienen porqué ser ciertas. Es sobradamente conocido cómo la actual Catedral de Sevilla está levantada sobre la antigua Mezquita Mayor o *aljama*, la cual se alzaba, supuestamente y a su vez, sobre la primitiva Catedral visigoda. Las tres pinturas a las que hace referencia este libro son, la ya citada de la Virgen de la Antigua de la Catedral, la Virgen de Roca Amador de la iglesia de San Lorenzo y la Virgen del Coral de la parroquia de San Ildefonso. Un simple reconocimiento visual sobre las tres pinturas murales permite identificarlas con la estética goticista proveniente de Francia que desmitifica, por tanto, la supuesta leyenda.

[14] *Ibidem*, "Tradición de la Virgen de los Reyes", págs. 88-90. Según otra tradición, dicha imagen posiblemente fuese regalada por San Luis Rey de Francia a su primo San Fernando. La tesis más avalada hoy en día es que dicha imagen sea obra gótica, ejecutada por talleres castellanos que realizaban su trabajo siguiendo los parámetros estilísticos provenientes de Francia y los países centroeuropeos, vista asimismo su condición de autómata.

7. *Pormenor del grupo de soldados*

Partiendo de estas dos premisas Antonio Castillo Lastrucci, al plasmar a la Virgen de los Reyes sustentada por dos ángeles apareciéndosele a Queipo de Llano montado a caballo, presenta al General como el nuevo San Fernando, salvador de Sevilla y *adalid de la Fe*, que, en este caso, no lucha contra la invasión musulmana, sino contra el marxismo, auténtico "culpable" de esas nuevas "herejías" y "persecuciones" que habrían hecho "necesaria" la nueva "Cruzada". Redundando en estas tesis, y mediante la inscripción recogida en su base, el escultor también plantea el paralelismo del militar con el propio Constantino. Según esta lectura, si el emperador viene a ser quien unifica y legaliza el Cristianismo devolviéndolo a la luz desde las catacumbas, de igual modo Queipo de Llano sería quien unifica España, sacando a Sevilla de la "oscuridad" y del "ostracismo" en las que se viese sumida durante los años de la República.

Sin embargo, y dado que este grupo escultórico constituye además un homenaje a todo el *bando nacional*, Castillo no olvida incluir –disponiéndolas a modo de altorrelieve vertebrado en diagonal ascendente-, las figuras expresamente modeladas "en honor y gloria" de un militar nacional, un carlista y un falangista *(Fig. 7)*, para no olvidar el papel de aquellos que también ayudasen y contribuyesen a *"la liberación de la ciudad"*. En este sentido, semejante planteamiento escenográfico de un personaje

principal circundado por otros secundarios o menores no era nuevo para Castillo. Con independencia de la sugestión evidente de las prosopopéyicas composiciones monumentales de exaltación militar desarrolladas a lo largo y ancho de España por Mariano Benlliure y Julio González Pola[15], en la propia ciudad de Sevilla existían dos monumentos, el de la *Inmaculada Concepción* -labrado en 1918 por Lorenzo Coullaut Valera-, y el de *San Fernando* -esculpido en 1924 por Joaquín Bilbao, José Lafita Díaz, Enrique Pérez Comendador, Adolfo Rodríguez y Agustín Sánchez Cid-, que bien pudieron servirle de inspiración para la ejecución de la pieza aquí presentada[16]. Además, si por algo brillará toda la trayectoria artística de Castillo Lastrucci es, precisamente, por la extraordinaria calidad escenográfica y la fascinante teatralidad con las que supo dotar a todos sus grupos escultóricos y misterios procesionales, de cuya sugestión no está exenta, desde luego, esta obra.

Hoy en día, *Un Día Glorioso* se conserva en el cortijo Gambogaz, ubicado en la localidad de Camas (Sevilla), siendo propiedad de la familia Queipo de Llano-Martí[17].

---

[15] Véase PORTELA SANDOVAL, F. J.: "Julio González Pola y la escultura conmemorativa española en los albores del siglo XX", en *El Museo de Pontevedra*, nº 39, 1985, págs. 265-288 y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *La voz de las estatuas. Escultura, Arte público y paisajes urbanos de Málaga*, Málaga, 2005, págs. 171-181.

[16] Véase ESPIAU, M.: *El monumento público en Sevilla*, Sevilla, 1993.

[17] Nuestro agradecimiento a la familia Queipo de Llano-Martí por las facilidades dadas para poder realizar las ilustraciones que acompañan este texto; deuda de gratitud que hacemos extensiva a la Ilma. Sra. Dña. Reyes Piñar Mihura, Duquesa Viuda de San Fernando de Quiroga, por habernos informado sobre su localización y habernos facilitado el acceso a la misma.

Robert Harvey: Trayectoria del artista

*Matilde Torres López**

Como malagueño de adopción, por compartir su vida entre nosotros durante treinta y dos años y por el reconocimiento a su labor, la Diputación de Málaga, le dedicó en Macharaviaya, el día 3 de Abril del 2004 una exposición-homenaje. Celebrada en el Museo de los Gálvez, en la exposición se podían ver lienzos de Robert y de amigos pintores, invitados a participar en dicha muestra. Fue un evento entrañable, lleno de amistad, reconocimiento y sobre todo de cariño.
Al mes siguiente de ser homenajeado, Robert nos dejó físicamente, aunque todos sabemos que él y su obra siguen con nosotros.

Estaba predestinado que el inicio de nuestra amistad, fuera en la *Huerta del Ángel*...allí conocí a Robert, presentada por un amigo pintor y con motivo de una reunión de artistas. Cuando le vi por primera vez me sorprendió en muchos aspectos, posteriormente me siguió sorprendiendo por su humanidad, su amor a la naturaleza, a los animales y de forma particular por su pasión a la pintura.

Robert Marin Harvey nació en Lexington, Carolina del Norte, en el año 1924 y desde muy pequeño, siempre supo que quería ser pintor. Con esta clara y certera decisión tomada desde su más tierna infancia, Robert Harvey estuvo toda su vida dedicado a la investigación, a la captación y composición de modelos, que fijaba sobre el soporte con diversas técnicas, aunque mantuvo una línea fiel y estable con los pinceles. Este artista, americano de nacimiento y andaluz de corazón, tuvo un inicio y etapas difíciles dentro del complejo mundo del arte, pero siempre superadas por su capacidad y entrega al trabajo.

Criado por dos mujeres -su madre y su abuela-, estuvo rodeado de cariño y apoyo en los difíciles años de la depresión norteamericana. La influencia de ese cariño le acompañaría toda su vida.

En 1942 inició sus estudios de Bellas Artes en la Ringling School of Art de Sarasota. Fue en el año 1948, cuando presentó su primera exposición individual, en Taos, Nuevo Méjico y a partir de 1955 expuso en California, donde se le comenzó a reconocer su labor. Tras un viaje por Europa, en 1959 expuso en San Francisco, en la Gumps Gallery. También mostró obra en la Charles Campbell Gallery, iniciando su "*Family Album*", serie que le hizo ganar el premio de la Ford Fundation Purschade y la mención de honor del Corcovan Gallery en Washington D.C. –esa serie fue el resultado del recuerdo de las viejas fotografías que de niño miraba con su abuela-.

TORRES LÓPEZ, Matilde, "Robert Harvey: Trayectoria del artista", en *Boletín de Arte*, n°s 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 851-853.

1. El sombrero rosa, 2003. Acrílico, (130 x 97)

Robert provenía de los ambientes culturales y artísticos estadounidenses de mediados del siglo XX, en los que se rodeaba de personajes como: Max Ernst, Robert Duncan, Truman Capote o Bárbara Hutton, entre otros. Viajando además por diversos países, entre los que se encuentran Francia, Inglaterra, Irlanda, Marruecos y España.

Tras esas visitas a diferentes lugares, encontró lo que buscaba: un lugar para retirarse y poder hacer una de las cosas que más le gustaba, pintar. Ese sitio estaba en Andalucía, concretamente en la Axarquía malagueña, zona de fuertes contrastes de color y de una luz que bien supo recoger y plasmar en sus lienzos.

Durante más de tres décadas, el artista tuvo su casa-taller en la *Huerta del Ángel*, en el pueblo de Macharaviaya. Rodeado de naturaleza y en la simplicidad de lo cotidiano, donde constantemente estuvo investigando, experimentando y creando su obra. Labor interrumpida a veces, por la visita de amigos y que alrededor de la mesa, junto a la chimenea o bajo la parra en el patio -dependiendo de la época-, daba motivo para largas y entrañables charlas. Tertulias en las que se hablaba de cine, de cocina, de política y por supuesto de arte y artistas, siempre regadas con un buen vino o un vodka.

En los años que Robert vivió con nosotros, muchas fueron las exposiciones realizadas y muchos los temas iconográficos representados. En su larga trayectoria y extensa producción, destacan las imágenes tomadas de fotografías –sobre todo de su infancia-, en la que nos mostraba imágenes, casi siempre con mujeres de miradas furtivas. También trabajo las composiciones geométricas, los retratos y todo lo relativo a la naturaleza, bien desde la temática del bodegón o bien desde el paisaje, que lo reflejaba en su máximo esplendor. Todo ello realizado con un sentido casi místico, de meticulosidad y de gran experiencia, donde unía los colores con la luz, las formas con la sensación e incluso los elementos con el olor.

Quienes hemos tenido el privilegio de observar la obra de Robert Harvey, hemos sentido la transmisión del equilibrio, de la precisión y la sobriedad, todo ello en su conjunto y en particular, por los grandes espacios que casi siempre ha dejado libres en la mayoría de sus composiciones, a veces en los paños que sirven de base a los elementos, otras en partes casi vacías pero con un mensaje bien intencionado. En los paisajes, es sorprendente apreciar la simplicidad en la naturaleza, en su estado más puro, no por ello menos importante, del color y forma de las hojas, de los troncos y tallos desnudos de los árboles y de los rayos de luz filtrándose por los mismos.

* Investigadora vinculada a la UMA.

2. Sauces, 2003. (Acrílico, 114 x 146)

Sus composiciones, imágenes creadas a partir de datos reales, están estructuradas y realizadas de acuerdo con su propia personalidad, apreciando en ellas, su independencia, la sensibilidad, el apasionamiento, la delicadeza, la fuerza y el pudor que vela por esa misma fuerza, siempre partiendo de lo sencillo, de lo cotidiano, por que para él, lo cotidiano era la vida y la vida es arte.

Indudablemente a lo largo de su trayectoria artística, Robert Harvey tuvo influencia de otros autores y de distintas épocas, pero siempre fue por libre, sin encasillarse en ningún estilo o grupo de artistas. Admiró y creía sin dudar, que Picasso era el genio artístico del siglo XX, no creyendo a nadie superior a él, dentro del Arte Contemporáneo. Pero aún con ese reconocimiento, no apreciaba ninguna influencia del gran pintor en su obra.

Parte de su producción pictórica, se encuentra en diversas colecciones particulares y museos de países de Europa y América. Otra gran parte está localizada en España y sobre todo en Málaga y provincia.