

ESPACIOS PARA EL ARTE SACRO EN ANDALUCÍA

COLECCIONES MUSEALIZADAS Y


PATRIMONIO CULTURAL



María del Carmen García García
Tesis doctoral dirigida por el
Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga
2015



AUTOR: María del Carmen García García

 <http://orcid.org/0000-0002-7669-7583>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

2015



TESIS DOCTORAL

ESPACIOS PARA EL ARTE SACRO EN ANDALUCÍA

COLECCIONES MUSEALIZADAS Y

PATRIMONIO CULTURAL

DOCTORANDO: María del Carmen García García

DIRECTOR: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López

ESPACIOS PARA EL ARTE SACRO EN ANDALUCÍA

COLECCIONES MUSEALIZADAS Y

PATRIMONIO CULTURAL

ÍNDICE

<u>AGRADECIMIENTOS</u>	5
<u>SIGLAS</u>	7
<u>INTRODUCCIÓN</u>	9
<u>METODOLOGÍA</u>	11
<u>1. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL ARTE SACRO</u>	13
1.1 Definición y reflexiones en torno a lo sacro.	15
1.2 Lo sacro en el arte cristiano. Una cultura de imágenes.	17
1.3 La función del arte sacro.	21
1.4 Ordenación y tutela del patrimonio cultural de la Iglesia.	24
1.4.1 Antecedentes.	25
A) Legislación civil.	25
B) Normativa de la Iglesia.	26
1.4.2 Los fundamentos de la normativa actual.	28
A) La Constitución española de 1978.	28
B) El Concilio Vaticano II.	29
1.4.3 Acuerdos Iglesia-Estado en materia de patrimonio.	31
A) El Acuerdo de 1979.	31
B) Los planes nacionales como materialización del acuerdo.	33
C) Los acuerdos Iglesia-Estado con las comunidades autónomas. El caso andaluz.	34
1.4.4 La legislación civil aplicada al patrimonio cultural de la Iglesia.	37
A) La Ley 16/1985, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español.	37
B) La legislación autonómica. Andalucía.	38
1.4.5 La normativa de la Iglesia relativa al patrimonio cultural.	47

2. <u>LOS ESPACIOS PARA EL ARTE SACRO</u>	51
2.1 Antecedentes. Desde la Edad Media a las consecuencias del Concilio Vaticano II.	53
2.1.1 Los Tesoros medievales.	53
2.1.2 Las consecuencias de la Reforma Católica (Siglo XVI al XVIII).	57
2.1.3 Las mermas del siglo XIX.	61
2.1.4 El siglo XX y las consecuencias del Concilio Vaticano II.	65
2.2 Los museos de la Iglesia. Normativa y conceptualización.	66
2.2.1 La Ley 8/2007, de 5 de octubre, de museos y colecciones museográficas de Andalucía.	67
2.2.2 Referencias normativas y conceptualización de la Iglesia con respecto a sus museos.	70
2.3 Las colecciones musealizadas de arte sacro y sus tipos.	77
2.3.1 Museos diocesanos.	80
2.3.2 Colecciones catedralicias.	81
2.3.3 Colecciones conventuales.	82
2.3.4 Colecciones y tesoros parroquiales.	84
2.3.5 Espacios dedicados a personajes destacados.	86
2.3.6 Colecciones de las Cofradías y Hermandades.	87
2.3.7 Otros espacios para el arte sacro.	88
3. <u>LOS ESPACIOS PARA EL ARTE SACRO EN ANDALUCÍA</u>	91
3.1 Museos diocesanos.	91
3.1.1 Museo Diocesano de Córdoba.	93
3.2 Colecciones catedralicias.	113
3.2.1 Catedral de Sevilla.	115
3.2.2 Catedral de Córdoba.	179
3.2.3 Catedral de Jaén.	209
3.2.4 Catedral de Cádiz.	251
3.2.5 Catedral de Jerez de la Frontera.	293
3.3 Colecciones conventuales.	329
3.3.1 Monasterio de la Encarnación y Ntra. Sra. de Trápana de Osuna.	331
3.3.2 Monasterio de Santa Paula de Sevilla.	349

3.4 Colecciones y tesoros parroquiales.	375
3.4.1 Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna.	377
3.4.2 Colegiata del Salvador de Sevilla.	407
3.5 Espacios dedicados a personajes destacados.	437
3.5.1 Museo de San Juan de la Cruz. Carmelitas Descalzos de Úbeda.	439
3.6 Otros espacios para el Arte Sacro.	465
3.6.1 Capilla Real de Granada.	467
3.7 La provincia de Málaga como caso práctico.	497
3.7.1 El Museo Diocesano de Málaga.	499
3.7.2 Catedral de Málaga.	523
3.7.3 Abadía de Santa Ana de Málaga.	553
3.7.4 Convento de San José de Carmelitas Descalzas de Antequera.	579
3.7.5 Parroquia de la Santa Cruz Real de Teba.	609
3.7.6 Colegiata de Santa María de la Encarnación la Mayor de Ronda.	619
3.7.7 Parroquia del Espíritu Santo de Ronda.	637
3.7.8 Parroquia de Santiago de Casarabonela.	643
3.7.9 Sala de arte sacro popular en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga.	655
3.7.10 Sección de Arte sacro en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Cómputa.	671
3.7.11 Museo de la Semana Santa de Vélez-Málaga.	681
3.7.12 Museo de la Semana Santa de Málaga.	699
3.7.13 Sacramental de San Salvador. Real Ilustre Archicofradía de la Santa Cruz en Jerusalén, Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima del Socorro Coronada de Antequera.	723
<u>CONCLUSIONES</u>	745

<u>ANEXOS</u>	747
Anexo I: <i>Concilio Vaticano II. Constitución sobre la Sagrada Liturgia. Capítulo VII “El arte y los objetos sagrados”</i>	749
Anexo II: <i>Conferencia Episcopal Española. Comisión para el patrimonio cultural. Declaración de El Escorial.</i>	753
Anexo III: <i>Los museos de la Iglesia: principios y sugerencias para su estructura y funcionamiento.</i>	755
<u>BIBLIOGRAFÍA.</u>	761
A) <u>Bibliografía general</u>	763
B) <u>Bibliografía específica</u>	771

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer la colaboración de muchas personas a lo largo de estos años, especialmente al tutor que ha dirigido este trabajo, el profesor Don Juan Antonio Sánchez López, por su apoyo incondicional desde el principio y por su confianza en mí en todo momento. El apoyo de mi familia también ha jugado un papel primordial, sobre todo el de mi padre, quien me ha acompañado en muchos viajes. En segundo lugar, debo hacer referencia a mis compañeras de licenciatura, María Isabel Lozano Mena y Laura María Guerrero Navarro por el apoyo, el consejo y la ayuda prestada. Además de estos últimos y de los que se relacionan a continuación, deseo hacer extensivo este agradecimiento a todas aquellas personas anónimas que han atendido mis llamadas y me han guiado en mis visitas, estos son guías, personal de seguridad, de limpieza, de recepción... sin su ayuda este proyecto no habría sido posible.

Museo Diocesano de Córdoba: Doña María José Muñoz López (Directora del Museo y Vicepresidenta de la Asociación de Museólogos de la Iglesia de España).

Catedral de Sevilla: Cabildo Catedralicio y profesora universitaria Doña Teresa Laguna Paul.

Catedral de Jaén: Don Rafael Cañada.

Catedral de Cádiz: Cabildo Catedralicio y Don Miguel Morgado (director).

Catedral de Córdoba: Don Rafael Iglesias.

Catedral de Jerez de la Frontera: Rvdo. Don Manuel Lozano (canónigo mayordomo).

Monasterio de la Encarnación de Osuna: Don Patricio Rodríguez-Buzón Calle (director), Sor Luz Line (guía), Sor Olivia (superiora) y Sor Encarnación.

Monasterio de Santa Paula: Sor María Bernarda (guía).

Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna: Don Patricio Rodríguez-Buzón Calle (director) y Rosario Ribera (guía).

Colegiata del Salvador de Sevilla: Doña Raquel Liñán Martín (Cabildo de la Catedral de Sevilla) y Don Manuel Roldán Álvarez (cofrade de la hermandad de Pasión).

Museo de San Juan de la Cruz de Úbeda: Padre Fernando Donaire (prior del convento de San Miguel).

Capilla Real de Granada: Rvdo. Don Victorino Benlloch Marín (capellán)

Catedral de Málaga: Rvdo. Don Francisco Aranda Otero (presidente de la Comisión Asesora del Patrimonio Histórico Cultural del Obispado de Málaga y Delegado Diocesano de Hermandades y Cofradías) y Susana Rodríguez de Tembleque (Técnico de Archivo).

Abadía de Santa Ana de Málaga: Don Juan Antonio Sánchez López (Director del Museo y profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga).

Monasterio de San José de Carmelitas Descalzas de Antequera: Comunidad de hermanas Carmelitas Descalzas y Don Francisco José Gutiérrez Fernández (guía y recepcionista).

Parroquia de la Santa Cruz Real de Teba: Rvdo. Don Federico Cortés Jiménez (antiguo párroco de Teba y actual párroco de la iglesia de los Santos Mártires de Málaga), Don Francisco Martagón.

Colegiata de Santa María la Mayor y Parroquia del Espíritu Santo de Ronda: Rvdo. Don Salvador Guerrero Cuevas y Don Sergio Ramírez González (historiador del Arte y profesor de la Universidad de Málaga).

Parroquia de Santiago Apóstol de Casarabonela: Don Antonio Campos.

Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga: Doña Trinidad García-Herrera Pérez-Bryan (exdirectora del Museo).

Sección de Arte sacro del Museo de artes y costumbres populares de Cómputa. Judith (recepcionista).

Museo de la Semana Santa de Vélez-Málaga: Don José Luis Ramos Heredia (Presidente de la Comisión de Arte y Museo de la Agrupación de Cofradías de Vélez-Málaga).

Museo de la Archicofradía del Socorro de Antequera: Don Gerardo García Sobrino y Don Gonzalo Ruiz Rojas.

Catedral de Baeza: Don Manuel Cruz (sacristán).

Parroquia de San Bartolomé de Espejo: Rvdo. Don Francisco García Velasco.

Parroquia de Santa María del Soterraño de Aguilar de la Frontera: Rvdo Don Tomás Palomares Vadillo y Don José Galisteo Martínez, (historiador del Arte).

Parroquia de Santa Ana de Sevilla: Rvdo. Don Eugenio Hernández Martínez.

SIGLAS

-*L. T.* Legado Temboursy.

-*Op. Cit* Obra citada.

-*p./pp.* Página/páginas

INTRODUCCIÓN

Este proyecto surgió hace ya varios años, cuando tras realizar el máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, debido a mi interés por la museología y el patrimonio, quise desarrollar mi proyecto de fin de máster en esta materia. Entonces, tras un periodo de prácticas en el Museo de la Abadía de Santa Ana en junio de 2009, abordé por primera vez este tema con el proyecto que llevó por título *El museo de arte sacro de la Abadía cisterciense de Santa Ana. Discurso museográfico, posibilidades de difusión y desarrollo y proyección de futuro*. Fue al finalizar este trabajo cuando el profesor que lo dirigió, el doctor Don Juan Antonio Sánchez López, me propuso continuar esta línea de investigación para desarrollar una tesis doctoral que tuviera como objetivo hacer un estudio sobre los espacios expositivos dedicados al arte sacro en Andalucía. Al principio esta idea se me presentó como un reto inabarcable, y no fue hasta comienzos de 2012 cuando presentamos el proyecto para inscribirlo en la Universidad. Numerosas circunstancias personales han ido aplazando el proyecto, pues hasta comienzos de enero de 2013 no comencé con el trabajo de campo. Han sido tres años intensos de trabajo, de viajes y de idas y venidas a la biblioteca para dar forma a las páginas que siguen, siempre bajo la supervisión y el consejo del profesor Sánchez López.

El discurso se desarrolla en tres capítulos. El primero de ellos constituye una reflexión sobre el arte sacro, su sentido y funcionalidad, así como las condiciones en las que se legisla su tutela por parte del gobierno civil y de la Iglesia. Seguidamente, el segundo capítulo se centra en analizar el devenir histórico de las colecciones de arte sacro desde su origen hasta los hechos que condicionaron su situación actual. También se aborda la normativa del Estado con respecto a los museos y la creada por la institución eclesiástica, antes de concluir en una reflexión conceptual que nos ha llevado a acuñar un término para designar estos espacios expositivos, el de colecciones musealizadas, y a establecer sus tipologías, según nuestra experiencia en el trabajo de campo desarrollado.

El capítulo 3 constituye el cuerpo más grueso de la tesis, en él se desarrollan epígrafe a epígrafe los veinticinco espacios expositivos que están ordenados según sus tipologías y dentro de cada una de ellas, según la fecha de su primer montaje. Para cada uno de los espacios se ha diseñado un esquema distribuido en varios epígrafes. Los dos primeros, *Historia y Descripción arquitectónica*, sirven para contextualizar la colección en el espacio y el tiempo. Seguidamente se habla de su *Origen y trayectoria como espacio expositivo*, este epígrafe resulta fundamental para entender las circunstancias en que se musealizó la colección y los cambios, si los ha habido, que ha sufrido a lo largo del tiempo. En el siguiente epígrafe, *Recorrido por el espacio expositivo*, se describen las salas o ámbitos que ocupa la colección, las piezas que la componen y su distribución. En ocasiones se incluye también la iglesia o la catedral, ya que forma parte del recorrido del visitante, además del interés de los templos en

cuanto a su arquitectura y bienes muebles que atesoran. El último apartado, *Aspectos museográficos y de difusión*, analiza el modelo de presentación de las exposiciones, para ello se sigue la clasificación empleada en el *Manual de gestión de museos* de Barry Lord y Gail Dexter Lord¹:

-Contemplativo. Sistema utilizado para realzar la pieza para aumentar la vivencia afectiva del visitante.

-Temático. Utilización de recursos para contextualizar los objetos, sobre todo en montajes didácticos.

-Ambiental. Recreación de espacios para evocar una atmósfera en términos de lugar y de tiempo.

-Sistemático. Presentación de varios objetos similares para establecer variaciones tipológicas entre ellas

-Interactivo. Este modelo utiliza las nuevas tecnologías para ampliar la información sobre las piezas expuestas.

-Se permite tocar. En este modelo se utilizan réplicas de los objetos expuestos.

Además se analiza el mobiliario utilizado, el tipo de iluminación, la adecuación de los aspectos técnicos de seguridad y accesibilidad, y también los soportes de difusión en cualquiera de sus formatos.

Dentro del capítulo 3 hay un apartado, el 3.7, que lleva por título *La provincia de Málaga como caso práctico*. En él están incluidos todos los espacios expositivos dedicados al arte sacro de la provincia de Málaga. Ante la imposibilidad obvia de que estuvieran todos los espacios de Andalucía y de nuestra intención de dar una dimensión más práctica y realista al trabajo decidimos incluir este apartado por el cual nos hacemos a la idea de lo que ocurre en las demás provincias andaluzas y españolas por extensión en este ámbito tan particular y poco estudiado en una dimensión globalizada. Así, del resto de Andalucía hemos incluido algunos de los espacios más representativos, no podían ni tenían que estar todos, en ningún momento pretendimos crear un catálogo o una guía de espacios expositivos de arte sacro, pero sí hemos querido hacer un análisis de las distintas tipologías y que todas ellas estuvieran bien representadas.

Acabar cada uno de los apartados ha sido siempre una gran satisfacción y comenzar uno nuevo constituía un reto al enfrentarse a algo nuevo y diferente a lo anterior. Cada espacio es distinto porque presenta particularidades que le hacen único, en ello reside la riqueza de este trabajo. Es una pequeña aventura entre los retazos de la historia y de la cultura, un viaje a través la geografía patrimonial andaluza que nos hace tomar conciencia sobre las necesidades y las particulares de este gran acervo que forma parte de nuestra forma de entender el mundo.

¹ LORD, Barry. LORD, Gail Dexter. *Manual de gestión de museos*. Ariel, Barcelona, 1998. pp. 106-107.

METODOLOGÍA

La metodología seguida para realizar el estudio de los espacios expositivos consta de varias etapas. En primer lugar, hice una búsqueda bibliográfica para saber qué se había escrito sobre el tema. Encontré una tesis doctoral realizada en la Universidad de Valencia por la doctora Remedios Moril del Valle que investiga los espacios expositivos de la diócesis de Valencia y se adentra en los entresijos de la tutela del patrimonio eclesiástico². En Andalucía he tenido como referencias clave el trabajo de la doctora Rosario Camacho Martínez, *Málaga barroca*, que analiza la arquitectura religiosa barroca en la provincia de Málaga³, el estudio de los profesores sevillanos Enrique Valdivieso y Alfredo J. Morales sobre los conventos de clausura sevillanos, *Sevilla oculta*⁴, el *Inventario artístico de Málaga y su provincia*⁵, y el Inventario de bienes de la Iglesia Católica, dirigido por el profesor universitario José Miguel Morales Morales Folguera el cual, a falta de su conclusión, puede ser consultado digitalmente a través de la base de datos del patrimonio mueble de Andalucía. Este proyecto por tanto se presentaba como algo totalmente nuevo en el contexto andaluz ya que la información aparecía dispersa en publicaciones periódicas, prensa y bibliografía.

Por otra parte, creé un listado de espacios expositivos sirviéndome de información recabada online y en guías impresas. Esos datos se encuentran muy dispersos y a veces están obsoletos o resultan contradictorios, con lo cual el listado ha sido muchas veces rehecho y reestructurado hasta conseguir el guion que se desarrolla en este trabajo. El siguiente paso fue el de abordar el trabajo de campo, contactar con los espacios para realizar las visitas y pedir los permisos para hacer fotografías. Conseguir estos permisos ha sido a veces complicado y lento, en otras ocasiones imposible, pero en la mayoría de los intentos he podido contar con la colaboración y la buena disposición de las personas que me han atendido. En primera instancia comencé a moverme por la provincia de Málaga, Ronda, Antequera y Teba fueron los primeros municipios visitados a comienzos de enero de 2013. Poco a poco fui ampliando el radio para llegar hasta las provincias de Córdoba, Sevilla, Granada, Jaén y Cádiz, hasta la última visita que realicé a Osuna en julio de 2015. Este trabajo de campo, siempre realizado con permiso y cita previa, consistió en fotografiar con detalle los espacios expositivos y sus piezas siempre que fue posible, también el enclave del que forman parte, catedrales, iglesias conventuales o parroquiales. Además de la fotografía, anotaba datos técnicos tales como la presencia de cámaras de seguridad, alarma, la tipología de las de vitrinas, iluminación utilizada

² MORIL DEL VALLE, Remedios. *La gestión del patrimonio artístico de la Iglesia. Los museos y colecciones museográficas de la diócesis de Valencia*. Universidad de Valencia, Valencia, 2008.

³ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca: arquitectura barroca de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981.

⁴ VALDIVIESO MARTÍNEZ, Enrique. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo. *Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura*. Sevilla, 1981.

⁵ VV.AA. *Inventario artístico de Málaga y su provincia*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1985.

o la disposición de vanos. Para ello hacía un pequeño croquis que me ayudara en la fase siguiente del trabajo. En estas visitas, siempre que me ha sido posible, he entrevistado a los responsables de los espacios, ya fueran párrocos, personal de recepción, directores... ellos a veces me han dado información inédita o me han facilitado referencias bibliográficas, en otras ocasiones me han hablado de su experiencia y me han acompañado en las visitas. La colaboración de todos ellos ha sido muy fructífera y enriquecedora para este trabajo.

Una vez realizado el trabajo de campo, el siguiente paso consistió en recopilar bibliografía y cualquier información relativa al espacio expositivo, las hemerotecas de prensa local han sido una interesante herramienta para reconstruir el devenir de algunos espacios desde su creación hasta la actualidad, así como las guías turísticas antiguas. En cuanto a bibliografía, en su mayoría ha sido extraída de las bibliotecas de la Universidad de Málaga, especialmente de la biblioteca y la hemeroteca de la Facultad de Humanidades y a través del servicio interbibliotecario de préstamos de Cbua. Asimismo, me han sido de gran ayuda las consultas de bibliografía en la biblioteca Cánovas del Castillo de la Diputación de Málaga, así como la documentación consultada en el Archivo Municipal y el Archivo Díaz de Escovar. Interesantes documentos gráficos he podido obtener también del Legado Temboury y de las Fototecas del Archivo Municipal de Málaga y de la Universidad de Sevilla. Además, muchos artículos y bibliografía han podido extraerse en formato digital a través de Internet.

Tras la ordenación y la lectura de la bibliografía disponible, el último paso fue el de producción del texto, intentando recoger datos históricos y arquitectónicos del continente de las colecciones musealizadas, así como de las condiciones en que se decidió crearlas y de los cambios que han sufrido a lo largo de su historia. También se detallan, por el orden en el que se distribuyen en el espacio, las piezas que constituyen estas colecciones, describiendo con mayor detalle aquellas que resultan más emblemáticas. En la creación de esta parte la herramienta fundamental ha sido la fotografía, no sólo para ilustrar el texto, también para describir el orden y la ubicación de las piezas. Además, en cada uno de los espacios he incluido un plano en el que he coloreado las salas o ámbitos expositivos para distinguirlos. En la mayoría de los casos estos planos estaban disponibles en la bibliografía o en las páginas web, pero en ocasiones no existían con lo cual los he creado yo misma, aparecen señalados con un asterisco (*) y no están realizados a escala, sólo a modo meramente indicativo de la disposición de las salas y de su orientación. Una herramienta interesante en estos casos ha sido la aplicación Google Earth.

A veces ha sido complicado encontrar bibliografía o información en cualquier formato y en otras la información escrita es tan profusa que ha habido que centrarse en lo más destacado para el trabajo. Es por ello que hay cierto desequilibrio en cuanto a la extensión de los textos si comparamos los epígrafes entre unos y otros espacios. La gran mayoría de las fotografías que aparecen en el trabajo son propias, excepto algunos casos que vienen especificados convenientemente.

1. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL ARTE SACRO

1. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL ARTE SACRO

1.1 DEFINICIÓN Y REFLEXIONES EN TORNO A LO SACRO

Si hablamos de “arte sacro” en nuestro contexto sociocultural automáticamente pensamos en las obras auspiciadas por la Iglesia Católica, como institución religiosa imperante en nuestra cultura. Comenzaremos sin embargo por profundizar en el significado del adjetivo *sacro/a*. Su definición en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española es: “lo perteneciente o relativo a la religión”. Sin embargo, si hacemos un poco investigación en el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española, en todas las entradas de esta palabra comenzando por el *Diccionario de autoridades* (1726-1739) nos encontramos con que se remite siempre como sinónimo al adjetivo *sagrado/a*. Por otra parte, si buscamos *arte* en la versión actual del Diccionario, junto a él aparecen una gran cantidad de adjetivos, desde visual a marcial, plumaria o militar, pero no aparece la entrada *arte sacro* o *arte sagrado*.

Siguiendo con la investigación conceptual derivada hacia la definición del adjetivo *sagrado/a* podemos ver que es el que más se aproxima a la temática de este estudio y que, además, el concepto en sí ha sufrido muy pocos cambios en tres siglos. En la versión de 1739 del llamado *Diccionario de autoridades* se pueden encontrar las siguientes entradas⁶:

Sagrado. (Lat. Sacer, cra, crum)

1. *Lo que según rito está dedicado a Dios y al culto Divino.*
2. *Se llama también lo que por algún respeto a lo Divino es venerable.*
3. *Por translación significa la cosa que por su destino, o uso es digna de veneración y respeto.*
4. *Llamaron los antiguos todas aquellas cosas grandes, que con dificultad, y casi impossibilidad en los medios humanos, eran capaces de alcanzar: y así llamaban sagradas a algunas enfermedades, que juzgaban incurables.*
5. *Vale también cosa maldita y execrable.*
6. *Usado como substantivo, se toma por el lugar que sirve de recurso a los delinquentes, y se ha permitido para su refugio, en donde están seguros de la Justicia, en los delitos que no exceptúa el Derecho.*

⁶ <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiores-1726-1996/diccionario-de-autoridades>

7. *Metaphoricamente significa qualquiera recurso, o sitio que asegura de algún peligro, aunque no sea lugar sagrado.*

Estas definiciones se mantienen inalterables hasta la versión de 1992 y en la versión actual que es de 2014 las definiciones son las siguientes⁷:

Sagrado, da. (Del lat. *sacrātus*).

1. *Adj. Digno de veneración por su carácter divino o por estar relacionado con la divinidad.*
2. *adj. Que es objeto de culto por su relación con fuerzas sobrenaturales de carácter apartado o desconocido.*
3. *adj. Perteneiente o relativo al culto divino.*
4. *adj. Digno de veneración y respeto.*
5. *adj. inmodificable. Sus costumbres son sagradas*
6. *adj. Entre los antiguos, sobrehumano.*
7. *Lugar que, por privilegio, podía servir de refugio a los perseguidos por la justicia.*

Podemos ver que la quinta acepción de la versión actual es novedosa, es la identificación de lo sacro con lo inmodificable. Además, también hay diferencia en cuanto a la raíz latina de este adjetivo; en la versión de 1739 aparece *sacer* como origen etimológico y en la versión de 2014 encontramos *sacrātus*. Parece ser que es más acertado establecer la raíz etimológica en el adjetivo latino *sacer* que significa consagrado a la divinidad; *sacrātus* es a la vez adjetivo y participio pasado del verbo *sacro* que tiene el mismo significado. *Sancio* es otro verbo latino que se relaciona con los términos anteriores y significa hacer inviolable mediante un acto religioso.

Salvo por estas diferencias y en lo que a este estudio respecta, las acepciones que relacionan a lo sagrado con la divinidad no han cambiado esencialmente y podemos concluir en que lo sacro es una cualidad que hace a ciertos objetos, espacios o, incluso, personas, diferenciarse de resto de sus homónimos y este atributo diferenciador es dado por las propias personas que consideran a lo sagrado como tal.

En términos teológicos, profesor Juan Plazaola en su obra *El Arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*⁸ explica el significado de lo sacro. En primer lugar, él diferencia lo religioso de lo sacro de tal manera que la religión es la relación de dependencia con Dios a través de la fe y “lo religioso es todo ese

⁷ <http://www.rae.es/>

⁸ PLAZAOLA, Juan. *El Arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*. Editorial católica, Madrid, 1965. pp. 15-21.

mundo de creencias, de sentimientos y de actos que vinculan al hombre con los poderes trascendentes”. Por otra parte, para que algo sea “sacro” debe haber recibido el rito de consagración mediante el cual el objeto consagrado adquiere una cualidad diferente, se separa del resto de las cosas. Entonces la sensación que se percibe ante él es la de inviolabilidad y atracción, porque en él se hace presente la divinidad. Se establece así una relación de participación y comunicación con Dios. Este rito lo debe realizar el sacerdote, persona que a su vez está consagrada para realizar su función y que es el intermediario entre la comunidad de creyentes y la divinidad.

Esta consagración de objetos o personas tiene además carácter social porque es la comunidad la que respeta el elemento sacralizado. Tenemos el ejemplo claro de los reyes del Antiguo Régimen, que al ser coronados por un obispo (o el Papa en el caso de los emperadores) quedaban dotados de un carácter diferenciador con respecto al resto de los hombres e imbuidos del poder de Dios para gobernar, de hecho se les consideraba intocables porque eran reyes por derecho divino.

En las religiones precristianas, incluido el judaísmo, el respeto que se siente ante lo sagrado es a la vez de atracción y de pavor; de atracción por la presencia de un Dios creador y superior pero también de pavor, ya que la divinidad es un ser separado de lo terreno que tiene el poder de dar la vida pero también de castigar con la muerte. La religión buscaba una conciliación con lo sacro-tabú o lo sacro-mágico en las culturas primitivas. Así en el Antiguo Testamento hay varios ejemplos en los que leemos cómo Dios se enfurece y destruye Sodoma y Gomorra o le dice a la tribu de Moisés que se asentaba bajo el monte Horeb “guardaos de subir a la montaña y de tocar su falda. El que toque el monte será condenado a muerte”⁹. Sin embargo, a través la encarnación en Jesucristo, Dios se hace hombre en una alianza con su pueblo, se suprime entonces la separación y la oposición entre lo sacro y lo profano. En este sentido es más correcto hablar de *consagrar* y no de *sacralizar*¹⁰, así la consagración es extensiva a todos los cristianos desde su bautismo.

1.2 LO SACRO EN EL ARTE CRISTIANO. UNA CULTURA DE IMÁGENES

Desde los orígenes de la humanidad, las manifestaciones plásticas han estado íntimamente vinculadas a la religión. Aun cuando desconocemos su significado, los investigadores especulan sobre su sentido sagrado, pongamos por ejemplo las pinturas de Altamira. Todas las sociedades primitivas han creado objetos a los que se les daba cualidades mágicas y metafísicas en su vinculación con la divinidad. Por su parte, el cristianismo tomará este aspecto de la cultura grecorromana con influencias del Oriente Próximo, sobre todo de Mesopotamia y Egipto, todas ellas regiones con religiones politeístas. Así, una de las características de la cultura cristiana es la presencia de imágenes, a diferencia

⁹ Éxodo 19, 12-13.

¹⁰ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Futuro del arte sacro*. Mensajero, Bilbao, 1973. pp. 7-13.

de las dos religiones monoteístas que comparten la misma raíz que la cristiana, musulmana y la judía. Este es el rasgo definitorio del arte sacro cristiano, a través de sus imágenes podemos leer la historia del pensamiento de los dos mil años de cristianismo.

Con respecto al arte sacro, Plazaola establece tres grados, el primero de ellos nos hace pensar en el sentido medieval de la estética y así se define:

Una imagen religiosa sólo alcanza la categoría de lo sacro cuando irradia una atmósfera de seducción y de temor al mismo tiempo, cuando hace sentir su vinculación con realidades extramundanas que han irrumpido en nuestra existencia, de tal manera que, fuera del santuario, tales imágenes parecen arrancadas a su natural destino¹¹.

En este sentido la imagen sacra tiene un carácter social, por ello dice este autor que “el Pantocrátor de San Clemente de Tahull o el de Monreale, aun a escala reducida, gritarían su insufrible incomodidad si se les instalara en una alcoba privada o en un salón familiar”. Por su parte, en el segundo grado se sitúan los objetos de arte religioso creados por artistas que dan un punto de vista personal y no comunitario en su obra, pone por ejemplo la pintura de Rembrandt y de Rouault. Finalmente, el tercer grado lo componen los que él llama piezas de arte “seudorreligioso” en el que los artistas realizan escenas religiosas sin significación ni emoción.

Juan Plazaola hace también una abstracción de la historia del arte sacro cristiano en lo que él llama *Las Edades de la Imagen*¹². Habla de cuatro edades que son cuatro formas de crear y sentir las imágenes sagradas. La primera edad se corresponde con los cuatro primeros siglos de cristianismo, es decir, con la etapa paleocristiana que él llama *Edad de los símbolos*. En este periodo la iconografía cristiana no existía todavía, se asumían símbolos judíos o paganos. El segundo periodo es el de la *Edad de las imágenes sin artistas* que abarca desde los siglos V al XIII, es decir, el arte de toda la edad media hasta los comienzos del gótico. En esta época se creaban imágenes con una misión social y doctrinaria y los artistas no están reconocidos como tal, eran artesanos iconógrafos. La tercera edad comienza con el Prerrenacimiento, es la *Edad de las Imágenes y de los Artistas*, en este momento comienzan a considerarse los creadores de imágenes como artistas y no como artesanos como en los siglos anteriores, esta etapa concluye a finales del siglo XVIII. A partir de este momento comienza la cuarta edad en la que, según el autor, es la *Edad en la que hay artistas pero hay no imágenes*, esto ocurre cuando el arte se convierte en una actividad subjetiva, cada artista da su propia definición de arte, además, deja de interesar la obra acabada y se explota más el proceso o la acción de crear por sí misma.

Partiendo de esta abstracción esquemática de Plazaola intentaremos perfilar brevemente el hecho de que la presencia de imágenes en la cultura cristiana sea un rasgo definitorio de sus manifestaciones plásticas. Este hecho es, sin

¹¹ PLAZAOLA, Juan. *El arte sacro actual...* p. 21.

¹² PLAZAOLA ARTOLA, Juan. “Vida y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II” en *Ars Sacra*. N° 23, 2002. pp. 90-96.

embargo, una contradicción ya que la Biblia prohíbe de forma efusiva y en varios pasajes la representación de imágenes, sobre todo en el Antiguo Testamento. De hecho la religión judaica, de la que parte la cristiana no permite la representación de imágenes. Recordemos el episodio en el que el pueblo de Israel huido de Egipto creó un Becerro de Oro viendo que Moisés tardaba en bajar del monte Sinaí:

El Señor dijo así a Moisés: “Anda, baja, porque tu pueblo, al que has sacado de Egipto, se ha pervertido. Bien pronto se han apartado del camino que yo les había trazado; han hecho un becerro fundido y lo han adorado; le han ofrecido sacrificios y han dicho: Israel, éste es tu Dios, el que te sacó de Egipto” El Señor añadió a Moisés: “...Déjame que encienda mi ira contra ellos y los aniquile, mientras que de ti haré un gran pueblo”¹³.

Vemos aquí cómo se desencadena el castigo divino ante la desobediencia a Dios. En el Nuevo Testamento recordaremos el episodio de San Pablo en el Areópago:

Pablo, puesto en pie en medio del Areópago, dijo: “Atenienses, por todo veo que sois muy religiosos. Al recorrer vuestra ciudad y contemplar vuestros monumentos sagrados, me he encontrado incluso un altar con esta inscripción: “Al Dios desconocido”. Pues bien, lo que veneráis sin conocerlo, eso es lo que yo os vengo a anunciar”¹⁴.

Es conocida la aversión de los primeros cristianos a los ídolos y los templos, ellos no se reunían sino en asambleas de fieles, lo que se denominó *Ekklesia* en lengua griega, término del cual deriva Iglesia. La primera época, que abarca desde los orígenes del Cristianismo hasta el año 313, en el que esta religión es acogida por el Imperio romano, es la de las persecuciones y los primeros cultos. La cultura cristiana surge en el seno de la judía y las asambleas de fieles se realizarían en casas particulares para celebrar la eucaristía. El Cristianismo fue creciendo en adeptos entre los esclavos, los pobres y desheredados en una época en que la religión romana perdía confianza en medio de la crisis del Imperio. Junto al Cristianismo, otras religiones y deidades orientales iban cogiendo fuerza, así que el propio Cristianismo cogió influencias grecorromanas y orientales para poder ser difundida entre la población.

Ya en el siglo III comienza el culto a los mártires y alrededor de sus tumbas se realizaba el culto, en algunas tumbas situadas en las catacumbas podemos encontrar representaciones pictóricas de tipo simbólico, uno de los primeros símbolos cristológicos es el pez, *ἰχθύς*, cuyas siglas significan “Jesucristo hijo del Salvador”. Otro de los primeros símbolos es el Buen Pastor y el Cordero, las letras alfa A y omega Ω del alfabeto griego que expresan el principio y el final, y el Crismón formado por la superposición de las iniciales de su nombre X P. Otras representaciones comunes, sobre todo en época de persecuciones, son los personajes bíblicos liberados de la muerte, Jonás y Daniel, figuras orantes, la

¹³ Éx. 32, 7-11

¹⁴ He. 17, 22-24

paloma con el ramo de olivo, el arca de Noé o el Sacrificio de Isaac. A veces se daban ciclos iconográficos completos que servirían para catequizar, siendo el artista un mero decorador.

Debido a la difusión del culto a los mártires y la insuficiencia de espacio en las catacumbas, ya en el siglo IV, cuando el Cristianismo fue adoptado como religión oficial, se solía crear una basílica al exterior quedando la tumba en la cripta. La basílica sería una ampliación de la casa de reunión de los fieles que acogía los cultos, se adopta esta tipología arquitectónica romana que tenía funciones civiles y no la del templo pagano que, por otra parte no era apto como espacio congregacional que la Iglesia necesitaba para sus cultos. El Cristianismo se apropió de festividades paganas como la de 25 de diciembre, fecha en la que se celebraba el nacimiento del sol que ahora se asimila a Cristo. Lo mismo ocurrió con la iconografía en la que se toman influencias orientales y grecorromanas, por ejemplo veremos la escena de San Miguel pesando las almas o la subida de ésta al cielo en forma de niño, estas dos escenas tienen antecedentes en los ritos funerarios egipcios y su iconografía. También aparecen mitos grecorromanos como el de Ulises atado al mástil de su barco para resistirse al canto de las sirenas que simboliza el alma que resiste al pecado, u Orfeo que atrae con su lira a los animales al igual que Cristo atrae a los fieles cuando predica su doctrina¹⁵.

En el año 324 Constantino hizo de Bizancio la capital oriental y la llamó Constantinopla. Después separó el imperio en dos partes, la occidental con capital en Roma y la oriental con capital en Constantinopla. Cuando Roma fue asaltada por los bárbaros en 476 finalizó su imperio, sin embargo el imperio oriental adquirió un gran esplendor cultural sobre todo en el siglo VI con el emperador Justiniano (527-565). La liturgia se fue haciendo más compleja, se adoptó una gran suntuosidad por influencia de los rituales ceremoniales del imperio y en las iglesias se practicaba la jerarquización del espacio separando el altar del resto por una pantalla llamada iconostasio. En este momento tiene gran influencia el pensamiento de Plotino, que renueva la filosofía de Platón bajo la perspectiva cristiana, al igual que San Juan Damasceno y Pseudo Dionisio Areopagita. Estos autores justifican la representación de Jesucristo fundamentándose en el texto del Génesis 1, 26 se: *Dios dijo: "Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza..."*, por otra parte desde los comienzos se venían adorando imágenes milagrosas como la Verónica, la Sábana Santa o el retrato de la Virgen por San Lucas.

En el Concilio Quinisexto del año 692 se había reconocido oficialmente la representación de Jesús en su forma humana (no en la divina) para recordar su presencia en el mundo. Sin embargo, en el siglo VIII hubo en oriente reacciones muy contrarias a la representación y adoración de imágenes llegando a prohibirse en el Concilio de Hiera del año 754. Este proceso llegó a su final, tras periodos alternados de prohibición y permisión a lo largo del siglo, en el II Concilio de Nicea del año 787 en el que se dice:

¹⁵ SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía*. Ed. Encuentro. 1994, Madrid. pp. 139-144.

Deben proponerse a la veneración de los fieles no sólo la preciosa y vivificante cruz, sino también las venerables y santas imágenes, ya sean pintadas o en mosaico o en cualquier otra materia, pues los que las contemplan se sienten movidos al recuerdo, al efecto, al ósculo y a tributarles una adoración de honor, no a la imagen en sí, ya que la honra dada a la imagen, efectivamente pasa al prototipo y quien adora a la imagen adora en ella a la persona representada¹⁶.

Con esta concepción tan platónica del arte y con el añadido del valor didáctico de las imágenes que son, según San Juan Damasceno, *lo que es la Biblia para las personas instruidas*, acabaron por justificar los iconos que, por otra parte, debían representar una realidad espiritual que se manifestaba a través de los fondos dorados y las posturas hieráticas de los personajes representados. Se establece una normativa en la representación que perdura a través de los siglos y aún hoy en las regiones en las que se practica el Cristianismo Ortodoxo¹⁷.

Este arte icónico, de imágenes sin artistas, se siguió practicando en los siglos del Románico. A juicio de Plazaola éste sería un arte auténticamente sacro en su primer grado. En las otras tres edades el componente metafísico se va diluyendo en el individualismo del artista primero y más tarde, en el siglo XX, simplemente desaparece ya que “el lenguaje artístico propio de cada técnica, se ha exagerado, y ha conducido el arte a ese extremo en el que el significante ha dado muerte al significado”¹⁸.

Partiendo de estas premisas tendríamos que restringir en mucho lo que definimos como arte sacro, máxime cuando, obviamente, en Andalucía la presencia de piezas altomedievales es muy reducida. Sin embargo, a pesar de ello, generalmente se denomina dentro de la categoría a lo que deberíamos llamar patrimonio cultural de la Iglesia, en nuestro caso hablaremos de patrimonio mueble que es el que conforma colecciones que estudiaremos en este trabajo. Es muy relevante la presencia de objetos artísticos, pero también hay lugar para las piezas con valores etnológicos, los objetos utilitarios, los libros, documentos y piezas creadas para la devoción del pueblo.

1.3 LA FUNCIÓN DEL ARTE SACRO

En cuanto a las funciones del arte sacro, no hay lugar a debate y todos los autores coinciden en lo que Monseñor Damián Iguacén insiste en sus publicaciones, “el arte religioso, y sobre todo el arte sagrado, entra de lleno en el campo de la Pastoral como un instrumento de catequesis, de culto y promoción de valores espirituales y culturales”¹⁹, tiene una finalidad pedagógica y evangelizadora, así “un objeto sagrado no puede mirarse sólo con ojos de artista

¹⁶ SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje simbólico...* p. 164.

¹⁷ CARMONA MUELA, Juan. “Las imágenes sagradas en el Cristianismo: origen y sentido” en *Iconografía cristiana. Guía Básica para estudiantes*. Ed. Istmo, Madrid, 2001.

¹⁸ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. “Vida y drama...” p. 95

¹⁹ IGUACÉN BOREAU, Damián. “Servicio pastoral del arte sacro” en *Ara*, nº61.

de turista o de historiador; hay que mirar con ojos de teólogo, hay que tener conocimiento de la fe cristiana si se quiere llegar a una inteligencia plena de la obra de arte y descubrir el mensaje que de un modo u otro transmite el signo plástico de la imagen contemplada”²⁰. Este autor explica que no son objetos creados para reunir riquezas, tienen una función vinculada al culto y a la evangelización del pueblo cristiano.

Al ser un arte de encargo, con todo lo que ello conlleva para la cultura contemporánea, lo que debe hacer el artista es servir de mediador entre la divinidad y el pueblo en una interpretación de lo metafísico para dar la dignidad adecuada a las piezas que producen. Esa esperada dignidad que distingue a lo verdaderamente sacro, en el sentido que Plazaola lo expresaba, viene dada por la belleza, una belleza que debe ser reflejo de esa divinidad entendida en el sentido platónico en la que lo bello, lo bueno y lo verdadero deben ir unidos en esa interpretación espiritual que se lleva al objeto. Este sentido lo describe muy bien el papa Juan Pablo II en su carta a los artistas de 4 de abril de 1999 de la que recogemos varias citas²¹:

...Toda forma auténtica de arte es, a su modo, una vía de acceso a la realidad profunda del hombre y del mundo. Por ello, constituye un acercamiento muy válido al horizonte de la fe, donde la vicisitud humana encuentra su interpretación completa. Este es el motivo por el que la plenitud evangélica de la verdad suscitó desde el principio el interés de los artistas, particularmente sensibles a todas las manifestaciones de la íntima belleza de la realidad.

...Hasta en las condiciones de menor desapego de la cultura respecto a la Iglesia, precisamente el arte continúa siendo una especie de puente tendido hacia la experiencia religiosa. En cuanto a la búsqueda de la belleza, fruto de una imaginación que va más allá de lo cotidiano, es por su naturaleza una especie de llamada al Misterio. Incluso cuando escudriña las profundidades más oscuras del alma o los aspectos más desconcertantes del mal, el artista se hace de algún modo voz de la expectativa universal de la redención.

...Presidiendo sobre las misteriosas leyes que gobiernan el universo, el soplo divino del Espíritu creador se encuentra con el genio del hombre, impulsando su capacidad creativa. Lo alcanza con una especie de iluminación interior, que une al mismo tiempo la tendencia al bien y a lo bello, despertando en él las energías de la mente y del corazón, y haciéndolo así apto para concebir la idea y darle forma en la obra de arte.

... La belleza es clave del misterio y llamada a lo trascendente. Es una invitación a gustar la vida y a soñar el futuro. Por eso la belleza de las cosas creadas no puede saciar del todo y suscita esa arcana nostalgia

²⁰ IGUACÉN BOREAU, Damián. “Situación del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia española” en *Ara* n° 67. pp. 7-14.

²¹ “Carta del papa Juan Pablo II a los artistas” en *Ars Sacra* n° 34, 2005. pp. 72-81.

de Dios que un enamorado de la belleza como San Agustín ha sabido interpretar de manera inigualable “¡Tarde te amé, belleza tan antigua y tan nueva, tarde te amé!”.

Sin embargo, el objeto creado no es fin en sí mismo, el fiel debe trascenderlo y no quedarse en lo estético, de lo contrario se caería en la idolatría²². A veces, la emoción estética puede confundirse con la emoción religiosa, así explica Plazaola que “esa sublimidad del arte es la que le ha dado la categoría de absoluto y lo ha convertido en religión de los que no tienen otra”.

En este sentido, el autor achaca al ritual preconiliar tener un sentido precristiano de la sacralidad. Se sacralizaba entonces todo lo que rodea al sacramento así los vasos como los vestidos, el espacio y la arquitectura.

...siendo el Cuerpo de Cristo lo único verdadera y sustancialmente sagrado, acecha siempre, por el otro extremo, el peligro de que, con tales normas y prohibiciones, configuremos un sacro relacionado con objetos materiales, olvidándonos de nuestra propia santidad como miembros del Cuerpo de Cristo...hay que confesar los excesos de una sacralización que quiso proteger los restos de una cristiandad fenecida, y hay que decidirse a renunciar a vivir ambientados en una atmósfera de signos sacrales en que los adultos de hoy hemos sido educados... Vamos a buscar a Dios en medio de los hombres, en ese ambiente en el que el hombre tecnológico se siente en su casa...²³

Así vemos cómo el Concilio Vaticano II hace una llamada a los artistas para que sigan creando obras imbuidas del espíritu de la belleza y transmitiendo el mensaje pastoral a los fieles, porque la Iglesia sigue necesitando a los artistas y la belleza sigue siendo, a pesar de las corrientes racionalistas que quisieron primar lo funcional sobre lo estético despojando de adornos las manifestaciones artísticas, la única garantía de que el arte llegue a cumplir su deseado papel pues, como escribió el profesor Juan Antonio Ramírez en un artículo, “la belleza artística no es pecado. Uno apostaría que las calderas infernales acogen con más frecuencia a los entusiastas de los modernos pisos *funcionales* (¿los hay?) que a los aficionados a contemplar primorosamente arquivoltas talladas”²⁴

Por otra parte, el Concilio reconoce que la mejor forma de llegar a los fieles es renovando su liturgia y eliminando de los templos ciertos elementos materiales del pasado que han dejado de ser necesarios. Estos objetos se encontraron entonces en una peligrosa situación en la que, a pesar de que el Concilio prohibía su venta y dispersión, muchos de ellos sucumbieron a la desaprensión de los especuladores. Por ello, tanto la Iglesia como los gobiernos se apresuraron para proteger este legado, conscientes de su gran valor. Así, el obispo de León y

²² SANCHO CAMPO, Ángel. “Sobre lo sacro en el arte, la Iglesia y las bellas artes” en *Cuenta y razón* n° 110, Fundación de Estudios Sociológicos, 1999. pp. 72-75.

²³ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Futuro...* pp. 11-13.

²⁴ RAMÍREZ, Juan Antonio. “Sobre la moralidad y la conveniencia de las arquivoltas” en *Boletín de Arte* n° 6, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, Málaga, 1985. pp. 21-24.

presidente de la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro Luis Almarcha expresó en su ponencia de la II Semana Nacional de Arte Sacro en 1964 que:

...Toda generación que llega tiene derecho a conocer a través de todos los estilos las constantes estéticas y religiosas... Es menester tener presente que el que destruye o anula u oscurece una obra de arte realiza y acto igual al del que destruye todas las ediciones de un libro que debe seguir, siquiera sea por razón de cultura, abiertas sus páginas a las generaciones que vienen²⁵.

La complejidad en la ordenación legal de estos bienes radica en su especificidad. La Iglesia, aunque ya no los utiliza para el culto, reconoce en ellos una dimensión espiritual por la función para la que fueron concebidos y que han cumplido durante siglos, y además defiende que esa función pastoral está por encima de su dimensión cultural. Así lo explica Mons. Damián Iguacén: “El patrimonio cultural, en su inmensa mayoría, es vivo, activo y está en servicio. No es un patrimonio acumulado y guardado como recuerdo y testigo de un pasado, sino que es vivo y actual”. Ese sentido actual, como veremos, es el que la Iglesia pretende que se mantenga en sus museos, planteados para conservar sus colecciones pero también como verdaderas escuelas en las que se pueda seguir transmitiendo su mensaje.

1.4 ORDENACIÓN Y TUTELA DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LA IGLESIA

En este capítulo vamos a intentar desgranar la complejidad y los entresijos de la normativa vigente aplicada al patrimonio mueble de la Iglesia. La finalidad primordial de esta normativa es, en palabras de Álvarez Cortina “la conservación para la colectividad de unos bienes que, aun surgidos para formar parte de una propiedad privada, en unas ocasiones como testimonio de la fe y a ella dedicados, en otras con simple finalidad de ornato, y en todas ellas constitutivos de la transmisión del saber de la humanidad entera, al verse impregnados de esa transcendencia que supera a su propio autor o dueño, han pasado a formar parte del acervo cultural, visto en las últimas tendencias de toda la humanidad”²⁶.

La complejidad de la tutela del patrimonio eclesiástico radica en su doble dimensión naturaleza cultural y cultural. Esa coexistencia debe ser equilibrada de cara a su gestión aunque, como veremos, las normas están muy dispersas y establecidas en una jerarquía desordenada. Explica Isabel Aldanondo que “ha

²⁵ ALMARCHA HERNÁNDEZ, Luis. “Directrices del cap. VII de la Constitución Conciliar sobre la Sagrada Liturgia” en *Arte sacro y Concilio Vaticano II: Ponencias y comunicaciones de la II Semana Nacional de Arte Sacro*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León, 1965. p. 67.

²⁶ ÁLVAREZ CORTINA, Andrés-Corsino. “Bases para una cooperación eficaz Iglesia-Estado en la defensa del patrimonio histórico, artístico y cultural” en *Ius Canonicum* nº 49, Universidad de Navarra, 1985. p. 299.

de llegarse a una solución que armonice los intereses de la Iglesia protegidos por la libertad religiosa y los intereses culturales... Esta solución armónica pasa necesariamente por una configuración de la actividad tanto legislativa como administrativa del Estado en la que el Estado, por una parte, no renuncia a su responsabilidad cultural en el ámbito del patrimonio histórico de la Iglesia; pero, por otra, no olvide ni pase por alto la especificidad religiosa y la función cultural y litúrgica del arte eclesiástico”²⁷. Será una constante esa falta del necesario equilibrio y, mientras que en la normativa eclesiástica siempre primará la naturaleza funcional de las piezas, para el Estado serán sus valores culturales y su puesta al servicio de la sociedad lo que más le preocupe. Otro problema inherente a la protección de este patrimonio será su dispersión geográfica en inmuebles no siempre en las mejores condiciones que están repartidos por todas las ciudades y pueblos de España. Tampoco podemos perder de vista el hecho de que, según varios autores, el 70% del patrimonio cultural de nuestro país está en manos de la Iglesia, con lo cual la complejidad se multiplica.

1.4.1 Antecedentes

A) Legislación civil

No es hasta comienzos del siglo XX cuando podemos hablar de una verdadera preocupación por proteger y defender el patrimonio. En este sentido, fue fundamental la toma de conciencia que tuvo lugar tras las cuantiosas pérdidas patrimoniales originadas por la desamortización de Mendizábal, a pesar de la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos para encargarse de gestionar los bienes desamortizados y la organización de la Comisión Central. Estas comisiones luchaban casi sin medios a su alcance contra la especulación y el despropósito que tuvo lugar en estos años. Una primera señal de la concienciación en este sentido fue la norma contenida en la *Real Orden de 10 de abril de 1866* en la que se pide a los obispos que no dispongan de los bienes de las iglesias sin previo conocimiento de las academias provinciales de Bellas Artes o las Comisiones Provinciales de Monumentos.

Ya en el siglo XX, a partir de la Ley de 7 de julio de 1911, publicada por el *Real Decreto de 1 de marzo de 1912*, sobre excavaciones y conservación antigüedades, se fue creando normativa en este sentido, las más destacadas fueron el *Real Decreto de 9 de enero de 1923*, sobre autorización para enajenar obras artísticas, históricas y arqueológicas en posesión de entidades religiosas, el *Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926*, sobre protección y conservación de la riqueza artística y por el que se dictan normas para la exportación de objetos histórico-artísticos, y el *Decreto de 3 de junio de 1931*, por el que se publica la

²⁷ ALDANONDO SALAVERRÍA, Isabel. “Protección de los bienes culturales y libertad religiosa” en *Anuario de Derecho Eclesiástico del Estado* n° 3, Instituto para el Estudio de la libertad religiosa, 1987. pp. 285-286.

relación general de Monumentos y Conjuntos histórico-artísticos pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional.

Más relevante será la normativa que se creó a partir de la *Constitución de la Segunda República de 9 de diciembre de 1931*, que en su artículo 45 declara lo que sigue:

Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuese su dueño, constituye Tesoro Cultural de la Nación y estará bajo la salvaguarda del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimase oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación. El Estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico e histórico.

Al día siguiente de la promulgación de la Constitución, el 10 de diciembre de 1931, se publicó la *Ley sobre enajenación de bienes artísticos, arqueológicos e históricos de más de cien años de antigüedad*. En su artículo 1 se puede leer lo siguiente:

Los particulares, en las entidades y personas jurídicas, así eclesiásticas como civiles, no podrán enajenar inmuebles ni objetos artísticos, arqueológicos o históricos de una antigüedad que, entre los peritos en la materia, se considere mayor de cien años, cualesquiera que sean su especie o valor, sin previo permiso del Ministerio de que dependan y mediante escritura pública.

El intervencionismo del Estado es ya muy patente en esta normativa que se desarrolla más en la Ley de 13 de mayo de 1933 sobre defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio histórico-artístico nacional, vigente, con algunas reformas –el Reglamento de aplicación de 16 de abril de 1936 y el Decreto de 22 de julio de 1958- hasta la promulgación de la Ley de patrimonio histórico español de 1985. En esta Ley se señala la tutela del Estado sobre el patrimonio histórico-artístico a través de la Dirección General de Bellas Artes y su sección, llamada Junta Superior del Tesoro Artístico²⁸. Ciertamente, lo deseable hubiera sido que estos planteamientos hubieran estado presentes antes de la lamentable y desgraciada secuencia de los incendios de mayo de 1931.

B) Normativa de la Iglesia

En primera instancia, explica Álvarez Cortina, que la Iglesia siempre se ha preocupado por conservar su patrimonio para cumplir sus necesidades de culto a Dios, ayuda a los fieles y su propia sustentación, sin tener en cuenta su naturaleza cultural hasta tiempos recientes. Por su parte, el Estado que hasta entonces sólo se había preocupado de su dimensión económica y su enajenación.

²⁸ ÁLVAREZ CORTINA, Andrés-Corsino. *Op. Cit.* pp. 305-311

Partimos del *Código de Derecho Canónico* promulgado por Benedicto XV de 1917, en el que sólo se encuentran algunas disposiciones aisladas relativas a este asunto. En él se distingue entre bienes sagrados, que son los objetos utilizados para el culto, y los bienes preciosos, en los que priman sus valores histórico-artísticos. Se prescribía además la creación de un inventario de bienes muebles que evitara la enajenación.

Conforme aumentó la concienciación de la salvaguarda de los bienes de la Iglesia, se fueron creando disposiciones *extra codicem* para ir cubriendo las lagunas que no había cubierto el Código. Algunas de estas disposiciones son anteriores a 1917, estas fueron el *Reglamento para custodia y uso de archivos y bibliotecas eclesiásticas*, de 30 de septiembre de 1902, y la Circular que regula la institución de un comisariado diocesano permanente para los documentos y monumentos custodiados por el clero en todas las diócesis, de 12 de diciembre de 1907. Con posterioridad a 1917 se publicaron varios documentos, aunque sólo circunscritos a Italia, como la Circular dirigida a los obispos italianos que dicta normas para la conservación, custodia y uso de archivos y bibliotecas eclesiásticas de 15 de abril de 1923, otra para prevenir daños en caso de incendio de 3 de octubre de 1923, la *Circular de la Secretaría de Estado a los Ordinarios de Italia* de 1 de septiembre de 1924 por la que se constituye la Comisión Pontificia Central para el Arte Sagrado en Italia, ésta también dispone que se instituyan en cada diócesis comisiones diocesanas o, preferiblemente, Comisiones regionales para el Arte Sagrado. Éstas debían, entre otras funciones, encargarse de crear los inventarios, crear museos diocesanos y examinar reformas y restauraciones²⁹. Otra circular creaba la Comisión Pontificia de Arqueología Sacra y el nuevo Instituto Pontificio para la arqueología cristiana, el 11 de diciembre de 1925. Otros documentos fueron las *Disposiciones de la Sagrada Congregación del Concilio para la custodia y la conservación de los objetos de historia y arte sacro en Italia* de 24 de mayo de 1939, la *Epístola de la Sagrada Congregación acerca de préstamos de materiales conservados en los Archivos Eclesiásticos de Italia*, de 30 de diciembre de 1952, y la *Instrucción de la Congregación del Santo Oficio ad Locorum Ordinarios De arte sacra* de 30 de junio de 1952.

En España hasta 1955 fueron los obispos los que se encargaban de los asuntos relativos al patrimonio, la Conferencia Episcopal no se puso en marcha hasta 1964, aunque desde 1921 funcionó la Conferencia de Metropolitanos Españoles a la que sólo asistían los arzobispos.

Ya durante el gobierno de la dictadura franquista y tras la Segunda Guerra Mundial el papa Pío XII firmó varios concordatos con los gobiernos de momento, el firmado con España en 1953 partía de que la religión católica era la única reconocida por el régimen y por ello gozaba de protección oficial. El Estado debía asignar una cantidad monetaria a la Iglesia para construcción de templos y

²⁹ ALDANONDO SALAVERRÍA, Isabel. "La Iglesia y los bienes culturales: aproximación al estudio de la disciplina canónica" en *Revista española de Derecho Canónico* vol. 39 nº 114, Universidad Pontificia de Salamanca, 1983. pp. 457-458.

fomento del culto, y también se hablaba de una dotación en compensación por las desamortizaciones de la centuria anterior. También se regulaba la creación de comisiones diocesanas de monumentos que serían nombradas por el Ministerio de Educación Nacional y el Obispo, se encargarían de la protección y vigilancia de los bienes muebles e inmuebles en cuanto a sus necesidades de conservación. Así, en 1955 se creó en España la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro y las juntas nacionales de apostolado litúrgico y de música sacra; todas ellas quedaron agrupadas en 1960 en la Comisión de Liturgia, Pastoral y Arte Sacro que desde 1964 se llamó Comisión Episcopal de Liturgia.

Entre los días 15 y 20 de agosto de 1958 se celebró en León la I Semana Nacional de Arte Sacro en la que se dictaron las Normas Directivas de Arte Sacro, aprobadas por la Comisión Asesora Nacional de Arte Sacro. Ya tras el Concilio, en la II Semana Nacional de Arte Sacro³⁰, celebrada entre el 2 y el 7 de julio de 1964 se reflexionó sobre el capítulo VII de la Constitución sobre la Sagrada Liturgia y se comenzaron a sentar las bases de la organización de las comisiones de arte sacro, de la creación del inventario y de los museos diocesanos³¹.

1.4.2 Los fundamentos de la normativa actual

Trataremos en este punto del punto de partida al que debemos referirnos para entender la normativa actual, estas referencias serán por una parte la Constitución española de 1978 para la legislación civil, y por otra la *Constitución Sacrosanctum Concilium sobre la Sagrada Liturgia* del Concilio Vaticano II.

La Constitución española de 1978

Como punto de partida para la normativa actual sobre la tutela del patrimonio de la Iglesia es de obligada referencia la Constitución de 1978 en la que se fundamentan todas las demás en nuestro país. Uno de los elementos fundamentales que marcarán la tónica de la normativa a partir de este momento viene dada en su artículo 16.3:

Ninguna confesión tendrá carácter estatal. Los poderes públicos tendrán en cuenta las creencias religiosas de la sociedad española y mantendrán las consiguientes relaciones de cooperación con la Iglesia Católica y las demás confesiones.

³⁰ *Arte Sacro y Concilio Vaticano II: ponencias y comunicaciones de la II Semana Nacional de Arte Sacro*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León, 1965.

³¹ MORIL DEL VALLE, Remedios. *La gestión del patrimonio artístico de la Iglesia. Los museos y colecciones museográficas de la diócesis de Valencia*. Universidad de Valencia, 2008. pp. 84-94.

Desarrolla este sentido laico del Estado la Ley Orgánica de libertad religiosa de 5 de julio de 1980 en su artículo 7.1 desarrolla en este sentido el mismo aspecto:

El Estado, teniendo en cuenta las creencias religiosas existentes en la sociedad española, establecerá, en su caso, Acuerdos o Convenios de Cooperación con las Iglesias, Confesiones y Comunidades religiosas inscritas en el Registro que, por su ámbito y número de creyentes, hayan alcanzado notorio arraigo en España.

En materia de patrimonio la Constitución recoge en su artículo 46:

Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad.

Este artículo será fundamental en el desarrollo de la legislación sobre patrimonio ya que ningún bien patrimonial queda libre del intervencionismo del Estado³², este es el principio de tutela que va a marcar tanto la legislación estatal como la autonómica en materia de patrimonio.

El Concilio Vaticano II

El Concilio Vaticano II tuvo lugar entre 1963 y 1964, nos interesa en este punto porque marca los preceptos que la Iglesia desarrollará a partir de esta fecha. En cuanto a lo que a los bienes patrimoniales se refiere, hemos de comentar el capítulo VII titulado *El arte y los objetos sagrados* (Anexo I), en la *Constitución Sacrosanctum Concilium sobre la Sagrada Liturgia*, documento fechado el 4 de diciembre de 1963. Este capítulo es muy genérico, elude hablar de la dimensión cultural del patrimonio eclesiástico y de la conveniencia de colaboración con los estados en la regulación de una normativa expresa para la salvaguarda de estos bienes. Así el artículo 122 dice que las bellas artes “pueden dedicarse a Dios y contribuir a su alabanza y a su gloria cuanto más lejos están de todo propósito que no sea colaborar lo más posible con sus obras para orientar santamente los hombres hacia Dios”. El artículo 123 explica que la Iglesia nunca adoptó ningún estilo artístico como propio, cualquiera de ellos puede ser utilizado siempre que su finalidad sea adecuada al culto divino. En el mismo sentido, el artículo 124 dice que deben ser eliminados de los templos los bienes que “repugnen a la fe, a las costumbres y a la piedad cristiana y ofendan el sentido auténticamente religioso, ya sea por la depravación de las formas, ya sea por la insuficiencia, la mediocridad o la falsedad del arte”. En el mismo sentido se pronuncia el artículo

³² ALDANONDO SALAVERRÍA, Isabel. “El patrimonio cultural de las confesiones religiosas” en *Revista catalana de dret públic* nº 33, Escola d’Administració Pública de Catalunya, 2006.

ALDANONDO SALAVERRÍA, Isabel. “Las comunidades autónomas, el Estado y los bienes culturales” en *Ius canonicum* vol. 24, nº 47, Universidad de Navarra, 1984.

125 sobre la ordenación de las imágenes, prescribe que sean pocas y que guarden cierto orden, por su parte, el artículo 128 trata sobre la edificación y la disposición de los templos y su adaptación a la liturgia reformada.

De especial interés para nosotros es el artículo 126:

126. Al juzgar las obras de arte, los ordinarios de lugar consulten a la Comisión Diocesana de Arte Sagrado, y si el caso lo requiere, a otras personas muy entendidas, como también a las Comisiones de que se habla en los artículos 44, 45 y 46. Estos capítulos se refieren a la Comisión de la Sagrada Liturgia y a la de Música que a veces se pueden fundir en una sola junto con la de arte sagrado).

Vigilen con cuidado los ordinarios para que los objetos sagrados y obras preciosas, dado que son ornato de la casa de Dios, no se vendan ni se dispersen.

De una parte habla de las comisiones de arte sagrado, que deben colaborar con las otras dos y por otra parte previene de la dispersión y venta de las piezas. Aunque se denota cierta preocupación por conservar y mantener incluso las piezas que ya no sirven al culto, no se da ninguna otra recomendación ni se hace ninguna observación que afecte al destino de estas piezas, aparte de que no se vendan ni se dispersen.

El artículo 127 se refiere a los artistas, cuyas obras deben ir siempre dirigidas al culto y deben ser dignas de ello, por eso se habla de fundar escuelas o academias para artistas de arte sagrado. También habla sobre formación en arte sacro el artículo 129, en este caso de los clérigos:

129. Los clérigos, mientras estudian filosofía y teología, deben ser instruidos también sobre la historia y evolución del arte sacro y sobre los sanos principios en que deben fundarse sus obras, de modo que sepan apreciar y conservar los venerables monumentos de la Iglesia y puedan orientar a los artistas en la ejecución de sus obras.

Destacamos la formación de los clérigos en materia de arte sacro como un punto fundamental, teniendo en cuenta que ellos son, en la mayor parte de los casos, los primeros conocedores de la existencia de estos bienes en sus iglesias y los más en abogar por su protección, su puesta en valor y transmisión a las generaciones futuras. De todas formas resulta a todas luces insuficiente lo prescrito por el Concilio por ser general y vago. No obstante, es de alabar la preocupación de determinados seminarios conciliares diocesanos –el de Málaga por ejemplo- por subsanar la cuestión en sus planes de estudio mediante los procedimientos académicos adecuado que instan a la impartición de la asignatura “Arqueología y Arte Sagrado” por un especialista.

1.4.3 Acuerdos Iglesia-Estado en materia de patrimonio

A) El Acuerdo de 1979

Con la nueva situación política en España tras el periodo de la transición, se hizo necesario firmar un nuevo acuerdo con la Santa Sede, dando así cumplimiento al artículo 16.3 de la Constitución. Se quiso con este Acuerdo eliminar situaciones de tensión y acercar las posturas extremas de una y otra parte. Ello se produjo el 3 de enero de 1979 cuando se firmaron cuatro documentos. De ellos, el que nos compete es el *Acuerdo sobre enseñanza y asuntos culturales*, ratificado el 4 de diciembre de 1979 en el Congreso de los Diputados. Éste es el primer documento en el que Iglesia y Estado muestran su intención de colaborar en materia de patrimonio y de llegar a un punto intermedio. En el Preámbulo se reconoce que:

El patrimonio histórico, artístico y documental de la Iglesia sigue siendo parte importante del acervo de la Nación; por lo que la puesta de tal patrimonio al servicio y goce de la sociedad entera, su conservación y su incremento justifican la colaboración de la Iglesia y el Estado.

En este sentido, la Iglesia reconoce la dimensión cultural de su patrimonio y manifiesta su voluntad de colaboración, lo cual queda reiterado en el artículo 15:

La Iglesia reitera su voluntad de continuar poniendo al servicio de la sociedad su patrimonio histórico y documental y concertará con el Estado las bases para hacer efectivo el interés común y la colaboración de ambas partes con el fin de preservar, dar a conocer y catalogar este Patrimonio Cultural en posesión de la Iglesia, de facilitar su contemplación y estudio, de lograr su mejor conservación e impedir cualquier clase de pérdidas en el marco del artículo 46 de la Constitución.

A estos efectos, y a cualesquiera otros relacionados con dicho patrimonio se creará una Comisión Mixta en el plazo máximo de un año a partir de la fecha de entrada en vigor en España del presente Acuerdo.

Los distintos autores han achacado a esta normativa su vaguedad y el hecho de que el Estado no reconociera el aspecto cultural de estos bienes, además se dijo que limitaba a la Iglesia con su afán nacionalizador del patrimonio³³. A nivel de actuación sólo se planifica la creación de una Comisión Mixta, cuya regulación quedaba pendiente para una futura normativa. Ésta debía quedar constituida con

³³ ÁLVAREZ CORTINA, Andrés-Corsino. *Op. Cit.* p. 320

ARRANZ ARRANZ, José. "El patrimonio artístico en los acuerdos parciales" en *Ara: arte religioso actual* nº 62. Movimiento Arte Sacro. pp 105-106.

la intervención de los dos organismos de máxima autoridad en el país en ambos ámbitos, en el civil sería el Ministerio de Cultura, y en el eclesiástico la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, como sección específica en la materia de la Conferencia Episcopal Española. La práctica inexistencia de inventarios dificultaba el funcionamiento de la Comisión, la Iglesia se había resistido hasta entonces a realizar estos inventarios porque temían una nueva acción desamortizadora por parte del Estado, la otra razón que justifica esta ausencia es la falta de medios.

Una vez creada la Comisión Mixta, ésta aprobó el *Documento relativo al marco jurídico de actuación mixta Iglesia-Estado sobre Patrimonio Histórico-Artístico*, firmado por el presidente de la Conferencia Episcopal y el Ministro de Cultura el 30 de octubre de 1980. Este documento cuenta con cinco puntos que establecen la vía a seguir:

- 1) Se trata de la titularidad que la Iglesia ejerce sobre sus bienes y del respeto que debe el Estado a éstos en los términos que establece el artículo 46 de la Constitución, es decir, se reconoce el derecho del Estado a actuar y establecer restricciones, quedando por encima los intereses del conjunto de la sociedad. Por su parte, la Iglesia reconoce la importancia de su patrimonio no sólo por su naturaleza religiosa, también por sus valores culturales y en este sentido ve la necesidad de colaboración con el Estado.
- 2) El Estado reconoce la función primordial de culto de sus bienes y se compromete a colaborar tanto técnica como económicamente en su conservación y enriquecimiento. Por su parte la Iglesia se muestra abierta a dar accesibilidad a estos bienes y se compromete a cuidarlos y usarlos de acuerdo a su valor histórico-artístico.
- 3) Establece las bases de la colaboración técnica y económica del Estado en la conservación del patrimonio eclesiástico en cinco puntos.
 - a) Debe prevalecer el uso litúrgico y religioso de estas piezas por parte de sus titulares.
 - b) Coordinación de su uso religioso con el estudio científico y artístico de los bienes y su conservación.
 - c) Los usos anteriormente descritos deben tener prioridad sobre la visita pública de los bienes.
 - d) La legislación civil es de aplicación a todos los bienes sin importar su titularidad.
 - e) Cuando sea posible, los bienes serán exhibidos en su emplazamiento original. Si no fuera así, se agruparían en edificios eclesiásticos, formando colecciones o museos donde se garantice su conservación

y seguridad y se facilite su contemplación y estudio. En este punto se descarta la enajenación por parte del Estado de estos bienes.

- 4) El punto de partida de esa relación técnica y económica debía ser la confección de un inventario de bienes muebles e inmuebles con carácter histórico-artístico y documental y una relación de archivos y bibliotecas.
- 5) Plantea que este documento se desarrollará en acuerdos sucesivos referidos separadamente a archivos y bibliotecas, bienes muebles y museos, y bienes inmuebles y arqueología.

El único acuerdo que llegó a firmarse antes de que la Comisión Mixta perdiera la mayoría de sus funciones por con la transmisión de competencias en materia de patrimonio a las comunidades autónomas fueron las *Normas con arreglo a las cuales deberá regirse la realización del Inventario de todos los bienes muebles e inmuebles de carácter histórico-artístico y documental de la Iglesia española*, aprobadas el 30 de marzo de 1982. Establecían la composición de los equipos redactores y la remisión de copias a la Conferencia Episcopal y al Ministerio de Cultura, entre otras cuestiones.

B) Los planes nacionales como materialización del acuerdo

Como materialización del acuerdo de 1979 se creó el *Plan Nacional de Catedrales*, presentado el 15 de enero de 1990 a los representantes de las comisiones mixtas autonómicas por el Subdirector General de Monumentos del Ministerio de Cultura, Antonio Mas-Guindal. Se establecieron tres fases para actuar en los ochenta y tres conjunto catedralicios del país. La primera consiste en elaborar una ficha técnica para determinar el orden de las actuaciones, la segunda en realizar un plan director por parte de un equipo multidisciplinar para regular las actuaciones y su presupuesto, y la tercera en la concreción de inversiones para abordar actuaciones concretas. Se planteaba la participación de entes locales, con la aportación del Estado, las autonomías y de la propia Iglesia, además de incluir la posibilidad de mecenazgo. El proyecto fue firmado por el Ministerio de Cultura y la Iglesia española el 27 de febrero de 1997³⁴.

En el año 2000 se firmó un acuerdo entre el Ministerio de Fomento y el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en aplicación del artículo 68 de la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985:

En el presupuesto de cada obra pública, financiada total o parcialmente por el Estado, se incluirá una partida equivalente al menos al 1 por 100 de los fondos que sean de aportación estatal con destino a financiar trabajos de conservación o enriquecimiento del

³⁴ Acuerdo de colaboración entre el Ministerio de Educación y Cultura y la Iglesia católica para el Plan nacional de catedrales

Patrimonio Histórico Español o de fomento de la creatividad artística, con preferencia en la propia obra o en su inmediato entorno.

En este convenio se establecían las actuaciones a las que debía aplicarse el 1% cultural, el *Plan Nacional de Catedrales* fue uno de los destinatarios y entonces pasó a llamarse *Plan de Catedrales, Basílicas y Colegiatas*. También se incluyeron monasterios, conventos y el patrimonio románico siempre que hubieran sido declarados como bienes de interés cultural. Sin embargo, en 2004 se decidió que el ministerio de Fomento dejara de intervenir en el el Plan de Catedrales, quedando entonces a cargo del presupuesto del Instituto de Patrimonio Cultural de España.

El 21 de noviembre de 2006 el Ministerio de Cultura y la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural firmaron un convenio para establecer los actuaciones prioritarias en los próximos años, dado el gran esfuerzo económico que necesita el plan que excede los presupuestos tanto de la Iglesia como del Estado³⁵. La aplicación del Plan en la comunidad autónoma andaluza hasta el momento se ha traducido en las siguientes intervenciones: el claustro de la Catedral de Almería, la cúpula, brazos del crucero y del coro de la Catedral de Córdoba, cubiertas de la Catedral de Jaén, cubiertas de la Catedral de Málaga, sustitución de pilares en la de Sevilla, restauración de la Sacristía en la de Cádiz y varias intervenciones en la de Guadix³⁶.

El otro gran proyecto de colaboración entre la Iglesia y el Estado se concretó con la firma del *Plan Nacional de Abadías, Monasterios y Conventos* el 25 de marzo de 2004. Es un plan muy similar al de Catedrales en cuanto a su planteamiento y para participar en él hay dos requisitos importantes, uno de ellos es que sean espacios declarados BIC y el otro estén en manos de comunidades vivas. Los demás requisitos se refieren a sus valores patrimoniales. Este plan aún no ha tenido ninguna aplicación en Andalucía³⁷.

C) Los acuerdos Iglesia-Estado con las comunidades autónomas. El caso andaluz

Al transmitirse las competencias sobre patrimonio a las comunidades autónomas, estas adquirieron la capacidad ejecutiva en materia de acuerdos internacionales que afecten a sus competencias, así, en cumplimiento de ello, la Iglesia tuvo que pactar convenios con cada una de ellas, ya en 1987 se firmaron

³⁵ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. "El patrimonio cultural de la Iglesia católica en España. Treinta años de legislación (1979-2009)" en HENARES CUÉLLAR, Ignacio I (Coord.). *La protección del Patrimonio Histórico en la España democrática*. Universidad de Granada, 2010 .pp. 485-490.

MORIL VALLE, Remedios. *Op. Cit.* pp. 117-133.

³⁶ <http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/catedrales/bienes.html>

³⁷ <http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/abadias.html>

los últimos³⁸. Estos convenios son similares entre sí y en todos ellos se trató sobre la constitución de una Comisión Mixta a nivel autonómico. Son pactos de naturaleza no legislativa, sino de desarrollo de otras normas legales, es decir, convenios de gestión para la colaboración en materia de patrimonio a nivel autonómico y vinieron a reemplazar a las Comisiones Provinciales de Arte que venían reguladas en el Concordato de 1953³⁹. El convenio con Andalucía tiene fecha de 19 de diciembre de 1985 y fue publicado en el BOJA nº 39 de 6 de mayo de 1986⁴⁰. La finalidad de este acuerdo es el de establecer la composición, funciones y funcionamiento de la Comisión Mixta, cuya misión es la de coordinar las actuaciones en los bienes culturales de la Iglesia en Andalucía, según el espíritu de colaboración del acuerdo de 1979. Reseñaremos aquí sus características más importantes.

El artículo 2 describe quiénes integran la Comisión:

En representación de la Junta de Andalucía:

- El Excmo. Sr. Consejero de Cultura.
- El Ilmo. Sr. Viceconsejero de Cultura.
- El Ilmo Sr. Director General de Bellas Artes.
- El Ilmo Sr. Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas.
- El Ilmo. Sr. Director General de Teatro, Música y Cinematografía.
- Tres vocales designados por el Consejero de Cultura, el Jefe del Servicio del Patrimonio Artístico.

³⁸ Real Decreto 864/1984, de 29 de febrero, sobre el traspaso de funciones y servicios del Estado a la Comunidad Autónoma de Andalucía en materia de cultura (BOE nº 113 de 11/05/1984).

³⁹ AZNAR GIL, Federico. "Los acuerdos entre las comunidades autónomas y la Iglesia católica en España sobre el patrimonio cultural de la Iglesia" en *Cuadernos de la Facultad de Derecho de la Universidad de las Islas Baleares* nº 17, 1991. pp. 107-129.

MARTÍNEZ BLANCO, Antonio. "El diálogo entre las comunidades autónomas y las iglesias regionales y locales" en *Documentación Administrativa* nº 197, Instituto de Administración pública, 1983. pp. 121-185.

BORRERO, Jerónimo. SECO CARO, Carlos. "La Comisión Mixta Junta de Andalucía-Obispos de la Iglesia Católica de Andalucía para el patrimonio cultural" en *Anuario de Derecho Eclesiástico del Estado* nº 3, Instituto para el estudio de la libertad religiosa, 1987. pp. 451-460.

⁴⁰ Orden de 2 de abril de 1986, por la que se dispone la publicación del texto del Acuerdo sobre la constitución, composición y funciones de la Comisión mixta Junta de Andalucía, Obispos de la Iglesia católica de Andalucía para el patrimonio cultural.

En representación de la Iglesia Católica de Andalucía:

-El Excmo. Sr. Obispo Delegado de los Obispos de la Iglesia Católica de Andalucía.

-Siete vocales designados por los Obispos de la Iglesia Católica de Andalucía.

El artículo 3 describe las funciones de la comisión:

- A) Preparar y elevar a los Órganos Ejecutivos propuestas de programación de intervenciones, sobre los bienes de la Iglesia Católica, en las siguientes áreas culturales: patrimonio artístico, patrimonio documental y bibliográfico y patrimonio musical.
- B) Fijar las condiciones que han de observarse en el uso que, previa la autorización de la correspondiente autoridad eclesiástica, haga la Junta de Andalucía de los Bienes Eclesiástico para desarrollar actividades culturales.
- C) Proponer las condiciones de uso y disfrute por los ciudadanos de los Monumentos, Museos, Archivos, etc. De la Iglesia Católica.
- D) Estudiar y dictaminar las peticiones de ayuda económica y técnica dirigidas a la Consejería de Cultura por parte de las entidades de la Iglesia Católica.
- E) Emitir dictámenes sobre adjudicación de tales peticiones.
- F) Recomendar prioridades tanto de las ayudas económicas o técnicas, como de los programas culturales que afecten a la Iglesia Católica.
- G) Fijar los criterios de Catalogación e Inventario de Archivos, Bibliotecas, Museos y Patrimonio Artístico mueble o inmueble, de la Iglesia Católica y el modo de su realización.
- H) Conocer de todos aquellos asuntos que le sean remitidos por las Ponencias Técnicas, y ratificar, si procede, los acuerdos de las citadas Ponencias.
- I) Conocer cualquier otra acción que pueda afectar global y puntualmente al Patrimonio Cultural de la Iglesia Católica de Andalucía.

Los artículos 4 y 5 se refieren a las reuniones de la Comisión que debe funcionar de Pleno y en Permanente y de la composición de cada grupo. El Pleno se reuniría como mínimo una vez al año y la Permanente como mínimo una vez al trimestre y se dedica a atender los problemas más urgentes que no pueden esperar a la reunión del Pleno.

El artículo 6 expresa que habrá en la Comisión tres grupos de trabajo. Estos son los dedicados a patrimonio artístico, patrimonio documental y bibliográfico y patrimonio musical. Estos grupos deben estar presididos por los vicepresidentes de la Comisión, el director general respectivo, un vocal designado por el Consejero de Cultura y dos vocales designados por los obispos.

El artículo 9 establece que en cada diócesis debe haber una Ponencia Técnica para coordinar las actuaciones en su territorio. El artículo 10 dispone la

composición de estas ponencias y el 11 describe sus funciones, instituyéndose como organismos intermediarios entre la diócesis y el Comisión Mixta para informar de todas las necesidades de su patrimonio y proponer programas de actuación así como la organización de exposiciones, proponer programas para inventario y catalogación. Estas ponencias técnicas deben reunirse una vez al trimestre, antes de la reunión de la Permanente, aunque también pueden convocarse reuniones extraordinarias.

De este texto se desprende que las prioridades de la Comisión son la elaboración del inventario de los bienes eclesiásticos, coordinar actuaciones y vigilar todas las necesidades del patrimonio eclesiástico, además de ponerlo al servicio de los ciudadanos. A pesar de esta regulación, la Comisión andaluza no funciona como estipula la normativa y estuvo sin reunirse desde el 17 de mayo 2006 al 19 de febrero 2013⁴¹, fecha en que tuvo lugar la última reunión hasta la fecha.

1.4.4 La legislación civil aplicada al patrimonio cultural de la Iglesia

A) La Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español

La ley del Patrimonio Histórico Español (LPHE)⁴² parte de un concepto igualitario para todo el patrimonio español sin tener en cuenta otros valores que no sean los culturales, no se tiene en cuenta su finalidad y en ningún caso se hace referencia a valores religiosos, así en su artículo 2 expresa:

Integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y las zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico y antropológico.

Este sistema igualitario ha tenido diversas críticas desde la Iglesia, que se reveló especialmente contra el 28.1:

Los bienes muebles declarados de interés cultural y los incluidos en el Inventario General que estén en posesión de instituciones eclesiásticas, en cualquiera de sus establecimientos o dependencias, no podrán transmitirse por título oneroso o gratuito ni cederse a particulares ni a entidades mercantiles. Dichos bienes sólo podrán ser enajenados o cedidos al Estado, a entidades de Derecho Público o a otras instituciones eclesiásticas.

⁴¹ "Nota de prensa sobre la Comisión Mixta para el Patrimonio Cultural" en Odisur. 20/02/2013.

⁴² Publicada en el BOE nº 155, de 29 de junio de 1985.

Para dar tiempo a que se creara el inventario y proteger los bienes eclesiásticos mientras tanto se completó este artículo con la disposición transitoria 5:

En los diez años siguientes a la entrada en vigor de esta Ley, lo dispuesto en el artículo 28.1 de la misma se entenderá referido a los bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico Español en posesión de las instituciones eclesiásticas. (En 1994 quedó prorrogada esta medida por 10 años, con una nueva prórroga por siete años en 2004 hasta 2012 y a partir del 1 de enero de 2013 por un año más⁴³).

A este rechazo se le dio forma mediante un documento publicado con anterioridad a la aprobación de la LPHE, se trató de una declaración redactada el 25 de marzo de 1985 por la Comisión Episcopal para el Patrimonio. La Iglesia consideraba que no se respetaba la prioridad de uso religioso y que el artículo 28.1 limitaba a la institución eclesiástica a disponer de sus bienes, lo cual consideraban que vulneraba la Constitución y devaluaba el patrimonio de la Iglesia, ya que su único comprador podía ser el Estado. Deseaban que se concretaran en la Ley los aspectos ya negociados en el acuerdo de 1979, en este sentido se pretendió que la Ley aclarara la disposición adicional séptima, que expresa que la LPHE queda sujeta a “los Acuerdos Internacionales válidamente celebrados en España” pues este es el rango que tiene el acuerdo de 1979. También se pedía que se reconociera el “carácter público especial” a los archivos, museos y monumentos eclesiásticos y que se suprimieran las cláusulas discriminatorias contra la Iglesia. Sin embargo, la aprobación de la LPHE siguió su curso sin contar con estas recomendaciones.

B) La legislación autonómica. Andalucía

En cumplimiento del artículo 46 de la Constitución y una vez traspasadas las competencias en materia del patrimonio cultural a las comunidades autónomas, cada una de éstas creó su legislación propia en esta materia. La primera ordenación en Andalucía vino dada por la *Ley 1/1991, de 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía*, la cual quedó derogada por la *Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía*, que es la que se encuentra actualmente en vigor⁴⁴. El fundamento de estas leyes se basa, además de en los acuerdos llevados a cabo entre la Iglesia y el Estado y en las pautas marcadas por la LPHE de 1985, en *Estatuto de Autonomía para Andalucía* de 1981, reformado por la Ley orgánica 2/2007, de 19 de marzo. Este documento, que es el marco para las leyes andaluzas, recoge en su artículo 10.3.3º que la

⁴³ Ley 42/1994, de 30 de diciembre sobre medidas fiscales, administrativas y de orden social. (BOE 31/12/1994).

Ley 4/2004, de 29 de diciembre, de modificación de tasas y beneficios fiscales de acontecimientos de excepcional interés público (BOE nº 314 de 30/12/2004).

⁴⁴ Publicada en el BOJA nº 248 de 19/12/2007.

Comunidad Autónoma andaluza tomará las medidas necesarias para “El afianzamiento de la conciencia de identidad y de la cultura andaluza a través del conocimiento, investigación y difusión del patrimonio histórico, antropológico y lingüístico”. Así también el artículo 68 titulado “Cultura y patrimonio” expone lo siguiente:

1. Corresponde a la Comunidad Autónoma la competencia exclusiva en materia de cultura, que comprende las actividades artísticas y culturales que se lleven a cabo en Andalucía, así como el fomento de la cultura, en relación con el cual se incluye el fomento y la difusión de la creación y la producción teatrales, musicales, de la industria cinematográfica y audiovisual, literarias, de danza, y de artes combinadas llevadas a cabo en Andalucía; la promoción y la difusión del patrimonio cultural, artístico y monumental y de los centros de depósito cultural de Andalucía, y la proyección internacional de la cultura andaluza.

Corresponde asimismo a la Comunidad Autónoma la competencia exclusiva en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del flamenco como elemento singular del patrimonio cultural andaluz.

2. La Comunidad Autónoma asume competencias ejecutivas sobre los museos, bibliotecas, archivos y otras colecciones de naturaleza análoga de titularidad estatal situados en su territorio cuya gestión no se reserve el Estado, lo que comprende, en todo caso, la regulación del funcionamiento, la organización y el régimen de su personal.

3. Corresponde a la Comunidad Autónoma, salvo lo dispuesto en el apartado 2, la competencia exclusiva sobre:

-1.º Protección del patrimonio histórico, artístico, monumental, arqueológico y científico, sin perjuicio de lo que dispone el artículo 149.1.28.ª de la Constitución.

-2.º Archivos, museos, bibliotecas y demás colecciones de naturaleza análoga que no sean de titularidad estatal. Conservatorios de música y danza y centros dramáticos y de bellas artes de interés para la Comunidad Autónoma.

4. La Junta de Andalucía colaborará con el Estado a través de los cauces que se establezcan de mutuo acuerdo para la gestión eficaz de los fondos del Archivo de Indias y de la Real Chancillería.

5.La Comunidad Autónoma participará en las decisiones sobre inversiones en bienes y equipamientos culturales de titularidad estatal en Andalucía.

6.Las actuaciones estatales relacionadas con la proyección internacional de la cultura andaluza se desarrollarán en el marco de los instrumentos de colaboración y cooperación.

Así, siguiendo estos preceptos, Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía de 2007 (LPHA) continúa en lo elemental lo prescrito en la de 1991 con algunas reformas y nuevas aportaciones. En lo que compete a nuestro estudio, vamos a hacer una revisión de sus artículos más destacados. Comenzamos por el artículo 2 que regula el ámbito de aplicación de la Ley:

La presente Ley es de aplicación al Patrimonio Histórico Andaluz, que se compone de todos los bienes de la cultura, materiales e inmateriales, en cuanto se encuentren en Andalucía y revelen un interés artístico, histórico, arqueológico, etnológico, documental, bibliográfico, científico o industrial para la Comunidad Autónoma, incluidas las particularidades lingüísticas.

En cuanto a los niveles de protección, se sigue el mismo esquema que la Ley de 1991. El Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz es el instrumento principal para la salvaguarda de los bienes inscritos (Capítulo I), éste se estructura en tres niveles de protección; el nivel más alto es el de los Bienes de Interés Cultural (BIC), le siguen los bienes de catalogación general y los bienes incluidos en el Inventario general de los Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español.

Por otra parte, esta Ley puso en marcha un nuevo instrumento, el *Inventario de Bienes del Patrimonio Histórico Andaluz*, de este Inventario forman parte, según el artículo 13.2:

...los bienes inmuebles y los espacios vinculados a actividades de interés etnológico a los que en virtud de resolución de la Dirección General competente en materia de patrimonio histórico se les reconozca como integrantes del Patrimonio Histórico Andaluz... Asimismo, formará parte de este Inventario los bienes inmuebles en los que concurren alguno de los valores enumerados en el artículo 2 de esta Ley, así como aquellos espacios vinculados a actividades de interés etnológico contenidos en los catálogos urbanísticos, una vez que hayan sido incluidos en el registro administrativo previsto en la normativa jurídica... No formarán parte de este Inventario los bienes que se inscriban en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz.

En cuanto a la inscripción de los bienes muebles eclesiásticos en el Catálogo General y en el Inventario antes descritos, la disposición adicional quinta procura

que sean expresamente incluidos desde el inventario de bienes muebles de la Iglesia católica, así expresa en sus dos primeros puntos lo siguiente:

1. Los bienes muebles del Patrimonio Histórico Andaluz cuyo interés, en los términos del artículo 2 de esta Ley, haya sido reconocido en el Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia católica, a que se refiere el artículo 28 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, quedan inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como bienes incluidos en el Inventario General de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español.

2. Los inmuebles del Patrimonio Histórico Andaluz y los elementos de los mismos de piedra, yeso, madera, forja, fundición, azulejería y vidrio cuyo interés, en los términos del artículo 2 de esta Ley, haya sido reconocido a través de inventarios u otros instrumentos acordados por la Comisión Mixta Junta de Andalucía-Obispos de Andalucía para el Patrimonio Cultural, de 19 de diciembre de 1985, quedan inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como bienes de catalogación general.

El capítulo III describe el régimen jurídico de los bienes patrimoniales de titularidad privada. Así, el artículo 14 expresa las obligaciones de las personas titulares, lo citamos completo porque este es sin duda el artículo más polémico con respecto a los bienes eclesiásticos:

1. Las personas propietarias, titulares de derechos o simples poseedoras de bienes integrantes del Patrimonio Histórico Andaluz, se hallen o no catalogados, tienen el deber de conservarlos, mantenerlos y custodiarlos de manera que se garantice la salvaguarda de sus valores. A estos efectos, la Consejería competente en materia de patrimonio histórico podrá asesorar sobre aquellas obras y actuaciones precisas para el cumplimiento del deber de conservación.

2. En el supuesto de bienes y actividades inscritas en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz deberán, asimismo, permitir su inspección por las personas y órganos competentes de la Administración de la Junta de Andalucía, su estudio por las personas investigadoras acreditadas por la misma, así como facilitar la información que pidan los Administraciones Públicas competentes sobre el estado de los bienes y su utilización.

3. Cuando se trate de Bienes de Interés Cultural, además se permitirá la visita pública gratuita, al menos cuatro días al mes, en días y horas previamente señalados, constanding esta información de manera accesible y pública a los ciudadanos en lugar adecuado del BIC. El cumplimiento de esta obligación podrá ser dispensado total o parcialmente por la Consejería competente en materia de patrimonio histórico cuando medie causa justificada. En el caso de bienes

muebles se podrá, igualmente, acordar como obligación sustitutoria el depósito del bien en un lugar que reúna las adecuadas condiciones de seguridad y exhibición durante un periodo máximo de cinco meses cada dos años o, preferentemente, su préstamo temporal para exposiciones organizadas por la Consejería competente en materia de patrimonio histórico.

4.Reglamentariamente se determinarán las condiciones en que tales deberes deban ser cumplidos.

El artículo 15 expresa que la Consejería podrá ordenar a los propietarios, titulares o poseedores de bienes catalogados la ejecución de obras o la adopción de medidas necesarias para su conservación o mantenimiento. Tales titulares sólo podrán librarse de esta obligación si el coste de la obra supera el 50% del valor total del bien, siempre que ofrezca la transmisión de esa titularidad a la Consejería incumplimiento de ello puede conllevar una sanción. El artículo 17 trata de la sujeción de las transmisiones de propiedad de los bienes catalogados al derecho de tanteo y retracto por parte de la Administración. Sin embargo, en el caso de los bienes de la Iglesia viene regulado expresamente en la Disposición Adicional Quinta que en su punto 3 expresa:

No se considerará transmisión de la titularidad o tenencia, a los efectos del ejercicio de los derechos de tanteo y retracto regulados en el artículo 17, la realizada entre las instituciones de la Iglesia católica dentro del territorio de Andalucía.

Los artículos 20 al 24 (Título II) describen el criterio que deberán seguir las intervenciones sobre bienes catalogados, se habla de respeto a las pátinas, de la no eliminación de ninguna aportación al bien a lo largo de su historia salvo causa muy justificada, la utilización de materiales compatibles y técnicas de reversibilidad y, en caso de reconstrucción, hacer que ésta sea reconocible. También se expresa que estas intervenciones deberán ser previstas en un proyecto de conservación que deberá incluir un estudio del bien y una diagnosis de su estado, así como describir una propuesta de actuación, la incidencia que ésta tendrá sobre el bien y un programa del mantenimiento. Al finalizar la intervención se deberá presentar un informe de ejecución a la Consejería.

Están libres de la necesidad de crear un proyecto de conservación las descritas en el artículo 24 como “actuaciones de emergencia”, las cuales también deberán ser reconocidas por la Consejería.

En cuanto al patrimonio inmueble se establecen las siguientes tipologías, establecidas en el artículo 25:

- a) Monumentos.
- b) Conjuntos Históricos.
- c) Jardines Históricos.
- d) Sitios Históricos.
- e) Zonas arqueológicas.

- f) Lugares de Interés Etnológico.
- g) Lugares de Interés Industrial.
- h) Zonas patrimoniales.

La tipología de Zona Patrimonial constituye una novedad en esta Ley, ésta se define según el artículo 26.8 refiriéndose a “aquellos territorios o espacios que constituyen un conjunto patrimonial, diverso y complementario, integrado por bienes diacrónicos representativos de la evolución humana, que poseen un valor de uso y disfrute para la colectividad y, en su caso, valores paisajísticos y ambientales”.

Otro punto de interés es la especial relevancia que se da en la Ley al entorno de los bienes inmuebles con calificación de BIC, el cual queda definido en el artículo 28.1 de la siguiente forma:

El entorno de los bienes inscritos como de interés cultural estará formado por aquellos inmuebles y espacios cuya alteración pudiera afectar a los valores propios del bien de que se trate, a su contemplación, apreciación o estudio, pudiendo estar constituido tanto por los inmuebles colindantes inmediatos, como por los no colindantes o alejados.

En este mismo sentido de protección del entorno representa una novedad la inclusión en esta Ley del concepto de “contaminación visual o perceptiva” que recoge el artículo 19.1:

Se entiende por contaminación visual o perceptiva, a los efectos de esta Ley, aquella intervención, uso o acción en el bien o su entorno de protección que degrade los valores de un bien inmueble integrante del Patrimonio Histórico y toda interferencia que impida o distorsione su contemplación.

Capítulo II del Título III describe la ordenación de estos bienes inmuebles dentro de los planes urbanísticos, los cuales deberán contar con la existencia de éstos para regular su actividad sin perjudicar sus valores. Los municipios deberán recoger en sus planteamientos urbanísticos o en las ordenanzas municipales de edificación y urbanización medidas que eviten la contaminación visual, de acuerdo con el artículo 19.2. Asimismo, el capítulo III describe cómo toda intervención sobre los inmuebles protegidos y su entorno debe ser consentida previamente por la Consejería (artículos 33-39).

En la tabla que presentamos a continuación hemos recogido los veinticinco inmuebles que acogen a las colecciones de arte sacro que estudiamos en este trabajo y el nivel de protección que tienen en la Base de Datos del Patrimonio Inmueble de Andalucía⁴⁵. Se distinguen entre los que se encuentran inscritos como BIC, los de catalogación general (SÍ) y los no inscritos (NO):

⁴⁵ <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/> (consultada el 26/08/2015).

Palacio episcopal de Córdoba	SÍ	Antigua colegial del Salvador (Sevilla)	BIC
Palacio episcopal de Málaga.	BIC	Antigua colegial de Sta. María la Mayor (Ronda).	BIC
Catedral de Sevilla	BIC	Iglesia del Espíritu Santo (Ronda).	SÍ
Casa de la Contaduría de Cádiz.	SÍ	Iglesia de la Santa Cruz (Teba).	SÍ
Catedral de Jaén.	BIC	Parroquia de Santiago apóstol (Casarabonela).	SÍ
Catedral de Málaga.	BIC	Monasterio de San Miguel (Úbeda).	NO
Catedral de Córdoba.	BIC	Capilla Real de Granada.	BIC
Catedral de Jerez de la Frontera.	BIC	Mesón de la Victoria (Málaga).	SÍ
Monasterio de la Encarnación (Osuna).	SÍ	Antiguo Hospital de San Julián (Málaga).	SÍ
Monasterio de Santa Paula (Sevilla).	BIC	Iglesia de Santa María la Mayor (Vélez-Málaga).	SÍ
Abadía de Santa Ana (Málaga).	SÍ	Antiguo cuartel de la Guardia Civil (Cómpeta).	NO
Iglesia de San José (Antequera).	SÍ	Iglesia de Santa María de Jesús (Antequera).	SÍ
Antigua colegial de Ntra. Sra. de la Asunción (Osuna).	BIC		

Pasamos ahora al título IV referido al patrimonio mueble. El artículo 42.1 expresa que “forman parte del Patrimonio Histórico Andaluz los bienes muebles de relevancia cultural para Andalucía que se encuentren establemente en territorio andaluz”. Esta categoría se extiende también, según el artículo 42.2 a “aquellos elementos o fragmentos relevantes de bienes inmuebles que se encuentren separados de éstos”.

En cuanto a las intervenciones en estos bienes, el artículo 43 expresa que no se podrán realizar sin el consentimiento de la Consejería, a quien se deberá comunicar la intención de intervenir en los bienes mediante un proyecto de conservación. En el caso de los BIC, la Consejería deberá resolver la solicitud en el plazo de tres meses y cuando se trate de bienes muebles de catalogación general o de bienes incluidos en el Inventario General de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español, el plazo de resolución será de treinta días.

El artículo 44 trata sobre los bienes muebles vinculados a un inmueble catalogado como BIC. Recoge el artículo 27.2 que cuando un inmueble se inscribe con esta categoría “se harán constar, además, aquellos bienes muebles y las actividades de interés etnológico que por su íntima vinculación con el inmueble deban quedar adscritos al mismo, gozando de la consideración de Bien de Interés Cultural”. Así el artículo 44 especifica que dichos bienes “son

inseparables del inmueble del que forman parte y, por tanto, su transmisión o enajenación sólo podrá realizarse conjuntamente con el mismo inmueble, salvo autorización expresa de la Consejería competente en materia de patrimonio histórico”.

Prosigue el artículo 45 haciendo constar que cualquier cambio de ubicación de los bienes muebles inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz deberá ser notificado a la Consejería, salvo que éste se produzca dentro del mismo inmueble.

La LPHA no hace referencia al patrimonio de la Iglesia salvo en el Disposición Adicional 5, sin embargo, otras leyes, como las de Cataluña, Galicia o Extremadura, sí que comentan en el preámbulo su valor patrimonial y su finalidad religiosa. Tampoco se trata en esta Ley de la colaboración con la Iglesia en materia de patrimonio, como tampoco se hace en las leyes vasca y castellano-manchega⁴⁶.

En cuanto al artículo 14.1, que especifica que los inmuebles catalogados como BIC deberán abrir gratuitamente al público al menos cuatro días al mes, han tenido lugar algunas polémicas con respecto a los inmuebles eclesiásticos, máxime cuando estos han recibido intervenciones costeadas con fondos públicos. La polémica surgió en Úbeda por las quejas de los ciudadanos por tener que pagar para visitar la iglesia de Santa María de los Reales Alcázares en la que se han invertido más de 6 millones de euros⁴⁷. La Iglesia no encuentra sentido a esta polémica y se defiende alegando que sólo es un mínimo el porcentaje de monumentos en los que se cobra entrada y que a todos los templos se puede acceder gratuitamente en horario de misa. La otra polémica en este sentido a pie de calle ha sido originada por el conflicto creado entre la Junta de Andalucía y el Cabildo de la Catedral de Córdoba por la tutela del conjunto monumental de la Mezquita. En este sentido, como eco de la *Plataforma por una Mezquita-Catedral patrimonio de todos* (asunto del que tratamos en el capítulo de la Catedral de Córdoba) se ha creado otra plataforma ciudadana llamada *Plataforma en defensa del patrimonio andaluz inmatriculado por la Iglesia* un colectivo que pretende sacar a la luz y reivindicar como públicos los bienes inmatriculados por la jerarquía eclesiástica en Andalucía gracias a la Ley Hipotecaria que le facultaba para ello sin tener títulos de propiedad sobre los bienes. Pretenden recabar información en los ayuntamientos sobre estos bienes y, en su caso, devolverlos a la ciudadanía, máxime cuando éstos están siendo sostenidos con fondos públicos⁴⁸.

⁴⁶ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. *El patrimonio cultural de la Iglesia...* pp. 494-504.

⁴⁷ GODINO, Patricia. “La doble vara de medir de la ley de patrimonio” en *Diario de Sevilla*. 02/06/2013.

⁴⁸ REINA, Carmen. “Nace la Plataforma en Defensa del patrimonio andaluz inmatriculado por la Iglesia” en *Eldiario.es/Andalucía*. 07/07/2015.

MOLINA, Margot. “El limbo de las inmatriculaciones” en *El País*. 13/04/2014.

El Inventario de los bienes muebles de la Iglesia

El inventario de bienes muebles del patrimonio histórico de la Iglesia católica, cuya realización quedó regulada en el artículo 28.1 de la LPHE, tuvo que ser asumido por las comunidades autónomas al serles transferidas las competencias en patrimonio. El plazo de diez años que establecía la disposición transitoria quinta ha sido ampliado en varias ocasiones, ya que el inventario aún no ha finalizado. La Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico es la encargada de coordinar este proyecto que financia el Ministerio de Cultura junto con las comunidades autónomas. En Andalucía, el inventario comenzó en 1989 en la Catedral de Granada siguiendo las directrices del Ministerio de Cultura. En esta primera etapa el inventario se iba completando en fichas en papel.

Una segunda etapa comenzó en 1993 cuando el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH), organismo constituido por el Decreto 107/89 de 3 de mayo como entidad dependiente de la Consejería de Cultura y que está encargado de la investigación, la asistencia científica y técnica de las actuaciones en materia de patrimonio, tomó las riendas de la coordinación del Inventario, bajo la supervisión de la Dirección General de Bienes Culturales. Entonces el IAPH hizo un análisis de la documentación existente y comenzó una nueva fase en la que comenzó a intervenir una aplicación informática que se creó en el Centro de Cálculo de la Universidad de Málaga y que tomó como referencia el Tesoro de Patrimonio Histórico como herramienta normalizadora. Comenzó entonces a crearse la primera base de datos del patrimonio mueble andaluz partiendo de la informatización de la hasta ahora inventariado en las catedrales de Granada y Córdoba. Más adelante, en 1999 se diseñó una nueva aplicación perfeccionando la anterior. Ya en este segundo periodo se inventariaron las catedrales de Málaga en 1994, Cádiz entre 1995 y 1996, Sevilla comenzado en 1997 y Jerez en 1999⁴⁹.

El 9 de enero de 2003 se firmó en Córdoba un convenio entre la Consejería de Cultura y cada una de las diócesis andaluzas para regular el procedimiento de colaboración entre ellos. La Consejería también convocó diez concursos para la adjudicación de contratos de consultoría y asistencia para constituir los equipos técnicos que se encargarían de la redacción del inventario en cada diócesis⁵⁰. Al año siguiente, en 2004, se procedió al inventario general en las diócesis de Almería, Huelva y Jaén y se reiniciaron los de Cádiz, Córdoba, Granada, Guadix, Jerez de la Frontera y Málaga, y en 2006 se estableció un convenio para la elaboración del inventario entre el Ministerio de Cultura y la comunidad autónoma

⁴⁹ MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F.: "Inventario de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Andaluz. Los bienes muebles de la Catedral de Málaga" en *Boletín del IAPH* nº 15, Consejería de Cultura, junio 1996, p. 179.

ARENILLAS, Juan Antonio. "El patrimonio mueble inventariado en las catedrales andaluzas" en *Boletín del IAPH* nº 47, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, febrero de 2004. pp. 60-61.

⁵⁰ "La Junta impulsa el inventario de los bienes muebles de la Iglesia" en *Diario de Córdoba*. 12/06/2003.

de Andalucía⁵¹. Los datos recogidos van al SIPHA, Sistema de Información del Patrimonio Histórico Andaluz y pueden consultarse online en la base de datos del patrimonio mueble de Andalucía. A pesar del esfuerzo que se lleva haciendo desde hace tantos años, el inventario no tiene efectividad jurídica, aunque en el caso andaluz se pretende que cuando se termine pueda tenerla⁵².

1.4.5 Normativa de la Iglesia relativa al patrimonio cultural

Además de los acuerdos entre la Iglesia y el Estado y la puesta en marcha de las comisiones mixtas, la Iglesia ha creado su propia normativa con independencia de la legislación civil. Nos remitimos en primer lugar a las *Normas de la Conferencia Episcopal Española sobre el patrimonio cultural de la Iglesia*, aprobadas entre el 24 y el 29 de noviembre de 1980 en la XXXII Asamblea Plenaria de la Conferencia Episcopal. Estas normas se constituyen en diez conclusiones, las cinco primeras van referidas a los archivos, recogemos aquí solamente las otras cinco, que hacen referencia a los objetos artísticos:

6. *Recoger los objetos artísticos que no tengan culto, trasladándolos al Museo Diocesano o a depósitos adecuados, propiedad de la Iglesia, para evitar cualquier clase de deterioro o robo.*
7. *Centralizar en el organismo diocesano correspondiente toda la documentación relacionada con la cumplimentación de las encuestas o inventarios referentes al Patrimonio Histórico-Artístico, que son enviadas en gran número a las parroquias por los diversos organismos oficiales u organismos de carácter privado.*
8. *Rogar a la Santa Sede que no otorgue permisos de enajenación de bienes con interés cultural sin previa consulta al ordinario diocesano.*
9. *En todos los casos, evitar cualquier clase de ventas de objetos de interés artístico, aunque sean posibles al amparo de la legislación canónica, sin previo juicio del obispo diocesano, que tendrá en cuenta también la sensibilidad actual de nuestra sociedad.*

⁵¹ RESOLUCIÓN de 22 de septiembre de 2006, de la Dirección General de cooperación y Comunicación Cultural, por la que se publica el Convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma de Andalucía, para la elaboración del Inventario General de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español en posesión de instituciones eclesiásticas. (BOE nº 242 de 10/10/2006)

⁵² QUIROSA GARCÍA, María Victoria. *Historia de la protección de los bienes culturales: definición, tipologías y principios generales de su estatuto jurídico*. Universidad de Granada, 2005. pp. 295-303.

10. *Urgir a la Comisión de Estudio que presente cuanto antes a la aprobación de la Comisión Permanente los formularios que permitirán la aprobación del inventario de todo el patrimonio cultural eclesiástico, en colaboración con las diócesis españolas.*

En cuanto al derecho canónico propiamente dicho, nos centraremos en el Código promulgado el 25 de enero de 1983 por el papa Juan Pablo II, que es el que se encuentra en vigor⁵³. Comentaremos al respecto algunos de sus artículos. El Libro V titulado *De los bienes temporales de la Iglesia*, expresa el derecho y potestad de la Iglesia a adquirir, retener, administrar y enajenar bienes temporales para sus fines propios (1254), estos fines son: “sostener el culto divino, sustentar honestamente al clero y demás ministros, y hacer las obras de apostolado sagrado y de caridad, sobre todo con los necesitados” (1255).

En ningún caso se habla de los valores histórico-artísticos de las piezas en este capítulo. Sin embargo, más adelante, el artículo 1283.2 se distingue entre los *bona culturalia* (bienes culturales) y los *res pretiosae* (cosas preciosas), que como expresa el artículo 1292, al prescribir que se hagan inventarios:

(1283.2) Hágase inventario exacto y detallado, suscrito por ellos, de los bienes inmuebles, de los bienes muebles tanto preciosos como pertenecientes de algún modo al patrimonio cultural, y de cualesquiera otros, con la descripción y tasación de los mismos; y compruébese una vez hecho; (1283.3) consérvase un ejemplar de este inventario en el archivo de la administración, y otro en el de la Curia; anótese en ambos cualquier cambio que experimente el patrimonio.

El 1284.1 trata sobre la salvaguarda de los bienes cuyos administradores “están obligados a cumplir su función con la diligencia de un buen padre de familia”. De entre los deberes de estos administradores, descritos en el artículo 1284.2 nos interesan especialmente los tres primeros puntos:

1 vigilar para que los bienes encomendados a su cuidado no perezcan en modo alguno ni sufran daño, suscribiendo a tal fin, si fuese necesario, contratos de seguro.

2 cuidar de que la propiedad de los bienes eclesiásticos se asegure por los modos civilmente válidos.

3 observar las normas canónicas y civiles, las impuestas por el fundador o donante o por la legítima autoridad, y cuidar sobre todo de que no sobrevenga daño para la Iglesia por inobservancia de las leyes civiles.

En estos puntos se trata sobre la observación de las leyes civiles, aunque no se habla de la colaboración con los estados ni de la tarea que estos desempeñan

⁵³ El antecedente inmediato a este Código es el de 1917, promulgado por el papa Benedicto XV.

en la tutela del su patrimonio. En caso de enajenación de piezas cuyo valor está por encima de un máximo marcado por cada Conferencia Episcopal, exvotos donados a la iglesia y bienes preciosos por razones históricas o artísticas según prescribe el artículo 1292.2, habría que contar con la licencia de la Santa Sede, en caso contrario se incurrirá en delito que debe ser castigado con una pena justa según expresa el artículo 1377, aunque no se dice de que pena se trata. Tampoco se habla de las competencias de las conferencias episcopales para emitir normativas aplicadas a cada estado ni de los acuerdos con cada país en esta materia. De la conservación y la seguridad de las piezas trata el artículo 1220.2:

Para proteger los bienes sagrados y preciosos, deben emplearse los cuidados ordinarios de conservación y las oportunas medidas de seguridad.

En este punto tampoco se aclara nada más, aunque en lo que se refiere a la restauración el artículo 1189 se habla de la consulta a expertos:

Cuando hayan de ser reparadas imágenes expuestas a la veneración de los fieles en iglesias u oratorios, que son preciosas por su antigüedad, por su valor artístico o por el culto que se les tributa, nunca se procederá a su restauración sin licencia del Ordinario dada por escrito; y éste, antes de concederla, debe consultar a personas expertas.

Otro artículo que compete a nuestro trabajo es el 1222.1 que trata del uso a que deben destinarse las iglesias que ya no tienen culto, debiendo ser un uso “profano no sórdido”. La indefinición sigue siendo patente en este documento, sobre todo por la dispersión de las prescripciones en torno a los bienes patrimoniales y su desvinculación absoluta del papel que cumplen con respecto las autoridades de la Iglesia de cada país y los gobiernos civiles. Tan sólo vemos algunas vagas prescripciones sobre su enajenación, inventario y protección⁵⁴.

El 27 de junio de 1996, la *Declaración de El Escorial* muestra toda una declaración de intenciones que iba a marcar todos los documentos emitidos por la Conferencia Episcopal en materia de patrimonio a partir de entonces. Este documento fue el resultado de las *XVI Jornadas Nacionales del Patrimonio Cultural de la Iglesia en España* (Anexo II). Se define el patrimonio cultural de la Iglesia refiriéndose a “los bienes culturales que la Iglesia creó, recibió, conservó y sigue utilizando para el culto, la evangelización y la difusión de la cultura. Son testimonio y prueba de la fe de un pueblo. Son, también, creaciones artísticas,

⁵⁴ ALDANONDO SALAVERRÍA, Isabel. “La Iglesia y los bienes culturales...pp. 463-472.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. “La gestión del patrimonio eclesiástico en el ámbito local” en VV.AA. *Patrimonio histórico y desarrollo territorial*. Universidad Internacional de Andalucía. 2009. pp. 242-265.

VILLAGRASA ROZAS, María del Mar. “Algunas consideraciones sobre el régimen jurídico del patrimonio cultural eclesiástico” en *Proyecto social: revista de relaciones laborales* nº 8. Universidad de Zaragoza, 2000. pp. 99-120.

huellas históricas, manifestaciones de cultura y civilización”. Se insiste en los valores de este patrimonio y su función primordial que es el culto y la evangelización, se habla de la formación de los eclesiásticos y del diálogo con los artistas así como del mantenimiento del funcionamiento de las comisiones mixtas para la realización del inventario de bienes muebles de la Iglesia así como de la difusión de las investigaciones en materia de arte sacro en las revistas *Patrimonio Cultural* y *Ars Sacra*, que reemplazaron a *Ara* (1964-1981).

2 ESPACIOS PARA EL ARTE SACRO

2. ESPACIOS PARA EL ARTE SACRO

2.1 ANTECEDENTES. DESDE LA EDAD MEDIA A LAS CONSECUENCIAS DEL CONCILIO VATICANO II

Antes de tratar los espacios dedicados a exponer piezas de arte sacro según los entendemos en la actualidad haremos un breve recorrido por el devenir histórico de estas colecciones, de las cuales tenemos referencia desde la Edad Media. Se cubrirá así un arco cronológico amplio y se intentarán delimitar las características de estos primitivos espacios que se dedicaron a acoger esos tesoros que los templos han ido acumulando a lo largo de los siglos⁵⁵.

2.1.1 Los tesoros medievales

Las iglesias del Occidente cristiano, además de ser centro de la vida espiritual, albergaban desde época carolingia un repertorio riquísimo de reliquias, ornamentos y trofeos que constituyen la representación ideal del complejo fondo mental que caracterizó a la Edad Media. Son los primeros museos de la cristiandad, el protoplasma del museo moderno. Inspirados, quizá, por la Santa Sofía bizantina –era legendaria la pasión coleccionista del emperador Constantino y las deslumbrantes riquezas que se guardaban en dicha iglesia– y, sobre todo, por el renombre de la basílica veneciana de San Marcos, que desde que recibió el cuerpo del Apóstol adquirió un aura fabulosa, los muros y crujías de todos los templos acogían un tesoro de objetos preciosos procedentes de las guerras, de dotes de fieles, de embajadas políticas, de pillajes, herencias o peregrinaciones. Tras ellos se vislumbra un mundo devoto, ingenuo y exótico, blasfemo sin saberlo, porque en él conviven sin estorbarse los artículos de la piedad cristiana, el universo profano de las epopeyas medievales y el atractivo fantástico de los monstruos y prodigios de la naturaleza⁵⁶.

Con este párrafo comienza la profesora María Bolaños su *Historia de los museos de España*, pues las colecciones de los templos medievales son el germen de los museos modernos. Analizaremos desde su estadio más embrionario el devenir de las colecciones de los templos que desde los comienzos de su historia han sido lugares de acumulación de objetos de diversa índole, no sólo de los elementos propios del ajuar litúrgico, sino también de las reliquias que tanto prestigio daban a las iglesias que las poseían y de todo tipo de objetos curiosos

⁵⁵ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial, Valladolid, 2001.

⁵⁶ BOLAÑOS, María. *Historia de los museos en España*. Trea, Gijón, 2008. p.21.

traídos de otras latitudes, exvotos, libros y documentos. Eran riquezas de naturaleza heterogénea, de las que aún quedan algunos testigos. Por poner ejemplos de los espacios estudiados en este trabajo, nombraremos el famoso “lagarto” y el colmillo de elefante que regaló el sultán de Egipto a Alfonso X en 1260 y que aún posee la Catedral de Sevilla, o trofeos militares como el pendón de Castilla, la espada y el cetro del rey Fernando el Católico que se exponen en la Capilla Real de Granada. A veces la posesión de estos objetos tenía relación con la magia y el exorcismo, es el caso de las reliquias, que además atraían más donaciones y peregrinos e incrementaban el prestigio de sus poseedores.

La mentalidad medieval entendía que cualquier elemento que tuviera valor era digno de ofrecerse a Dios como sacrificio y homenaje del donante por renunciar a su posesión, ya que de cualquier objeto, sacro o profano, se consideraba su pertenencia a Dios por el solo hecho de existir. Alonso Fernández apunta cierta referencia a la cultura clásica en este aspecto, en concreto al *thesaurus* griego, pequeños templos votivos en los que se custodiaba el tesoro de la ciudad⁵⁷. En la Edad Media la belleza sensible apenas contaba, tampoco el valor histórico, artístico ni material. Era esa alianza con Dios lo que conseguía que en lo visible se representara lo invisible y lo que hacía elevar el alma hacia Él lo que daba prestancia a los objetos. En este principio neoplatónico es donde tenemos que buscar el razonamiento para la existencia de estos tesoros. Los objetos preferidos eran los más suntuosos, sobre todo las gemas y los metales preciosos porque su brillo se entendía como trasunto de la divinidad. Así el Abad Suger de Saint Denis hizo inscribir en la entrada de la abadía lo siguiente: “el espíritu ignorante se eleva hacia la verdad gracias a lo que es material,/ y viendo esta luz, resucita de su antigua postración”⁵⁸. Esta cita recoge el sentir de su momento y nos hace comprender el sentido del arte medieval y el por qué las piedras se engastaban en cálices, guarniciones de libros sagrados, relicarios, joyeles y cruces para mayor valor simbólico a aquello que adornaban. De la importancia de los metales preciosos en la factura de los objetos dedicados a la liturgia ya hablaban los concilios medievales, como el de Coyanza de 1055 y otros concilios regionales que prohibían usar materiales pobres⁵⁹.

Por otra parte, la posesión de reliquias se consideraba, además de una licencia sólo digna de reyes y dignidades eclesiásticas, una defensa contra los enemigos y las enfermedades y se le atribuían propiedades de curación. Era fundamental su participación en la fundación de templos, quedando insertas en los altares, pero las que no se utilizaban con esta finalidad pasaban a engrosar el tesoro. Para ellas se creaban cajas magníficas, bustos o receptáculos con la forma de

⁵⁷ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Museología y museografía*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2010. p. 150.

⁵⁸ BOLAÑOS, María. *Op. Cit.* p. 23

PANOFSKY, Erwin. *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint Denis y sus tesoros artísticos*. Cátedra, Madrid, 2004.

⁵⁹ BANGO TORVISO, G. Isidro. “La renovación del tesoro sagrado a partir del Concilio de Coyanza en el taller real de la orfebrería de León. El Arca Santa de Oviedo (1072)” en *Anales de Historia del Arte*, nº extra 2, Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011. p. 12.

la parte del cuerpo que encerrara, a veces se utilizaban recipientes venidos de Egipto o de los reinos musulmanes que se adaptaban a un nuevo uso para dignificar su contenido. El ejemplo más exultante de ello es la Sainte Chapelle de París, creada como relicario para contener la reliquia de la corona de espinas, adquirida por el rey Balduino al emperador de Constantinopla. El tráfico de reliquias llegó a ser un lucrativo negocio del que los abades, reyes y obispos fueron sus más ávidos clientes, siendo las catacumbas romanas el lugar de procedencia de la mayoría de éstas, aunque durante las Cruzadas y el saqueo de Constantinopla, se reavivó especialmente esta afluencia de objetos sagrados hacia el occidente europeo. Al igual que las reliquias, los templos guardaban sedas y damascos orientales que se reconvertían en capas pluviales y se guardaban junto a tapices y ornamentos litúrgicos.

En estas colecciones no faltaban las *curiosa naturalia*, que alimentaban el imaginario colectivo con historias de monstruos y bestias maravillosas que sacralizaban y moralizaban lo pagano. Los huevos de avestruz, colmillos de elefante tallados o supuestos cuernos de unicornio y huesos de gigantes que procedían de tierras orientales colgaban en perfecta sintonía junto con cruces, cálices y ornamentos sagrados. También eran frecuentes las ofrendas de vestigios de batallas, trofeos y botines militares que fomentaban la glorificación del rey y su estirpe. Estos tesoros se guardaban en los templos lejos de la vista del público y sólo se mostraban a altas dignidades eclesiásticas o embajadores extranjeros, que alimentaban con sus relatos la leyenda del templo y las maravillas que atesoraba. Se consideraba que la belleza era inaccesible para el común de los fieles al igual que Dios mismo sólo era alcanzable en el Paraíso. Así, recoge María Bolaños, “el azaroso curso de los siglos va formando esta iglesia bazar en cuyos muros van embarrancando donaciones y hallazgos como restos de un naufragio universal... en medio del silencio impuesto por lo divino, en un espacio ingrátido de meras intenciones espirituales, sobre la desnuda piedra de sus ermitas o entre la inmaterialidad de los encajes de piedra y cristal, un verdadero arsenal de riquezas y obras mundanas, de objetos grandes, pesados y lujosísimos, de emblemas de una vanidad refinada y terrena se asociaba a un tejido de aventuras de fábula y de leyendas milagreras que conectaban de manera ideal con el universo mental del Medievo”⁶⁰

En el contexto hispano, los antecedentes más remotos los encontramos en los tesoros funerarios de Guarrazar y Torredonjimeno. A veces tan heteróclito acerbo se custodiaba en estancias llamadas “thesaurum”, una de las dos sacristías de que estaban dotados algunos templos desde época visigoda. Así lo contemplaba la liturgia hispana, eran dos estancias, el *sacrarium* y el *donarium* o *thesaurum*, San Isidoro de Sevilla en su obra *Etimologías* define estos dos espacios de la siguiente manera:

⁶⁰ BOLAÑOS, María. *Op. Cit.* p. 28.

En su sentido propio, sacristía (sacrarium) es el lugar del templo en el que se depositan los objetos sagrados; del mismo modo que donarium es donde se guardan las ofrendas (oblata)⁶¹.

De San Isidoro y la cultura visigoda, esta tradición pasa a los templos del prerrománico asturiano donde los *thesaurum* se dedicaban a guardar las donaciones de los fundadores del templo. Entre las piezas que donó Alfonso II a la iglesia de San Salvador de Oviedo se cita una cruz, incensarios, frontales de altar, manteles, diversas piezas de vestimenta litúrgica y textiles para la ornamentación de los altares y para uso litúrgico, un aguamanil y libros⁶². No todos estos elementos se guardarían en el *thesaurum*, allí se reservarían los más preciados junto con las reliquias que no se utilizaban en la consagración de altares. Se conserva en la iglesia de San Salvador de Valdediós, a la entrada del antiguo *donarium*, una inscripción que dice:

Si alguno trata de llevarse estos nuestros dones (donaria nostra), que aquí en tu honor pusimos, que sufra una terrible muerte, entre males sin fin, que deplora en compañía de Judas⁶³.

Los reyes fueron los donantes de estas piezas preciadas en este periodo del que hablamos. Desde Alfonso II el Casto a Isabel de Castilla, Los monarcas también poseían sus propias reliquias que guardaban en capillas privadas y que, en muchos casos, donaban a iglesias y catedrales, pongamos como ejemplo la donación por el rey Alfonso X del tríptico relicario de las tablas alfonsíes a la Catedral de Sevilla.

De la arquitectura asturiana destacamos la Cámara Santa de Oviedo como tesoro de la Catedral y oratorio privado de los reyes que custodia el Arca Santa, receptáculo de reliquias venidas desde Jerusalén, ofrecida por Doña Urraca y su hermano Alfonso IV a la Catedral y revestida de plata hacia 1075. Otra pieza clave es la Cruz de los Ángeles, donada por Alfonso II en 808, y la arqueta de ágatas regalada por el príncipe Fruela. Esta tradición pasa a los templos románicos y góticos, las crónicas hablan de los tesoros existentes en las catedrales y monasterios. El obispo Mauricio de Burgos, don Álvaro de Luna, la reina Blanca de Navarra o el rey Pedro IV el Ceremonioso son algunos de los nombres que se revelan como de importantes donantes de los templos. En los reinos cristianos de la Península serán las catedrales donde veamos los más destacados ejemplos resonando con fuerza las de Santiago, Toledo, Burgos y León.

Santiago contaba en el siglo XII más de trescientas cruces y Jerónimo Münzer describe en su *Viaje por España y Portugal (1495-1495)* que en el tesoro de la

⁶¹ BANGO TORVISO, G. Isidro. "La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico" en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio (Coord.). *VII semana de estudios medievales: Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 1996*. Instituto de Estudios Riojanos, 1997. p. 107.

⁶² BANGO TORVISO, G. Isidro. "La vieja liturgia hispana..." p. 113.

⁶³ BANGO TORVISO, G. Isidro. "BANGO TORVISO, G. Isidro. "La renovación del tesoro..." p. 15.

Catedral de Toledo había “más de cien imágenes, cálices, cruces y otros vasos, bustos, todo de oro y plata, llenos de reliquias...” además de mitras, una custodia, varios báculos de plata, cruces y cinco arcas⁶⁴.

Las piezas de estos tesoros medievales se han visto afectadas por robos, fundiciones para hacer nuevas piezas y también han sido reclamadas por los reyes para fundirlas y hacerlas moneda de forma que pudieran hacer frente a las constantes guerras que dejaban sus arcas vacías. Se justificaba la toma de estas piezas en beneficio del bien común, aunque hubo leyes que condenaban esta práctica como el Fuero Real de 1252 y el Ordenamiento de Alcalá de 1348. Ejemplos de esta costumbre se pueden encontrar desde la Edad Media hasta la no tan remota Guerra de la Independencia, cuando el ejército español mandó fundir algunas de las piezas que conformaban el altar de plata de la Catedral de Sevilla durante la estancia del tesoro en Cádiz. Otro ejemplo de este hecho tuvo lugar durante la guerra por la sucesión entre Isabel la Católica y su sobrina Juana y el rey Alfonso V de Portugal entre 1475 y 1476, entonces la reina Isabel hizo incautar la mitad de la plata y el oro de las iglesias y la mitad de las rentas destinadas a la conservación de sus fábricas durante un año⁶⁵.

2.1.2 Las consecuencias de la Reforma Católica **(Siglos XVI al XVIII)**

El Concilio de Trento vino a racionalizar el contenido de los tesoros, eliminando los objetos que se consideraba que podían distraer a los fieles. Desapareció prácticamente el término “tesoro” como espacio contenedor y se comenzó a utilizar para designar el contenido, es decir, el conjunto de objetos sagrados que también incluía libros, escrituras y documentos, además de reliquias y el ajuar litúrgico. Asimismo, en ocasiones se habla de tesoro para referirse a los caudales monetarios de la iglesia o la estancia dedicada a guardarlo, lo que nunca desapareció fue la dignidad catedralicia del tesorero, quien conservó siempre las mismas funciones, es decir, la guarda y custodia de las piezas del tesoro.

Para guardar el tesoro se elegía una estancia cercana a la sacristía, debía ser un lugar seguro y a salvo de intrusiones, a veces se ubicaba en este lugar un oratorio para la intimidad de los sacerdotes antes de officiar la misa u otra ceremonia litúrgica, como ocurre en la Catedral de Lugo. En la Catedral de

⁶⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. “La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista” en *Estudios de Platería: San Eloy 2005*, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 2005. p. 492.

⁶⁵ ORTEGO RICO, Pablo. “Las riquezas de la Iglesia al servicio del poder monárquico: los empréstitos eclesiásticos en la Castilla del siglo XV” en *En la España medieval* nº 35, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2012. pp. 145-176.

Toledo se designó como “sagrario” todas las estancias dispuestas en torno a la Sacristía Mayor, entre éstas se encontraba la casa del tesorero, quien vigilaba día y noche el tesoro catedralicio. En otros casos, el tesorero dormía en la sacristía, como ocurría en la Catedral de Málaga. Otro lugar para guardar lo más valioso del acervo patrimonial de la catedral fue uno de los pisos de la torre, asegurando así su seguridad, éste es el caso de las catedrales de Málaga y Murcia. Otro modelo menos frecuente fue el de ubicar el tesoro en el piso de la sacristía, como en la Catedral de Burgo de Osma. A veces se separaron las reliquias de las demás piezas, dado el interés que su presencia tuvo en estos siglos. Así, en Cádiz se creó ex profeso una capilla para exponer las reliquias cuyo modelo pasó de la catedral vieja a la nueva ubicándose en ambos templos tras el altar mayor y junto a la sacristía, un modelo también empleado en la Catedral de Granada⁶⁶.

Para hacernos a la idea de cómo creció el tesoro de las catedrales en este momento histórico debemos hablar del auge que tuvo el culto a las reliquias, para ellas se construyeron armarios, para agruparlas y presentarlas a los fieles en las ocasiones más señaladas, como ocurría con los armarios relicarios realizados por Alonso de Mena para la Capilla Real de Granada. Otros ejemplos son los de las sacristías mayores de las catedrales de Sevilla y Jaén, aunque el ejemplo modélico fue el de los armarios mandados construir por el rey Felipe II para custodiar las siete mil reliquias de la basílica del Escorial. Describe estos relicarios José de Sigüenza de la siguiente manera

En abriéndose las puertas y corridos los velos de seda que tienen delante, se descubre el cielo. Vense por su hilera y gradas, unas más adentro, otras más afuera, vasos muy hermosos de artificio y de precio; parte de oro, otros de plata, piedras singulares, cristales y vidrios cristalinos, y otros metales dorados, que todo junto reverbera y deslumbra los ojos, enardece el alma y pone en ella juntamente amor y reverencia, que hace luego como naturalmente o sobrenatural, que es lo más cierto, inclinar la rodilla, derribar el cuerpo hasta la tierra. No sé por dónde entre ni por dónde salga en tanta copia de celestiales tesoros; decir en cada particular de cada reliquia o relicario, aunque no haga sino con una letanía de ellas, negocio largo; si las embrujo y envuelvo en una universalidad, haga agravio de ellas y a los que desean saber lo que aquí se halla⁶⁷.

⁶⁶ DEL BAÑO MARTÍNEZ, Francisca. “Los tesoros catedralicios de la España del Barroco” en *Congreso Internacional de Imagen Apariencia*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2009.

⁶⁷ BOLAÑOS, María. *Op. Cit.* p. 41



Armario relicario en El Escorial.

Por otra parte, la liturgia se volvió mucho más sensorial y el oro y la plata que llegaban en los barcos de las Indias también hicieron que los ajuares de los templos llegaran a ampliarse, sobre todo producto de los encargos de las propias dignidades eclesiásticas y de las donaciones de particulares. Los monasterios y los santuarios también fueron destino de importantes donaciones, fue el caso de los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación de Madrid. Otro ejemplo de la afición por el atesoramiento de reliquias es el camarín de la Basílica de San Juan de Dios en Granada.



Capilla-relicario del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

Se incorporó entre los oficiales de fábrica al “platero de la Santa Iglesia” que se encargaba de labrar nuevas piezas y también de limpiar y reparar las antiguas, este fue el cargo que ocuparon Hernando Ballesteros en la Catedral de Sevilla y Damián de Castro en la de Córdoba. Los altares se convirtieron en escenario para el desenvolvimiento de esta compleja liturgia en la que aparecían copones, cálices y portapaces, sacras, lámparas, candelabros, blandones, frontales de altar, atriles y doseles, además de los ricos paños bordados que se cambiaban según la celebración. La exaltación eucarística hizo que el altar se considerara como pedestal de la Sagrada Forma, así el receptáculo de ésta era el centro neurálgico del templo, ya fuera en forma de tabernáculo en los altares construidos en esta época, como en las catedrales de Granada y Málaga, o de sagrario, en las iglesias que ya tenían su retablo desde tiempo atrás, ejemplo de ello es el de la Catedral de Sevilla que posee un maravilloso sagrario realizado por Francisco de Alfaro⁶⁸. Algunas iglesias reformaron sus altares para adaptarse a la nueva liturgia, pero fueron las festividades de la Inmaculada Concepción y el Corpus Christi las ocasiones privilegiadas para llevar a su máximo esplendor todo ese despliegue ornamental en el altar, cuyo ajuar resplandecía y la celebración se desenvolvía en una especie de aparato de luz en una tramoya iluminada por las velas y velada por el humo del incienso. En algunas catedrales se crearon altares *ex profeso* para estas ocasiones. El ejemplo más destacado es el altar de plata de la Catedral de Sevilla, un complejo trono eucarístico en el que no faltan los relicarios, esculturas, blandones y frontales, todo ello presidido por una enorme custodia.



Altar de plata de la Catedral de Sevilla. Domingo Martínez. Siglo XVIII.

Otras dos piezas que tuvieron gran expansión durante la Reforma Católica en relación con el culto eucarístico fueron el arca del Jueves Santo y la custodia de asiento. La primera se instalaba en el Monumento para reservar la Sagrada Forma, destacamos el ejemplo del arca eucarística de la Catedral de Córdoba, realizada por Damián de Castro y expuesta en su tesoro. Las custodias de asiento son templetos de oro y plata que presentan varios cuerpos superpuestos con imposibles arquitecturas que se elevan a veces hasta cuatro metros, están repletas de esculturas y relieves cuyas representaciones aluden a la exaltación del triunfo de la eucaristía. Estas piezas iban destinadas a ser procesionadas por

⁶⁸ RIVAS CARMONA, Jesús. “El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias” en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Universidad de Murcia, Murcia, 2003. pp. 515-536.

RIVAS CARMONA, Jesús. “Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la catedral de Murcia” en *Imafronte nº 15*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2000. pp. 291-309.

las calles de la ciudad como verdaderos tronos. Brillan con luz propia las obras de la saga de plateros de los Arfe, éstas son las de Toledo, Santiago, Córdoba y Sevilla.

Cada obispo quería dejar constancia de su mandato con la donación de alguna alhaja de uso litúrgico. Así, los inventarios denotan un gran aumento en el número de piezas, ejemplo de ello es el de Córdoba que registraba setenta y cuatro piezas en 1515 y trescientas doce en 1762. Además de los obispos, el Cabildo era el máximo responsable del cuidado y la dotación de alhajas a sus iglesias, sin olvidar las aportaciones de particulares. En las colegiadas, parroquias, conventos y monasterios se repitió este mismo esquema, aunque obviamente a menor escala. Aunque hubo ciertas fundaciones, como los monasterios de Guadalupe y el de las Descalzas Reales de Madrid que llegaron a acumular tantas reliquias y donaciones que constituyeron sus propios tesoros⁶⁹.

No sólo fue la plata la que refulgía con fuerza en los templos, pues en el siglo XVII las guerras y epidemias sufridas en España dieron lugar a una crisis económica que hizo que los templos tuvieran que utilizar materiales menos ricos, sobre todo en arquitectura. A falta de ricos mármoles, los estucos, las yeserías y las pinturas murales vendrían a reemplazar la decoración de los muros de ladrillo y mampostería. También la retabística tuvo un amplio desarrollo en los siglos del Barroco, los retablos fueron el telón de fondo de la función litúrgica que no sólo acogía pinturas y esculturas, también las omnipresentes reliquias y, sobre todo, el sagrario, como centro de todo el aparato. De otra parte, la pintura fue el otro gran arte consagrado en estos siglos, casi por entero, a los encargos eclesiásticos. Se convierte entonces el altar y, por extensión, todo el templo, en una obra de arte total al servicio del dogma contrarreformista. Todo ello contribuía a crear esa atmósfera teatral que casi cobraba vida propia en la calle con la expansión de la escultura procesional, que vino a convertir el escenario de la vida cotidiana en una extensión del templo como centro de ese teatro para todos los públicos en el que la Iglesia quiso convertir el mundo.

2.1.3 Las mermas del siglo XIX

Ya a finales del siglo XVIII y durante todo el XIX el patrimonio de la Iglesia no hizo más que mermar, primero por las requisas que demandaba el gobierno para hacer frente a las guerras, hecho que, como ya hemos referido, se ha repetido en innumerables ocasiones desde época medieval. En 1795 el gobierno estaba en guerra contra la Convención francesa y solicitaba a los preladados todos los

⁶⁹ MORÁN TURINA, José Miguel. CHUECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España: de la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*. Cátedra, Madrid, 1985. pp. 173-178.

objetos que no fueran necesarios para el culto, así la Catedral de Sevilla envió a la Casa de la Moneda cincuenta y tres piezas de plata con un peso de setenta kilos y la de Granada hizo envío de cuarenta y dos kilos. En 1798 se hizo una nueva petición a la Iglesia para sufragar la guerra contra Inglaterra en apoyo de Francia, entonces la Catedral de Sevilla aportó su custodia de oro que pesaba más de cien kilos. Ya en la guerra contra la invasión de las tropas napoleónicas tanto el ejército español como el francés requisaron grandes cantidades de plata, unas veces para hacer frente a los gastos de la guerra y, en el caso del ejército francés, ello vino auspiciado por sus políticas desamortizadoras llevadas a cabo primero por Napoleón en 1808, quien decretó la reducción del número de conventos, y después por su hermano José I, que siguió en esa misma línea en 1809, en ello se fundamentaron para dar cuenta en sus saqueos de todo aquello que les interesara para aumentar las colecciones del Imperio. No sólo fue la plata lo que se llevaron, también preciadas pinturas y cualquier objeto que les resultara de valor artístico o económico, gran parte de ellos fueron a parar a la Galería Luis-Felipe de Orleans, que estuvo en funcionamiento entre 1838 y 1848. En ella se albergaba una importante colección de arte español que luego quedó diseminada en museos de todo el mundo y colecciones particulares. En estos años el tesoro de la catedral sevillana se trasladó a Cádiz para protegerlo de la rapiña, aunque el gobierno español requisó parte del altar de plata. Peor suerte corrió el tesoro catedralicio de Valencia, que en un intento de protegerlo, fue enviado a Mallorca y requisado por los franceses, igual le ocurrió al de León⁷⁰.

Continuó el convulso siglo XIX, siempre recordado por los historiadores como el siglo en el que los fulgores de los altares se desvanecieron para siempre en el recuerdo. Varias fueron las causas que produjeron tal efecto pero sólo una fue la que desencadenó todas las demás, fue la interpretación de las ideas de la Ilustración, por cuanto, aunque fue una corriente de pensamiento generada en el siglo anterior, sus más patentes efectos para la Iglesia se sintieron con mayor fuerza décadas después. Fue este el motivo que vino a eclipsar para siempre los dogmas que promulgaba la Iglesia con la sola pretensión de secularizar el país. Como consecuencia de ello, su poder y su patrimonio se vieron afectados, quedando de ellos sólo frágiles testimonios. Ya en el Concordato de 1737 se quiso que las propiedades eclesiásticas fueran gravadas por la hacienda pública y Carlos III limitó a la Iglesia para la adquisición de nuevos bienes. Godoy, por otra parte, promulgó una desamortización en 1798.

Con la crisis del Antiguo Régimen, la Iglesia, en su alianza con el poder, sufrió las consecuencias de esa crisis política. Una primera etapa tuvo lugar entre la Guerra de la Independencia y el final de la primera guerra carlista. En estos años, además de las ya referidas disminuciones de patrimonio por causa de la guerra, en las Cortes de Cádiz de 1812 se llevó a cabo la supresión de la Inquisición y se trató el asunto de la eliminación de los diezmos y de la desamortización de bienes eclesiásticos. Sin embargo, la iniciativa definitiva la tuvo Juan Álvarez de Mendizábal con la desamortización de 1835, además, ya anteriormente su

⁷⁰ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* pp. 501-503.

predecesor, el Conde de Toreno había decretado la exclaustación eclesiástica en un decreto del 25 de julio del mismo año por la cual debían suprimirse los monasterios que no tuvieran al menos doce religiosos profesos. Ya con Mendizábal fueron los conventos femeninos los afectados por el decreto de 8 de marzo de 1836, aunque se libraban algunas órdenes, un nuevo decreto de 29 de julio de 1837 sólo dejaba exentas de la exclaustación a las Hermanas de la Caridad⁷¹. Se suprimieron los diezmos por el decreto de 29 de julio de 1837 y desde 1835 quedaron expulsados los frailes de sus conventos, aunque la orden Jesuita ya había sido expulsada durante el reinado de Carlos III, en 1767.

Se acusó entonces a las órdenes religiosas de ser partidarias de la causa carlista, además, el gobierno vio un recurso económico en la venta de las propiedades eclesiásticas para solventar la deuda adquirida en la guerra carlista. Las propiedades inmuebles fueron vendidas al mejor postor en subasta pública, aunque algunos edificios quedaron para uso público, transformándose en bibliotecas, cárceles, hospitales, etc. Fueron los burgueses pudientes los que pudieron adquirir estas propiedades procurando así una gran transformación del paisaje urbanístico de todas las ciudades españolas. Los bienes muebles fueron presa del abandono y sufrieron las consecuencias de traslados a lugares inapropiados para su conservación. El Estado puso en marcha las llamadas “Comisiones recolectoras” para inventariar y poner a buen recaudo los objetos enajenados a los conventos, pero era tal la cantidad de bienes que las Comisiones Provinciales de Monumentos y Bellas Artes, creadas en todas las provincias entre 1836 y 1840 no podían contralar en la mayoría de los casos el aluvión de pinturas, documentación, libros, esculturas y piezas de plata que llegaban a sus dependencias. Estas nuevas colecciones dieron lugar a los museos provinciales de Bellas Artes de toda España, aunque gran parte de las piezas se subastaron y fueron a parar a colecciones privadas fuera del país y a museos de todo el mundo. Un último golpe para el clero decimonónico vino con el Concordato de 1851 durante el gobierno de Isabel II. En él quedaron suprimidas la mayoría de las colegiatas, eliminando así el clero benefical y gran cantidad de cabildos, quedaron estas iglesias reducidas a la dignidad de parroquias mayores⁷².

Paradójicamente, tras este desastre para el patrimonio de país, algunas iglesias aumentaron su patrimonio pues en estas subastas públicas también los cabildos catedralicios y colegiales participaron de la adquisición de bienes procedentes de los conventos desamortizados, en otras ocasiones eran las propias órdenes antes de abandonar sus fundaciones las que les cedían su preciado patrimonio. Por poner algunos ejemplos, la Catedral de Sevilla se quedó con muchas piezas en las subastas a la baja que se celebraron en estos años, la sillería del coro de

⁷¹ REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel. “El anticlericalismo español en el siglo XIX” en AUBERT, Pau (Coord.) *Religión y sociedad en España (siglos XIX y XX): seminario celebrado en la Casa de Velázquez (1994-1995)*. 2002. pp.155-178.

REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel. *La exclaustación (1833-1840)*. Fundación Universitaria San Pablo, CEU, Madrid, 2010.

⁷² MORIL VALLE, Remedios. *La gestión del patrimonio de la Iglesia...* pp. 96-115.

la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla fue adquirida por el obispo Juan José Arbolí Acaso para ser adaptada al coro de la Catedral de Cádiz, y el apostolado de José de Arce, de la Cartuja de la Defensa de Jerez fue cedida por la Orden a la entonces Colegial del Salvador de la misma ciudad.

En el panorama andaluz, que es el que nos ocupa, debemos anotar que tras los acontecimientos anteriormente descritos y como consecuencia de ellos la Iglesia tomó conciencia de la importancia de su patrimonio y procuraron la creación de los primeros hitos en musealización del arte sacro. Los anotamos aquí aunque en sus respectivos capítulos se tratarán ampliamente y en su contexto. Ejemplo paradigmático es el de la Catedral de Sevilla, donde en los años que sucedieron a la invasión francesa se llevaron a cabo obras que vinieron a monumentalizar las estancias auxiliares del cuadrante renacentista y a concentrar en las sacristías el legado patrimonial del templo en una primera ordenación de sus bienes muebles que se recoge en la *Guía artística de Sevilla* de José Gestoso y Pérez de 1886. Más complejo sería el proyecto de ordenación de 1923 que también incluía las estancias del Antecabildo y la contaduría baja, además de la instalación del tesoro en los laterales de la Sacristía Mayor, todo ello no sólo con intención de salvaguardar las obras, también para que fueran vistas por el público. Por su parte, la del Cabildo de la Catedral de Córdoba hizo agrupar las piezas procedentes de las capillas que habían perdido a sus capellanes en la desamortización en la Capilla del Cardenal Salazar o de Santa Teresa, lugar que junto con las dos estancias adyacentes ha ocupado desde entonces el grandioso tesoro de esta Catedral. Otro hito para la musealización del arte sacro andaluz lo tenemos en la Capilla Real de Granada que abrió al público una exposición de sus bienes en la planta alta de la lonja en la temprana fecha de 1913, desplazando las valiosas piezas desde la Sacristía, entonces en ruinas. Años después, en 1945, la exposición se trasladó a la Sacristía y en ella también se instaló la colección de pintura flamenca, que hasta entonces decoraba el interior de las puertas de los armarios relicarios que realizó Alonso de Mena en el siglo XVII.

2.1.4 El siglo XX y las consecuencias del Concilio Vaticano II

Ya en el siglo XX no cesaron los ataques al patrimonio de la Iglesia, no podemos eludir los trágicos episodios sucedidos en Málaga en 1931⁷³, cuando ardieron la mayoría de las parroquias y conventos de la ciudad, y más tarde, durante la Guerra Civil se repitieron los mismos acontecimientos en gran parte de la geografía española, excepto en los lugares donde no hubo enfrentamiento armado. Esta vez no fue la dispersión ni la venta indiscriminada sino las llamas que destruyeron por completo el legado de siglos.

El Concilio Vaticano II en la *Constitución Sacrosanctum Concilium* sobre la Sagrada Liturgia vino a racionalizar la liturgia y la disposición de los templos, el objetivo era la adaptación a los nuevos tiempos para hacer el mensaje pastoral más asequible a los fieles. En este sentido, también el patrimonio mueble se vio afectado en nuestro país, donde el clero se dividió en dos secciones con *modus operandi* completamente opuestos, por una parte se siguieron los preceptos del Concilio actuando en consecuencia para procurar la conservación y la no dispersión del legado patrimonial que prescribe el artículo 126, de donde surgieron las primeras recomendaciones y normativas en este sentido y también los primeros museos de arte sacro. De otra parte prosperó cierta corriente, que el profesor Sánchez López denomina, no sin razón, “vía talibánico-neocatecumental”⁷⁴ que se afaná en dilapidar todo aquello que entendieron que no servía al culto, malinterpretando los artículos 124 y 125. Estos objetos fueron retirados de los templos en una purga autoimpuesta de la que muchos se beneficiaron económicamente, a veces alegando problemas de mantenimiento, sobre todo en conventos y parroquias de zonas rurales. Se vendieron así, sin consideración del valor de un legado que se adjudicaron como propio, las piezas que vendrían nuevamente a nutrir las colecciones particulares y los museos extranjeros. Así en el Preámbulo de la *Circular de la Sagrada Congregación para el Clero* de 11 de abril de 1971, que trata sobre el cuidado del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia se dice:

Los fieles se duelen porque ven hoy más que en el pasado tantas indebidas enajenaciones, hurtos, usurpaciones, destrucciones del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia, tomando como pretexto la enajenación misma de la reforma litúrgica para hacer incongruentes cambios en los lugares sagrados, destruyendo y dispersando obras

⁷³ GARCÍA SÁNCHEZ, Antonio. *La Segunda República en Málaga: la cuestión religiosa (1931-1933)*. Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1984

⁷⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “El camino hacia la vanguardia: el Museo del Cister. Posturas conciliadoras y cauces para el arte sacro. Recuperación de espacios tradicionales y acondicionamiento en el contexto de los nuevos espacios expositivos” en REDER GADOW, Marion (Coord.) *IV centenario de la abadía de Santa Ana del Cister. Málaga 1604-2004*. Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultura, Málaga, 2008. pp. 163-170.

*de inestimable valor, o abandonando los edificios sagrados que ya no destinaban a su fin originario*⁷⁵.

Dentro de la corriente llamada por Sánchez López “vía de la prudencia” se tomaron decisiones para emitir las normativas a las que hemos hecho referencia, un punto de partida para ello fue la organización en 1964 de la Junta Nacional de Arte Sacro en el marco de la II Semana de Arte Sacro celebrada en León. En este foro José María Fernández Catón planteaba a los reunidos:

Hemos de ser realistas: el clero actual es protagonista de un momento histórico, litúrgico y artístico del que seremos juzgados por nuestros sucesores; hemos de transformar nuestros templos, creando algo nuevo, sin destruir lo que existe, aprovechando las circunstancias y el material que el mundo presente nos proporciona.

*...Es un tesoro de la iglesia española y por tanto de la Nación como tal. Si no queremos que este tesoro, integrado por objetos que han estado al servicio del culto, sean destinados a fines menos dignos y vayan a parar a manos de mercaderes o que pasen nuestras fronteras, urge enfrentarse de lleno con el problema, sin paliar soluciones, viendo su gravedad y abordándole con generosidad*⁷⁶.

2.2 LOS MUSEOS DE LA IGLESIA. NORMATIVA Y CONCEPTUALIZACIÓN

En este capítulo haremos un repaso por la normativa aplicada a los museos de la Iglesia. En primer lugar analizaremos brevemente Ley de museos y colecciones museográficas de Andalucía, para hacer constar cómo los objetivos que marca la ley rebasan los que los espacios eclesiásticos plantean. Después revisaremos la normativa emitida por la Iglesia dentro del marco legislativo que ya hemos detallado en el capítulo anterior.

⁷⁵ ÁLVAREZ CORTINA, Andrés-Corsino. “Bases para una cooperación eficaz Iglesia-Estado en la defensa del patrimonio histórico, artístico y cultural” en *Ius Canonicum* nº 49, Universidad de Navarra, 1985. pp. 304-305.

⁷⁶ FERNÁNDEZ CATÓN, José María. “Conservación del tesoro artístico de la Iglesia española” en *Arte sacro y Concilio Vaticano II: Ponencias y comunicaciones de la II Semana Nacional de Arte Sacro*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León, 1965. pp. 435-439

2.2.1 La Ley 8/2007, de 5 de octubre, de museos y colecciones museográficas de Andalucía

La ley andaluza de museos y colecciones museográficas se fundamenta en el artículo 75 de la Ley de Patrimonio histórico de Andalucía de 2007:

- 1. Son instituciones del Patrimonio Histórico Andaluz los Archivos, Bibliotecas, Centros de Documentación, los Museos y los Espacios Culturales.*
- 2. Los Museos, Archivos, Bibliotecas y Centros de Documentación se registrarán por sus correspondientes Leyes especiales.*
- 3. Gozarán de la protección que la presente Ley establece para los Bienes de Interés Cultural los inmuebles de titularidad de la Comunidad Autónoma destinados a la instalación de Archivos, Bibliotecas, Centros de Documentación, Museos y Espacios Culturales, así como los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Andaluz en ellos custodiados.*

Esta ley vino a actualizar a la anterior que es la Ley 2/1984, de 9 de enero, de museos. En la ley de 2007 se amplía el concepto de museo y se implanta la ordenación de una nueva fórmula, la de la colección museográfica. Estos dos conceptos quedan definidos en el artículo 3:

- 1. Son museos a los efectos de la presente Ley, las instituciones de carácter permanente, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que, con criterios científicos, reúnen, adquieren, ordenan, documentan, conservan, estudian y exhiben, de forma didáctica, un conjunto de bienes, culturales o naturales, con fines de protección, investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural, y sean creados con arreglo a esta Ley.*
- 2. Los bienes culturales o naturales a que se refiere el apartado anterior consistirán en bienes muebles o en recintos, espacios o conjuntos de bienes inmuebles o agrupaciones de los mismos y que posean valores históricos, artísticos, arqueológicos, etnológicos, industriales o de cualquier otra naturaleza cultural.*
- 3. Son colecciones museográficas aquellos conjuntos de bienes culturales o naturales que, sin reunir todos los requisitos propios de los museos, se encuentran expuestos de manera permanente al público garantizando las condiciones de conservación y seguridad, y sean creados con arreglo a esta Ley.*

Para que un museo o una colección museográfica sean constituidos legalmente como tales deben cumplir una serie de requisitos mínimos y también deben cumplir unas funciones que quedan marcados por el siguiente cuadro⁷⁷:

Requisitos mínimos

	Museos	Colecciones Museográficas
Disponer de un inventario de los bienes	x	x
Inmueble que garantice la visita pública y las condiciones de seguridad y conservación	x	x
Horario semanal mínimo de visita pública estable y visible	20 h	10 h
Accesibilidad y eliminación de barreras arquitectónicas	x	x
Plan de Seguridad (personas y bienes)	x	x
Plan Museológico	x	
Plan de Viabilidad (dotación presupuestaria estable)	x	
Estructura organizativa y personal cualificado	x	

Funciones generales

	Museos	Colecciones Museográficas
Protección y conservación de sus bienes	x	x
Documentación técnica y administrativa de sus fondos: Inventario y Registro	x	x
Exhibición ordenada de sus fondos	x	x
Fomento y promoción del acceso público	x	x
Fomento de la investigación	x	
Iniciativas de difusión y elaboración de publicaciones científicas y divulgativas	x	
Desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación	x	

Estas dos tablas ilustran suficientemente lo que prescriben los siguientes artículos de la Ley. Los requisitos que marca la ley en su artículo 8.2 y 8.3 deben acreditarse ante la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía para que el museo o colección museográfica queden constituidos y pasen a formar parte del *Registro andaluz de museos y colecciones museográficas*. Una vez que ello ocurre la institución puede utilizar el nombre de “museo” o “colección

⁷⁷http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/web/areas/museos/sites/consejeria/areas/museos/registro_museos_colecciones

museográfica” y puede recibir subvenciones de la Junta de Andalucía, aunque también se podrán aplicar estas ayudas para alcanzar los requisitos para antes de instituirse oficialmente (artículo 8.6 y 8.7).

En este punto, no podemos ir más allá, ya que los museos de Iglesia no han sido inscritos en este Registro y, la gran mayoría de ellos, tampoco cumplen los requisitos para instituirse como colecciones museográficas. Sólo hemos visto uno de los espacios dedicados al arte sacro inscritos, el Museo conventual de las Descalzas de Antequera⁷⁸. Siendo así, no entendemos cómo se ha admitido su inscripción, ya que entre los requisitos figura el de la accesibilidad y eliminación de barreras arquitectónicas, cuando el acceso a las salas de la planta alta de la colección antequerana se debe efectuar a través de unas escaleras.

Entendemos que la Iglesia no ha querido entrar en esta normativa ya que prefiere gestionar los espacios expositivos a su modo y quedar al margen de las obligaciones que conlleva el entrar en el Registro. Éstas son, entre otras, el mantener un horario de visitas, intercambiar información con otros espacios del Registro, recibir y prestar piezas para exposiciones temporales, etc. Por otra parte, históricamente, a la Iglesia le ha interesado sobre todo la protección de sus bienes y esa necesidad ya la tiene cubierta tanto por parte de su propia normativa como por la LPHA. Como hemos visto, la mayoría de los inmuebles que acogen las más importantes colecciones de arte sacro están catalogados como BIC, por tanto, todos los bienes muebles que contienen están implícitamente protegidos, además de la existencia del inventario de bienes muebles de la Iglesia que, cuando esté finalizado, hará que todos estos bienes entren en el inventario general de bienes muebles.

Aun en esta independencia y aislamiento con respecto al panorama cultural de Andalucía, para la Iglesia esta Ley también ha conllevado algunos cambios, sobre todo en lo que a la denominación de sus espacios se refiere. Así, el hasta no hace mucho *Museo Catedralicio de Cádiz* ha pasado a denominarse “Colección permanente”, igual ha ocurrido con los espacios expositivos de las catedrales de Jerez y Jaén.

⁷⁸http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/web/areas/museos/directorio_centrinos?tipos_plain=MUSE,CONJ (Consultado el 07/09/2015)

2.2.2 Referencias normativas y conceptualización de la Iglesia con respecto a sus museos

Los museos de la Iglesia no los podemos definir desde la oficialidad de la legislación civil. Hemos de irnos a su propia normativa para entender, de forma genérica, su planteamiento y los objetivos que pretenden conseguir. En este sentido, cuando hablemos de museos de la Iglesia hemos de entenderlos no en el sentido que establece la Ley, sino en el que vamos a desarrollar en este epígrafe a través de las formulaciones que ha dado al respecto la propia institución eclesial.

La Iglesia, desde tiempo inmemorial, se ha encargado de custodiar aquellos objetos que le sirven al culto. Como ya vimos, una de las primeras normas en intentar controlar la enajenación de los objetos atesorados por los templos fue el *Real Decreto de 9 de enero de 1923*, sobre autorización para enajenar obras artísticas, históricas y arqueológicas en posesión de entidades religiosas. En su artículo 7 el Gobierno ofrecía la posibilidad de concentrar esas piezas en los museos diocesanos para “fomentar para la mejor conservación y custodia de las riquezas artísticas, históricas y arqueológicas de cada diócesis”. Será fundamental, como ya hemos comentado, la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II, pues muchas de las piezas se retiraron de su función original. Además de este hecho, como consecuencia de la emigración de la población rural a las ciudades, muchas parroquias se han ido quedando sin culto y otras tantas fundaciones monásticas han dejado de acoger a sus comunidades por falta de vocaciones. Todo ese patrimonio mueble generado a lo largo de siglos, tan castigado y disminuido por los avatares ya descritos, ha tenido que ser protegido, ya que el propio Concilio prescribía que “los objetos de sagrados y obras preciosas, dado que son ornato de la casa de Dios, no se vendan ni se dispersen”. La Iglesia vio, ya desde finales del siglo XIX, como una salida para todas las piezas que ya no tenían culto la creación de museos, siguiendo una tendencia generalizada en la sociedad ya desde el siglo XIX y como consecuencia de la Ilustración. Así lo vemos en los documentos generados en los años setenta y ochenta.

La primera de estas referencias la encontramos en la *Carta circular a los Presidentes de las Conferencias Episcopales sobre la Conservación del patrimonio cultural* de 11 de abril de 1971:

En el caso que estos objetos cúlcticoartísticos hayan perdido su uso específico, o bien debido a la adaptación a las nuevas normas litúrgicas, los tesoros seculares transmitidos durante siglos, cuiden los Obispos que sean convenientemente depositados en los Museos Diocesanos, Catedralicios o Monacales, accesibles a cuantos deseen visitarlos, destinando aquellos edificios o estancias eclesiásticas de valor artístico y que no sirvan ya para sus funciones originarias, como sedes de los citados Museos.

Más adelante, en el *Documento relativo al marco jurídico de actuación mixta Iglesia-Estado sobre Patrimonio Histórico-Artístico*, firmado por el presidente de

la Conferencia Episcopal y el Ministro de Cultura el 30 de octubre de 1980 vemos que en el punto 3 se dice lo siguiente:

Cuando sea posible, los bienes serán exhibidos en su emplazamiento original. Si no fuera así, se agruparían en edificios eclesiásticos, formando colecciones o museos donde se garantice su conservación y seguridad y se facilite su contemplación y estudio. En este punto se descarta la enajenación por parte del Estado de estos bienes.

También en el punto 6 de las *Normas de la Conferencia Episcopal Española sobre el patrimonio cultural de la Iglesia*, aprobadas entre el 24 y el 29 de noviembre de 1980 se tuvo en cuenta la creación de museos:

Recoger los objetos artísticos que no tengan culto, trasladándolos al Museo Diocesano o a depósitos adecuados, propiedad de la Iglesia, para evitar cualquier clase de deterioro o robo.

En la Constitución *Pastor Bonus* de 28 de junio de 1988 se creó la Pontificia Comisión para la conservación del Patrimonio Cultural de la Iglesia Católica para, según expresa el artículo 99, “llevar la alta dirección en la tutela del patrimonio histórico y artístico de toda la Iglesia”, continua el artículo 110:

A este patrimonio pertenecen, en primer lugar, todas las obras de cualquier arte del pasado, arte es necesario custodiar y conservar con la máxima diligencia. Y aquellas que no tengan ya un uso específico, se guardarán convenientemente para su exposición en los museos de la Iglesia o en otros lugares.

También esta Comisión se encarga de asesorar en la creación de los museos, archivos y bibliotecas, como expresa el artículo 102:

La Comisión ofrece su ayuda a las iglesias particulares y a las asambleas episcopales, y, en su caso, actúa juntamente con ellas para que se establezcan museos, archivos y bibliotecas y se lleve a cabo adecuadamente la recogida y la custodia de todo el patrimonio artístico e histórico en todo el territorio, de forma que esté a disposición de todos los que tengan interés en ello.

En cuanto a las órdenes religiosas, hemos de hacer referencia a la Carta Circular a los Superiores Generales de las Familias Religiosas de todo el mundo emitida por La Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia en 1994, ésta expresa que “todo el material que pertenece a la categoría propia de los museos se recoja y se conserve con cuidado” e incluso se aconseja “recoger todo el material, esparcido en varias casas periféricas, en un único o en varios centros a nivel provincial o nacional” y “evitar sin embargo el causar algún perjuicio a las casas periféricas, sustrayendo objetos preciosos que tengan un particular significado para la historia local”.

En este punto debemos hacer mención a la *Asociación de Museólogos de la Iglesia en España (AMIE)*, cuya comisión fue elegida el 21 de octubre de 1988 en la Asamblea Nacional de Valladolid, aunque tomó posesión el 8 de junio de 1989 y en la Asamblea celebrada en Madrid el 6 de diciembre de ese año se eligieron dos vocales por cada comunidad autónoma. Su finalidad es⁷⁹:

- a) *promover la conservación y difusión de la doctrina y cultura católica y la acción pastoral de la Iglesia Católica a través del servicio a los museos dependientes de la Iglesia contribuyendo así a la misión docente de la misma.*
- b) *Colaborar con la Jerarquía de la Iglesia Católica para poner adecuadamente al servicio de la sociedad sus museos, de conformidad con los Acuerdos válidamente celebrados sobre el particular.*

Para la mejor consecución de estos fines, la Asociación se propone fundamentalmente los siguientes objetivos:

- a) *Asesorar en las funciones de adquisición, conservación, investigación, comunicación y exhibición para fines de estudio, de educación y deleite, de los testimonios materiales del hombre y de su entorno.*
- b) *Promover su finalidad evangelizadora: misionera, catequética y pastoral y de identificación eclesial, abierta a toda la comunidad humana.*
- c) *Prestar apoyo histórico, museológico y museográfico a las diversas instituciones de la Iglesia Católica que se dedican a la formación religiosa y moral de los fieles.*
- d) *Contribuir en la medida de sus posibilidades a la buena conservación, organización y elaboración de inventarios de todas las colecciones contenidas en los museos eclesiásticos de España, siguiendo las orientaciones de las competentes autoridades eclesiásticas y manteniendo dentro de los cauces previstos si los hubiere, contactos con cuantos organismos de la Administración civil sean competentes en materia de museos.*
- e) *Promover la confección de inventarios y catálogos del patrimonio eclesiástico de España, así como la publicación de los mismos.*
- f) *Ayudar a la mejor formación de sus miembros en materia de museos.*
- g) *Fomentar la colaboración entre sus miembros para facilitar su trabajo y resolver mejor los problemas comunes.*
- h) *Promover la celebración de reuniones nacionales para el estudio y desarrollo de sus actividades y fomentar la participación de sus*

⁷⁹ <http://www.museosdelaiglesia.es/fines.htm>

miembros en las reuniones de carácter nacional o internacional relacionadas con museos.

Hasta 1995 la Asociación mantuvo reuniones y desde entonces éstas se asociaron a las Jornadas Nacionales del Patrimonio. En la XVI edición de estas jornadas, en 1996 se creó la Declaración de El Escorial, a la que ya hemos hecho referencia (Anexo II). Su artículo 8 es una declaración de intenciones de la Asociación de Museólogos:

8. La Asociación Nacional de Directores de Museos de la Iglesia desea insistir en la importancia de la asignatura o enseñanza del origen y sentido del Arte Sacro, en los Seminarios y Universidades; e incluir en la Formación Permanente del Clero estos temas o estudios; en cuidar la adecuada formación de guías para mostrar los Bienes Culturales de la Iglesia, afectados para el culto y la evangelización, y los Museos de Arte Sacro, con su especificidad, lo que comporta, además de sus aspectos históricos y técnicos, el dato religioso y su fin evangelizador y catequético.

9. Desea que se reconozca el servicio pastoral y cultural que se presta a la sociedad y a la Iglesia, desde los quinientos Museos de Arte sacro o colecciones eclesiásticas, abiertos en España⁸⁰.

En estos años, hasta 2006, la actividad de la Asociación se centró en la organización de museos diocesanos y catedralicios y el trabajo con las diócesis y las autonomías. También se redactaron los primeros estatutos de la Asociación y el Reglamento de los Museos eclesiásticos, un documento fechado el 23 de junio de 2004 y que se titula *Los museos de la Iglesia: principios y sugerencias para su estructura y funcionamiento* (Anexo III). Otra de sus prioridades fue la creación de la *Guía Nacional de los Museos de la Iglesia de España* que aún no ha llegado a publicarse. Para ello se creó una ficha que se envió a los museos para que fuera rellenada con los datos esenciales. Desde entonces, diversas dificultades hicieron que se planteara una renovación en la Asociación, se decidió convocar una Asamblea general el 8 de noviembre de 2006 y se eligió una nueva junta directiva tras la renovación de los Estatutos. De esta fecha parte la segunda etapa de la Asociación, que se ha adaptado para obtener el reconocimiento canónico y civil. Su prioridad ha sido la elaboración de un mapa de museos de la iglesia de España y la Guía antes referida⁸¹.

El Reglamento de 2004, publicado por la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural, marca unas pautas generales en cuanto a las funciones, necesidades y gestión de los museos de la Iglesia. El artículo 5 establece que un museo es

⁸⁰ "Conferencia Episcopal Española. Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural, Declaración de El Escorial" en *Ars Sacra* nº 1, Conferencia Episcopal Española, 1997. p. 67.

⁸¹ <http://www.museosdelaiglesia.es/historia.htm>

“una institución de carácter permanente, que ella misma ha creado para la conservación, custodia, valoración, exposición y difusión de aquellos bienes historicoartísticos que testimonian la fe y cultivan la memoria de la Iglesia”. El artículo 6 se ocupa de los fines que deben cumplir estos museos:

Los Museos de la Iglesia como institución al servicio de la pastoral y de la cultura tienen, entre otros, los siguientes fines:

- a) Ser un espacio de conocimiento, goce artístico, catequesis y espiritualidad.*
- b) Exponer testimonios históricos y artísticos de fe que cultivan la memoria y expresan la unidad y la continuidad de la Iglesia.*
- c) Ayudar a hacer una lectura cristiana de los acontecimientos reflejados en la exposición y a situarlos en el contexto del eventus salutis remitiendo al sensus fidei de la comunidad que los ha creado.*
- d) Facilitar al hombre contemporáneo la recuperación del asombro religioso por la contemplación de la belleza y de la sabiduría de cuanto hemos recibido de aquellos que nos precedieron en la fe.*
- e) Fomentar la investigación sobre la historia de la comunidad cristiana mediante la ordenación museológica, la elección de las obras y su ubicación en un contexto determinado.*

Queda resaltada en todo momento la función pastoral que se pretende dar a estos museos, así lo recoge el arquitecto Vicente y Rodríguez cuando expresa que “los museos de la Iglesia deben de estar íntimamente ligados a la vida eclesial, ya que son un lugar donde los fondos existentes documentan el camino de fe y evangelización que ha recorrido la Iglesia, así como prestar un servicio a la difusión del humanismo cristiano y el enriquecimiento cultural de la sociedad”⁸². Además de ello, en el Reglamento se habla de la necesidad de que haya un discurso ordenado y una contextualización de las piezas (art. 10), otro de los puntos trata de la gestión, que debe estar regida por un director al que se le encomiendan las funciones de elegir las piezas a exponer, coordinar y elegir al personal, velar por la actualización del inventario y el catálogo, organizar las actividades y crear un programa anual de ellas, encargarse de los préstamos de las piezas y servir de intermediario entre la diócesis y las instituciones civiles (art. 13 y 14). También se establece que el director podrá contar con asesores expertos en diversas disciplinas (art. 15). Asimismo, el museo deberá tener su propio estatuto y reglamento (art. 16). Otro punto de interés es el dedicado a la conservación preventiva, la seguridad, la vigilancia y la atención a los traslados de piezas (artículos 20-24). Seguidamente se habla de la gestión, el director debe coordinar al personal, que deberá estar compuesto por expertos en diversas disciplinas, también deberán hacerse presupuestos y balances de gastos (artículos 25-28). El epígrafe titulado “Didáctica” (artículos 29-31) vuelve a insistir en el objetivo de transmitir el mensaje pastoral, trata de la conveniencia de que haya materiales didácticos como guías, folletos... y un aula didáctica en el museo donde puedan organizarse seminarios y cursos que den difusión a la

⁸² DE VICENTE Y RODRÍGUEZ, José Félix. “El patrimonio eclesiástico. Los museos eclesiales: modos de organización” en *Museo* n° 11, Asociación Profesional de Museólogos de España, 2006. p. 53.

colección expuesta. El siguiente epígrafe se titula “Formación de los agentes”, expresa que los guías deben estar convenientemente formados, para ello debe haber un programa de formación que incluya contenidos tales como historia de la Iglesia, liturgia e historia del arte. Finalmente se trata de la conveniencia de que se aproveche el voluntariado atendiendo a la legislación vigente. Acaba el texto diciendo que este reglamento es orientativo y debe adaptarse a las particularidades de cada lugar.

Este Reglamento viene a ser una síntesis de la *Carta Circular sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos*, de 15 de agosto de 2001⁸³. Este documento plantea el museo eclesiástico como una institución que debe estar al servicio de la Iglesia y que conserva un legado cultural compuesto por una serie de objetos muebles que, creados por la propia Iglesia para el culto y que han dejado de tener función ya sea por su inadecuación a los usos litúrgicos actuales, ya por su desgaste a lo largo de su vida funcional. También pueden tener cabida objetos que aún siguen utilizándose periódicamente, en grandes solemnidades, y que deben presentarse en consonancia con los anteriores, siempre que se garantice la continuación de su uso. Estos objetos son testimonio de la memoria de la devoción de la comunidad cristiana, al tiempo que muestran sus valores históricos, artísticos, etnológicos o materiales. Son bienes que, por su naturaleza, permiten “redescubrir el camino de la fe” por estar unidos a la vivencia eclesial. Por ello la Iglesia debe evitar que sus bienes pasen a instituciones civiles que eliminarían esa dimensión espiritual que en estos museos pueden seguir cumpliendo. Al mismo tiempo, estas instituciones deben estar íntimamente vinculadas al territorio en el que se encuentran y deben ser espacios vivos, que actualicen constantemente el mensaje pastoral de la Iglesia. Se plantea como “una sede para la coordinación de la actividad conservadora de la formación humana y de la evangelización cristiana en un territorio determinado. Por ello, en su organización se deben acoger las dinámicas sociales, las políticas culturales y los planes pastorales concertados para el territorio del que forma parte”. Debe definirse como un “centro vivo de elaboración cultural capaz de desarrollar y difundir el conocimiento de la conservación y valoración de los bienes culturales de la Iglesia. La peculiaridad del museo eclesiástico es conservar y poner de relieve la memoria histórica de la vivencia eclesial, tal y como esta se ha desarrollado en un territorio determinado a través de las múltiples expresiones artísticas”.

Esta misma tónica que plantea la Circular de 2001 y el Reglamento de 2004 la vemos inspirada en textos anteriores sobre la materia que ya definen lo que tomará cuerpo como textos normativos años más tarde. Dos autores de referencia fundamental en este punto son los eclesiásticos Damián Iguacén, como secretario de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural, y Ángel Sancho Campo, director de los museos diocesano y catedralicio de Palencia.

⁸³ “La función pastoral de los museos eclesiásticos. Nueva carta circular de la Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia” en *Ars Sacra* n° 22, 2002. pp. 47-51.

Ambos coinciden en que los museos de la Iglesia “no serán, pues, museos muertos, ni almacenes, sino santuarios, donde la fe, el respeto, la contemplación y el gozo sean notas distintivas”⁸⁴. Son entendidos como museos específicos para objetos que, aunque ya no son aptos para el culto, siguen siendo testimonio de la fe. Se plantea como un servicio con funciones vinculadas a la sociedad del presente utilizando la eficacia pedagógica que estas piezas han tenido a lo largo de su historia. Así dice Iguacén que “el Museo de arte religioso transmite unos conocimientos que van más allá de la técnica y el arte, pone en contacto con un mundo sobrenatural, estimula sentimientos trascendentes, recrea y nutre el espíritu”⁸⁵.

Las piezas que van a los museos (refiriéndose a los diocesanos) deben ir divididas en cuatro secciones según estos dos autores:

- **Sección de arte sacro**, entendiéndose como tales aquellas que se originaron para servir al culto, estén o no consagrados. Son las vestiduras y vasos sagrados y otros instrumentos con uso litúrgico.
- **Sección de arte religioso**, que son aquellas con contenido religioso pero que no sirven al culto.
- **Piezas de arqueología religiosa**, estos son objetos que no tienen valor artístico pero que tienen alguna vinculación con la Iglesia.
- **Piezas de arte popular**, son aquellas que ha creado de devoción popular.

También definen estos autores las funciones que debe cumplir el museo de arte religioso:

- **Servicio pastoral** ya que el museo, dice Sancho “no es un almacén de recuerdos, puro arqueologismo, sino escuela de promoción humana, de catequesis y de anuncio de Jesucristo” y en este sentido Iguacén hace constar que “El Museo de arte religioso transmite unos conocimientos que van más allá de la técnica y el arte, pone en contacto con un mundo sobrenatural, estimula los sentidos trascendentes, recrea y nutre el espíritu”.
- **Servicio intermediario** para garantizar la seguridad de los objetos que, aunque se siguen usando, en su lugar originario no se cumplen las condiciones necesarias de conservación o seguridad o, por sus valores, merece la pena que sean expuestos.
- **Servicio cultural**, como medio de información y formación a diversos tipos de público. En él, según Iguacén, se debe montar una escuela de formación artística-religiosa para el asesoramiento en la defensa y colaboración del

⁸⁴ SANCHO CAMPO, Ángel. “Los Museos de la Iglesia. Su especificidad. Organización, funcionamiento, servicios, etc.” en *Ars Sacra* nº 4/5, 1998. p. 187-191.

⁸⁵ IGUACÉN BOREAU, Damián. *La Iglesia y su patrimonio cultural*. EDICE, Madrid, 1984. pp.163-171.

patrimonio. Por otra parte, el museo se debe plantear como un medio de información de masas para difundir su mensaje pastoral, ya que “los Museos además del conocimiento teórico del arte y del sistemático de la historia, contribuyen al descubrimiento personal de la vida de los hombres en sus variadas manifestaciones al correr de los tiempos”.

En este sentido de museo especializado habremos de entender lo que la Iglesia plantea en la teoría de lo que deben ser los museos que ella crea. Un espacio que mantiene todas las garantías en cuanto a seguridad y conservación, gestionado por personas capaces y bien formadas, pero en el que la formación en el sentido pastoral sea la piedra angular que dé sentido a todo. A pesar de esta precisa definición, veremos cómo la práctica se aleja bastante de los preceptos teóricos y normativos y se torna mucho más plural.

2.3 LAS COLECCIONES MUSEALIZADAS DE ARTE SACRO Y SUS TIPOS

Los museos de la Iglesia, entendiendo el término “museo” en el sentido anteriormente definido, son espacios de titularidad privada, ya que la Iglesia, como cualquier otra institución puede crear sus propios museos. Sin embargo, tanto la definición dada por la legislación civil como los preceptos que designa el Reglamento de la Conferencia Episcopal y la Circular de 2001 se quedan en ocasiones muy lejos de lo que nos hemos encontrado en nuestras visitas. En palabras de la doctora Moril Valle, “aunque el elemento predominante continúa siendo, después de los siglos el de guardar y conservar, los nuevos tiempos, exigen a la Iglesia mostrar, enriquecer el mirar y el contemplar. La colocación de objetos en una sala con el rótulo de museo, no asegura nada. Se exige un nuevo tipo de relación con los objetos artísticos, en que debe primar lo vivencial y en el que la institución deberá proceder a un exhaustivo proceso racionalizador y de sistematización científica y a la vez comunicativa”⁸⁶.

En este trabajo habremos de encontrarnos desde esas salas-bazar donde parece que sigue vigente el *thesaurum* medieval y que a veces hasta llevan el rótulo *museo*, hasta colecciones bien organizadas y conceptualizadas pero que ya sea por problemas de accesibilidad o de otras carencias no podrían instituirse oficialmente como museos ni siquiera en cuanto a lo que la propia Iglesia define como tal. También veremos espacios que participan más del concepto de centro de interpretación que del de museo, ya que ni siquiera tienen una colección que exponer. En esta diversidad está la riqueza del estudio que nos ocupa, los matices son tantos como espacios y por ello, para no entrar en diatribas terminológicas, hemos intentado acuñar un término que pretende acercarse a la definición de lo que en la práctica hemos podido observar. Es el término que empleamos en el título de este trabajo, *colecciones musealizadas*, utilizando un adjetivo que no aparece en el diccionario de la Real Academia Española, *musealizado/a*. Tal adjetivo vendría del verbo musealizar (también se ha

⁸⁶ MORIL VALLE, Remedios. *Op. Cit.* P. 218.

empleado el verbo *musear* con el mismo sentido) que es ampliamente utilizado por la bibliografía especializada entendido como la acción de exponer un bien con determinados valores al público descontextualizándolo de su localización natural y eximiéndolo de la función para la que fue concebido para ser objeto de disfrute por sus valores culturales, ya sean historicoartísticos, etnológicos, científicos o de cualquier índole, siempre que ello conlleve un enriquecimiento para la sociedad. En este sentido, vamos a hablar de una serie de colecciones de objetos que tienen o han tenido relación con la Iglesia, ya sean de carácter sacro, religioso o etnológico, en su mayoría en su propiedad o en la de instituciones vinculadas a ella -aunque no en todos los casos-, que han sido presentadas en exposiciones permanentes de variado carácter y con criterios más o menos acertados. Así también en la clasificación tipológica nos hemos fundamentado en la experiencia recibida en las visitas a espacios expositivos de esta índole en Andalucía, de la cual hemos reemplazado a conciencia la palabra museo por el de colecciones salvo en el caso de los museos diocesanos, que entendemos que, por su complejidad, tuvieron unos objetivos más definidos aunque no hemos podido analizar de primera mano ninguno de ellos.

Antes de hacer nuestra clasificación hemos de apuntar que cualquiera de los tipos que definimos nos parece legítimo, siempre y cuando se cumpla el objetivo primero que debe tener cualquier espacio expositivo, garantizar la buena conservación y la seguridad de los bienes que expone. En este sentido haremos referencia una serie de deficiencias observadas que pueden ser evitables, esto lo hacemos sin ánimo de entrar en una crítica destructiva ni mucho menos generalizada para hacer constar algunos errores que estos espacios vienen arrastrando y que no hacen más que ensombrecerlos y hacer que dejen de cumplir los objetivos para los que fueron erigidos, sobre todo conforme nos alejamos de las catedrales. El primero de ellos, y origen del resto, es que muchas colecciones no están siendo convenientemente gestionadas por personas bien instruidas en museología ni en Historia del Arte y mucho menos se cuenta con profesionales interdisciplinarios, como no sea en las siempre necesarias restauraciones. Los eclesiásticos suelen ocuparse ellos mismos de los montajes y de la gestión con mayor o menor eficiencia, y, en general, con bastante recelo de aquellos que podrían mejorar de buen grado con su formación y experiencia el estado de sus colecciones. De hecho, otro aspecto común es que los gestores eclesiásticos tienden a delegar sus funciones, sobre todo las derivadas de la apertura y relación con el público, en una serie de cargos de confianza en los que los jubilados, con su mejor voluntad, tienen una presencia bastante notable.

Otro error frecuente es la falta de perspectiva de futuro al crear algunas de estas colecciones musealizadas, pues en su momento se crearon con fondos obtenidos de una subvención o una ayuda pública para crear su infraestructura y tras un corto periodo de apertura, alegando problemas económicos y falta de visitas, los espacios acaban siendo primero abandonados y después cerrados. Por ello son tan importantes los planes museológicos que plantea la legislación civil y el Reglamento, aunque cuando estos documentos rebasen las necesidades del nuevo espacio siempre hay que tener un plan de viabilidad que se plantee qué hacer con ese espacio expositivo el día después de que salgan por la puerta los cargos políticos y eclesiásticos que vinieron a la inauguración y que no volverán a preocuparse por la colección ni por su mantenimiento. De lo

contrario, como en muchos casos, acabaremos asistiendo a lo que hemos dado en llamar *almacenes visitables con cita previa*, eso si no acaban desapareciendo.

Los siguientes errores que describiremos tienen que ver precisamente con el primero, pues si la gestión no está bien dirigida, quizás por ignorancia o por desidia o por despreocupación, se comenten errores tan importantes como la inexistencia de un inventario o un registro mínimo de aquello que se expone. Aunque parezca increíble, en nuestras entrevistas nos hemos encontrado con este caso; algo del todo inadmisibles pues el inventario debe estar siempre presente, esté la colección expuesta o no. También encontramos errores de montaje que desmerecen el discurso del espacio, cuando no incurren en un atentado contra la conservación y mantenimiento del patrimonio. Entre los errores que atentan contra la conservación preventiva tenemos que lamentar la cercanía de focos halógenos o incandescentes a las piezas, la no protección de las ventanas contra los rayos ultravioleta, los excesivos niveles de iluminación, la incorrecta forma de colgar ornamentos textiles o de colocar libros corales y la presencia de humedades o de pronunciadas oscilaciones de temperatura en las salas.

En cuanto a los problemas de exposición y discurso más frecuentes, nos podemos encontrar con piezas expuestas que no tienen relación con las de su entorno y que llevan a confusión o acumulación indiscriminada de objetos dentro de vitrinas eclipsando así a aquellos que tienen mayor valor. Por otra parte tenemos los sempiternos fondos de terciopelo o damasco rojo heredados de montajes decimonónicos, pero que no son adecuados por su llamativo color que no procura el adecuado contraste a las piezas; el mobiliario inadecuado, sobre todo las vitrinas, que obstaculizan la correcta visualización de las piezas, y la presencia de mobiliario realizado ex profeso junto con vestigios de anteriores montajes que desmerecen el conjunto. También es digna de denuncia la falta de dispositivos de seguridad o la insuficiencia de estos en algunos espacios.

Apuntaremos finalmente las deficiencias en materia de difusión y accesibilidad. En un espacio expositivo abierto al público la difusión a través de Internet es elemental, la página Web suele ser la antesala de la visita en una sociedad globalizada. También la presencia de textos en otros idiomas se echa en falta en muchas ocasiones, tanto en las cartelas como en folletos o paneles explicativos. Otra importante y casi generalizada deficiencia es la existencia de barreras arquitectónicas que impiden el acceso a personas con movilidad reducida.

Todos estos problemas podrán solventarse cuando la Iglesia delegue la gestión de sus colecciones en personal preparado y forme correctamente en los seminarios a sus miembros en Patrimonio e Historia del Arte. Por otra parte, debe evitar recelos hacia los expertos e investigadores y también hacia las nuevas tecnologías. En este sentido debemos apuntar tristemente que, a veces, parece que el posicionamiento en el presente es materia pendiente para ciertos sectores de la Iglesia.

2.3.1 Museos diocesanos

Los museos diocesanos se originaron en España a finales del siglo XIX, el primero de ellos fue el de Tarragona, instalado en 1869 en la capilla de Santa Tecla, con una reorganización en 1915 en una sala adyacente al claustro y otra en 1935. El de Vic, surgió a partir de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, fue abierto en 1891 con contenido arqueológico, al igual que los de Lérida, abierto en 1893, y Solsona, en 1896. De comienzos del siglo XX es el Museo Arqueológico Diocesano de Barcelona, creado en 1916⁸⁷. Tras la promulgación de la Orden de 9 de enero de 1923, que alentaba la fundación de museos diocesanos, se crearon los de Zamora en 1926, Burgo de Osma en 1928, Burgos en 1930 y Gerona e 1939.

El Concilio Vaticano II y la reforma litúrgica dieron un nuevo empuje a la creación de estos museos, sobre todo en la década de los 70. El de Málaga, abierto en 1978, era para entonces el trigésimo segundo museo diocesano creado en España. Constituidos para agrupar en una sede única y segura las piezas que ya no tenían culto en la diócesis, estos espacios comenzaron a recibir multitud de objetos y donaciones. Otra de sus funciones era la de evitar que las piezas pasaran a museos civiles en los que perderían su dimensión religiosa. La creación de estos espacios tuvo reticencias y ello ya lo recogió Damián Iguacén. Este autor expresa que, de una parte, había quien era partidario de que las piezas se expusieran en museos civiles y de otra, las parroquias y otros entes de la Iglesia mostraban reticencia a que sus piezas se depositaran en los museos diocesanos, aun con la garantía de poder contar con ellas en caso necesario⁸⁸.

En Andalucía estos museos no han tenido demasiado éxito, como ya se expresa en los capítulos correspondientes, el de Málaga desapareció por la desidia y el abandono que sufrió por parte de sus gestores a finales de los 80 y el de Córdoba tampoco estuvo en buenas condiciones antes de su cierre en 2006. Su replanteamiento está en espera aunque, según parece, su reformulación tendrá poco que ver con lo que entendemos por un museo diocesano. También hubo un museo de este tipo en Huelva, instalado en el Monasterio de Santa Clara de Moguer, aunque desmontado posteriormente, y el de Granada fue un proyecto frustrado pues la diócesis se planteó crear un museo diocesano dedicado al artista barroco Alonso Cano, aunque, al parecer, esta idea no llegó a cuajar y sólo se realizó una exposición temporal con motivo del IV centenario de su nacimiento en 2002⁸⁹. Las colecciones de los museos diocesanos de Málaga y Huelva han vuelto, en gran parte, a las parroquias de las que procedían, que en muchos casos han organizado sus propios espacios expositivos. Este es el caso del tesoro de la parroquia de San Mateo del municipio cordobés de Villanueva

⁸⁷ BOLAÑOS, María. *Op. Cit.* pp. 319-321.

⁸⁸ IGUACÉN BOREAU, Damián. *Op. Cit.* pp.169-170.

⁸⁹ <http://www.conferenciaepiscopal.es/index.php/notas/2002/474-se-inaugura-el-museo-diocesano-alonso-cano-de-granada-con-una-exposicion-sobre-el-arte-e-iconografia-del-artista.html>

del Duque, que ha reclamado para su museo parroquial unas tallas románicas que se encontraban depositadas en el Museo Diocesano de Córdoba.

2.3.2 Colecciones catedralicias

La Catedral, como primer templo de la diócesis, es el lugar en el que se ha venido conservando un importante acervo patrimonial desde la Edad Media, ampliado durante los siglos XVI al XVIII. Tras los avatares del XIX, las pérdidas sufridas en la guerra contra los franceses y la llegada de piezas procedentes de los conventos desamortizados, algunas catedrales verán la necesidad de reorganizar sus piezas. Por otra parte, en la medida en que los viajeros empiezan a interesarse por visitar los monumentos y sus colecciones, ya desde el siglo XIX, algunas catedrales irán abriendo sus sacristías y salas del tesoro a la visita pública. Un caso paradigmático lo tenemos en la Catedral de Sevilla en la que podemos seguir las distintas proyecciones que se han dado a su colección hasta la fecha. El recorrido que han seguido las colecciones catedralicias comienza en el tesoro situado en la sacristía o en sus estancias anejas, como venía ocurriendo desde los siglos XV y XVI. Conforme el interés por el arte y la cultura va aumentando, las piezas fueron recibiendo incipientes reordenaciones para ser mostradas a un público cada vez mayor. Un ejemplo de este modelo lo vemos en el tesoro catedralicio de Córdoba, donde las piezas se agruparon en dos pequeñas salas adjuntas a la capilla del Cardenal Salazar desde el siglo XIX, aunque fueron reorganizadas en la década de los 90 con la creación del mobiliario neobarroco que las acoge. El montaje de 1923 de la Catedral de Sevilla descrito en la guía de Balbino Santos Olivera de 1930 es otra referencia fundamental de lo que venimos describiendo.

Una segunda etapa en este recorrido se daría en los años 60, tras el Concilio Vaticano II, con la apertura y reorganización de los fondos en las sacristías u otros espacios anejos a estos o estancias habilitadas para ello. Es el caso de la instalación que hubo en la torre de la Catedral de Málaga, la primera instalación de la colección catedralicia de Jaén o la Catedral de Cádiz en la capilla de las Reliquias y las estancias que la rodean. Estos montajes se ocuparon de agrupar y presentar las piezas sin demasiado criterio, siguiendo un concepto expositivo heredado del siglo XIX donde la acumulación y superposición eran la tónica más común. En la Catedral de Granada aún tenemos una muestra de este tipo de montaje acumulativo, así como en la de Baeza, en el espacio expositivo situado en la Sala Capitular y otras dos estancias aledañas.



Espacio expositivo de la Catedral de Baeza.

La tercera etapa es la más reciente. Podríamos hablar de una adaptación a los nuevos tiempos que, con mejor o peor fortuna, es lo que hemos visto en los últimos años. Esta adaptación la rigen las nuevas técnicas expositivas en las que la conservación preventiva es fundamental. Las mejoras y actualización en los sistemas de iluminación y la utilización de un mobiliario más adecuado y realizado ex profeso para las piezas que expone serán un rasgo común. Los montajes con sentido más ordenado y didáctico irán aparejados con las mejoras en materia de difusión y también en la investigación de los fondos. En este sentido debemos distinguir entre los espacios que tienen sólo uso expositivo y que están exentos del templo y de su dinámica, como ocurre en las colecciones musealizadas de las catedrales de Jaén, Cádiz y Málaga, y la fórmula que utiliza la Catedral de Sevilla, en la que, aunque hay dos espacios sólo con uso expositivo –la sala del Pabellón y la Contaduría Baja–, todo el templo ha sido objeto de una reordenación dirigida al disfrute de los visitantes y tanto las capillas como las sacristías mantienen un doble uso cultural y expositivo, en el que las piezas no se descontextualizan. Es una fórmula mucho más dinámica y compleja, que se aleja del concepto de tesoro e intenta dinamizar los espacios a través de la convivencia de lo cultural y lo cultural.

2.3.3 Colecciones conventuales

Las colecciones de las clausuras conventuales, alejadas de las miradas durante siglos, han sido objeto de la curiosidad de los investigadores. El punto de partida para el conocimiento de estas colecciones lo encontramos en la incursión de Elías Tormo, Ricardo de Orueta y José Moreno Villa en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en 1913 con la consiguiente publicación en 1917 del libro *En las Descalzas Reales de Madrid. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*⁹⁰. Elías Tormo continuó sus investigaciones en otras clausuras madrileñas y publicó al respecto una serie de artículos entre 1917 y 1921 bajo el título de *Visitando lo no visitable* en el *Boletín de la Sociedad Española de*

⁹⁰ TORMO Y MONZÓ, Elías. ORUETA Y DUARTE, Ricardo de, MORENO VILLA, José. *En las Descalzas Reales de Madrid. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*. Junta de Iconografía Nacional, Madrid, 1917.

Excursiones. Ricardo Orueta hizo lo propio en las clausuras cistercienses de Málaga y Granada y otros conventos castellanos como trabajo previo a su obra antológica sobre Pedro de Mena⁹¹. El primer monasterio en abrir sus puertas a la visita del público fue el de las Descalzas Reales de Madrid en 1960 con auspicio de Patrimonio Nacional. En Andalucía resulta fundamental en los años 80 un trabajo pionero, *Sevilla oculta: monasterios conventos de clausura*, de los profesores sevillanos Enrique Valdivieso y Alfredo Morales⁹². Esta publicación de 1981 fue el resultado de una importante investigación de las colecciones conventuales sevillanas a las que nadie había tenido acceso hasta entonces⁹³. Antes de esta fecha, algunas clausuras andaluzas habían abierto sus puertas, es el caso de las de la Encarnación de Osuna en 1969 y Santa Paula en Sevilla en 1979, que se vieron contagiadas por la corriente que sucedió al Concilio y encontraron en ello un nuevo recurso económico cuando ya no eran tan frecuentes las donaciones de antaño ni las dotes de las cada vez más escasas postulantes. La atracción de la sociedad actual por los monasterios y conventos de clausura viene dada, por una parte, por la curiosidad de aquello que está oculto a la vista y, de otra, por el aliciente que representa asistir de primera mano a un espacio que ha quedado como reducto de la Historia Moderna, en el que el tiempo parece haberse detenido alentado por la inamovible rutina de las comunidades que lo habitan. Entre los espacios expositivos de los conventos distinguimos tres tipos, que pueden convivir en una misma colección:

-Espacios inmutables. Son aquellos que mantienen su aspecto de antaño, e incluso sus funciones, quizás con leves transformaciones por las necesidades de iluminación y presentación de las piezas al público. No hay montaje propiamente dicho, sino la continuidad de una ordenación heredada del pasado. Este modelo lo encontramos perfectamente definido en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y en nuestro trabajo lo hemos hallado en el coro bajo del Monasterio de la Encarnación de Osuna. Otro ejemplo andaluz es el Monasterio de la Concepción de Granada.

-Espacios recreados manteniendo el ambiente conventual. Son salas rehabilitadas para alojar la colección a partir de estancias que habían funcionado como almacenes o con otro uso y en cuyo montaje se mantiene un modelo que recrea el ambiente de estancias conventuales a partir de la superposición de piezas y la presencia de elementos propios de la devoción conventual. Ejemplo de ello son la Sala de los Trojes y los locutorios recreados del convento de Santa Paula y las salas altas del área expositiva del convento de la Encarnación de Osuna.

⁹¹ ORUETA Y DUARTE, Ricardo de. *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1914. (Edición facsímil, Colegio de Arquitectos-Universidad, Málaga, 1988).

⁹² VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. MORALES MARTÍNEZ, Gonzalo. *Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1981.

⁹³ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *Op. Cit.* pp.185-187.

-Espacios creados en clave contemporánea. En ellos las piezas se recontextualizan en salas creadas de nueva planta, utilizando quizás parte de la clausura adaptada a la nueva función. Se utilizan las nuevas técnicas museográficas, mobiliario de nueva factura y elementos de difusión que le dan a la colección una dimensión propiamente museística. Ejemplo de ello es la colección de la abadía de Santa Ana en Málaga.

2.3.4 Colecciones y tesoros parroquiales

En los últimos años, ha disminuido la tendencia de la creación de museos diocesanos en favor de los parroquiales. Prevalece así la conservación *in situ* de los bienes y la conciencia de los municipios por su patrimonio. Además, las parroquias y conventos han mostrado tradicionalmente, como ya hemos apuntado, su recelo al traslado de sus piezas a los museos diocesanos. En este punto la Iglesia prefiere la creación de museos diocesanos que agrupen en un solo espacio bien gestionado todas las piezas que no estén en uso, pudiendo las parroquias disponer de sus piezas cuando lo requieran. Habremos de distinguir entre dos tipos bien diferenciados dentro de los espacios parroquiales.

-Colecciones musealizadas. El rasgo común de estos espacios es su localización en capitales o ciudades de mediana importancia y ubicadas en parroquias con importantes colecciones de bienes muebles. Es el caso de las antiguas colegiatas -actuales parroquias mayores- de Ronda, Osuna y el Salvador de Sevilla. Son municipios en los que estos templos suponen una importante atracción para el turismo por su relevancia monumental. En este sentido tenemos también el caso de la colección de la parroquia de Santa Ana en el barrio sevillano de Triana, en cuya cripta se exponen, en vitrinas, algunas destacadas piezas de su patrimonio mueble. En estas colecciones se muestra mayor interés por la presentación ordenada y se incluyen soportes de difusión, ya sean en forma de guías, cartelas, folletos e incluso audioguía. En algunos casos, también los templos son objeto de esta musealización, ejemplo de ello es la iglesia del Salvador de Sevilla.



Colección permanente de la parroquia de Santa Ana de Sevilla.

-Tesoros. Estos serían las colecciones parroquiales que se encuentran, casi siempre, en zonas rurales. Se trata de salas habilitadas en algunas parroquias para alojar, con mayor o menor criterio de ordenación, las colecciones de enseres litúrgicos. Dada la escasa proyección turística de estos espacios, la función conservadora prevalece sobre el resto convirtiéndose entonces en lo que venimos llamado *almacenes visitables*, en su mayoría con cita previa, ya que no cuentan con personal que los atienda. Son colecciones que presentan algunas piezas de destacable valor, a las que a veces se suelen agregar enseres de las cofradías y hermandades locales. Ejemplos de este modelo los hemos encontrado en la parroquia de la Santa Cruz Real de Teba y en la de Santiago de Casarabonela. Otros ejemplos de tesoros que no tratamos en este trabajo son el de la parroquia de San Bartolomé en Espejo, situado en una de las capillas de la nave de la Epístola, y el de la iglesia de Santa María del Soterraño en Aguilar de la Frontera, ambos municipios cordobeses. Éste último es más bien un ejemplo frustrado pues aunque se planteó en principio como lo que venimos definiendo como colección musealizada, (la cual iba a disponerse en una casa legada a la parroquia por el presbítero Alonso Muñoz Carmona a mediados del siglo XVIII y que tiene acceso por unas escaleras desde la sacristía), acabó en un espacio de almacenamiento en ningún punto visitable⁹⁴. El párroco Lorenzo Hurtado Linares promovió la creación de este espacio, pero la falta de medios económicos de una parte y por causa del traslado del párroco por otra, el proyecto quedó olvidado. A ello se añadió la incursión de la Delegación de Cultura que alegaba la lógica imposibilidad de que este espacio se erigiera como museo interesándose por la situación legal del inmueble elegido⁹⁵.

⁹⁴ Visitamos este espacio el 23 de mayo de 2013.

⁹⁵ Información facilitada por el profesor José Galisteo Martínez.



Tesoro de la parroquia de San Bartolomé en Espejo.



Tesoro de la parroquia de Santa María del Soterraño en Aguilar de la Frontera.

2.3.5 Espacios dedicados a personajes destacados

Este tipo es el menos común de todos. Se erige en homenaje de ciertos personajes destacados dentro de la Iglesia. En Andalucía son tres los que existen, el Museo de San Juan de la Cruz en Úbeda, el espacio dedicado a San Juan de Dios en la Casa de los Pisa de Granada, y la Casa Oratorio de San Juan de Ávila en Montilla. Al ser personajes vinculados a las Órdenes Religiosas en las que militaron, fundaron o reformaron según los casos. En los ejemplos de Úbeda y de Montilla, los espacios comparten rasgos con los museos

conventuales. Se exponen en estos lugares objetos que tuvieron alguna vinculación con estos personajes, sus retratos y escenas de su vida y algunas de sus reliquias. Se mezcla aquí lo museístico y lo devocional, ya que estos lugares suelen ser destinos de peregrinación. Es por ello que se dignifican presentando en ellos colecciones de objetos vinculados con el santo y al momento histórico en que vivió, en un intento de utilizarlos para dar a conocer su vida y su obra. Un sentido más amplio tiene el espacio dedicado a San Juan de Dios, que se formula como lugar que condensa las piezas más variopintas y se erige como centro de la Orden Hospitalaria. En ella pueden verse desde relicarios a pinturas y a ofrendas venidas de los más lejanos rincones del mundo en agradecimiento por la labor de la Orden⁹⁶.

2.3.6 Colecciones de las Cofradías y Hermandades

Las Cofradías y Hermandades se han sumado a las parroquias en la muestra al público de sus enseres, los cuales no están en desuso como en el caso de los museos diocesanos, pues cuando llega la Semana Santa o, en el caso de hermandades de gloria, el día de su procesión, éstas invaden el espacio urbano. Además de los ajuares y enseres, también se suelen presentar piezas vinculadas con su historia tales como la mascarilla de cera de la Virgen, el primer libro de reglas, algunas ofrendas, etc. En ocasiones estas colecciones son de una riqueza artística encomiable por su significado histórico, artístico e iconográfico.

Debemos hacer mención a los tesoros que en algunos santuarios marianos se han ido acumulando a lo largo de los siglos. Es el caso del tesoro de la Virgen de la Victoria en Málaga en el que una sola sala acoge, sin demasiado orden, los enseres de la Virgen. Mayor entidad tiene el de la Virgen del Rocío en Almonte, inaugurado en 2014, y el de la Hermandad de la Macarena en Sevilla. Éste último presenta, además de los pasos procesionales y el impresionante ajuar de las imágenes, elementos que participan de las técnicas propias del centro de interpretación a través de paneles que explican, por ejemplo, el recorrido procesional de la Hermandad por las calles de Sevilla, además de poderse ver videos y oír durante la visita algunas de las muchas marchas procesionales dedicadas a sus titulares. Se pretende así dar al visitante una experiencia de lo que es la procesión a través de los enseres creando un ambiente propicio. En este sentido también debemos nombrar la colección de la cofradía del Socorro en Antequera que, aunque se exhibe con medios más austeros y recibe muchos menos visitantes que la internacionalmente conocida hermandad sevillana, es igualmente digna y muy interesante por la calidad artística de sus fondos y la propuesta expositiva.

⁹⁶ Este espacio lo pudimos visitar en febrero de 2015 aunque no se nos permitió hacer fotografías ni realizar un estudio amplio.

Una modalidad alternativa a estos museos cofrades es el que se ha implantado en Málaga. Por las dimensiones de los pasos o “tronos” procesionales, en los últimos años las hermandades se han hecho construir edificios independientes de las parroquias en las que se encuentra su sede canónica, son las llamadas *casas-hermandad*. En algunas de ellas, por su situación en el centro de la ciudad y también por la importancia y valor de sus enseres, se han habilitado para su visita al público. Son los llamados “salones de tronos”, grandes salas que guardan los pasos procesionales, algunos de un valor artístico y iconográfico muy relevante, y en sus muros se han creado vitrinas que acogen los estandartes, paños de bocina, mantos, túnicas y sayas, entre otros enseres, que en Semana Santa son utilizados. En este sentido se pueden visitar en Málaga las casas-hermandad de las cofradías de la Esperanza, el Sepulcro y Estudiantes. Algunas otras también han adoptado este modelo, aunque no tienen horario de visitas, es el caso de la casa-hermandad de la Archicofradía de la Expiración, que tiene además una sala llamada “del Tesoro” que expone el ajuar de la Virgen de los Dolores.



Salón de tronos de la casa-hermandad de la archicofradía de la Esperanza de Málaga.

2.3.7 Otros espacios para el arte sacro

En este grupo insertamos varios espacios dedicados al arte sacro y que no podemos encuadrar en las tipologías anteriores, algunos de ellos ni siquiera parten de una colección como los llamados “Museos de la Semana Santa” que analizamos en este trabajo. En el de Málaga, las piezas procedían de las cofradías de la ciudad, algunas de ellas se usaban y otras sólo tenían una presencia testimonial para que el visitante pudiera entender su uso en la

procesión. El espacio creado en Vélez-Málaga lo podríamos definir como un equipamiento cultural que sirve de sala de exposiciones temporales del patrimonio cofrade de la ciudad, al mismo tiempo que sus paneles y proyecciones hacen al visitante entrar en el ambiente que se vive en los desfiles procesionales, se explican sus recorridos, el orden y el uso de sus enseres y se oye su música. Estos espacios, lejos de ser museos, participan de las técnicas utilizadas en los centros de interpretación, no se crean para acoger una colección, sino como un gran mecanismo que haga al visitante comprender una manifestación cultural con todo su empaque.

Otros ejemplos los hemos visto en las salas dedicadas al arte sacro en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga y Cádiz respectivamente. La Sala XVIII del museo malagueño se dedica al arte sacro popular y se recrea en ella altar de una ermita, este espacio es similar al del Museo de Artes y Costumbres Populares de Jaén. Al igual que se tratan los antiguos oficios o al folclore local, el arte sacro popular también encuentra un espacio como parte de la cultura y los usos de antaño. En esta sala se insertan pequeños fanales y cuadros devocionales, escultura y exvotos. En Cádiz, la colección acoge también algunos enseres cofrades, además de piezas de antigua devoción popular.



Recreación de una ermita en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Jaén.

Dentro de esta categoría hemos contado con la colección de la Capilla Real de Granada, un espacio excepcional por sus características simbólicas y por su trascendencia para la historia. Otra de las que podríamos definir como rarezas inclasificables la encontramos en el espacio expositivo de la Abadía del Sacromonte en Granada que muestra una interesante colección de libros y documentos, además de facsímiles de los libros plúmbeos y piezas del ajuar de la Abadía. En este sentido también hacemos referencia a la colección del Hospital del Pozo Santo de Sevilla.

Las exposiciones temporales también cumplen un importante papel para el conocimiento y el estudio de los bienes de la Iglesia. La propia institución eclesial las promueve como medio de difusión del mensaje pastoral y de la riqueza y complejidad de su patrimonio. Las catedrales, monasterios y otros inmuebles de la Iglesia o de instituciones civiles sirven de receptáculo a estos eventos fugaces de los que sólo quedan para la posteridad sus catálogos. Un importante papel en este sentido lo cumple la Fundación las Edades del Hombre, aunque su ámbito de trabajo está en Castilla y León. En el caso Andaluz hay que destacar en los últimos años la serie de exposiciones que organizó la Consejería de Cultura dentro del proyecto *Andalucía Barroca* en varios puntos de Andalucía. También a nivel local se suelen organizar periódicamente relevantes exposiciones, por citar ejemplos recientes haremos referencia a *Huellas*, celebrada en el Palacio Episcopal de Málaga, y *Limes Fidei*, que tuvo lugar en la Catedral de Jerez de la Frontera. La existencia de una fundación que aglutinara a todas las diócesis andaluzas, como la que existe en Castilla y León, sería una más que recomendable opción para mejorar la investigación y el conocimiento de los bienes de la Iglesia.

3 LOS ESPACIOS PARA EL ARTE SACRO EN ANDALUCÍA

3.1 LOS MUSEOS DIOCESANOS

3.1.1 Museo Diocesano de Bellas Artes de Córdoba

❖ Inmueble que ocupa: Palacio Episcopal de Córdoba.	❖ Fecha de apertura: 01/07/1988
❖ Tipo de acceso: Cerrado desde 2006.	❖ Montajes anteriores: No
❖ Tipología: museo diocesano.	❖ Número de salas/espacios: 8
❖ Titularidad y gestión: Diócesis de Córdoba.	❖ Fecha de visita: 21/05/2013

Historia

Situado frente a la fachada oriental de la Catedral, el Palacio Episcopal de Córdoba constituye la sede del Museo Diocesano de Córdoba, abierto al público entre los años 1980 y 2006, actualmente se encuentra cerrado y en proceso de traslado a otra zona del Palacio.

El inmueble que hoy vemos es producto de multitud de avatares históricos que se remontan a época visigoda. En esta área, aunque no se conoce exactamente dónde, estuvo el Palacio de Don Rodrigo, situado frente a la basílica de San Vicente y que fue construido hacia los siglos VI o VII. En el año 711, cuando la ciudad cayó en manos de las tropas musulmanas, el Palacio fue ocupado por el



Plano de Córdoba en el siglo X según Rafael Castejón.

jefe militar Mugith y en 785 el primer emir, Abd al-Rahman I lo convirtió en sede del poder político de su reinado y mandó construir en su lugar el Alcázar y la Mezquita Aljama. Este Alcázar fue residencia de los emires hasta la construcción de Madinat al Zahra y posteriormente, después de la guerra civil, durante el periodo de la dinastía de los Banu Yahwar (1031-1070) cuyo último miembro, Ibn al-Saqqá, despojó el Alcázar de sus bienes y los vendió. Después volvió a ser habitado por los reyes taifas hasta la conquista cristiana en el año 1236, cuando se cristianizó el inmueble como Palacio Episcopal.

El conjunto de edificios que llegó a la época de Fernando III tenía alrededor de 39000 m² e incluía baños en la zona del Campo de los Mártires y el sabat construido durante el periodo del califa Al Hakam II que unía el Palacio con la Aljama. El Rey procedió al repartimiento del solar, una parte para el Palacio Episcopal a cargo del obispo Lope de Fitero, algunas casas para propietarios particulares como premio a su implicación en la conquista de la ciudad, y una casa con baños para la Orden de Calatrava. Algunas de esas casas fueron posteriormente adquiridas por el obispado.

Las transformaciones, adhesiones y expropiaciones han ido configurando el inmueble a lo largo de los siglos hasta llegar al momento actual⁹⁷. Tenemos noticia de la construcción de una edificación al oeste del Campo de los Mártires durante el episcopado de Sancho de Rojas (1440-1454), de ella sólo quedan sus ventanas gótico-flamígeras porque fue destruida en el incendio de 1745. Más adelante, en 1450 durante la guerra civil castellana (1439-1476) hubo un incendio y un segundo en 1471 cuando el gobernador Alonso de Aguilar expulsó al obispo Pedro de Córdoba y Solier. En el siglo XVI el obispo Juan Daza (1504-1510) creó el patio trapezoidal, también llamado “de Carruajes” y el prelado Leopoldo de Austria (1541-1557) creó en el patio una portada gótica con su escudo, la cual vemos aun parcialmente junto a la escalera barroca.

Más destacada fue la intervención de la época del obispo Diego de Mardones (1607-1624) quien reedificó el núcleo central entre 1618 y 1624, el encargado de la obra fue el arquitecto jesuita Alonso Matías, que por entonces también trabajaba en la Catedral. Entonces se creó el patio manierista, atribuido a Pedro Freile de Guevara, que centró las salas del Museo Diocesano. Se reconstruyó la fachada que da al patio trapezoidal y la que da a la calle Torrijos con la consecuente destrucción del sabat. Así vemos en la portada principal los escudos de este obispo. La galería alta del patio fue creada posteriormente durante el mandato de Francisco de Alarcón y Covarrubias (1657-1675).

En jardín fue ampliado hacia poniente tomando parte del Campo de los Mártires durante el periodo de Francisco Solís (1714-1716). Marcelino Siuri (1717-1731) fue quien probablemente hizo construir la galería alta que abre al jardín de poniente. En 1745 tuvo lugar un gran incendio bajo el mandato de Miguel Vicente Cebrián y Agustín (1742-1752), el archivo y las oficinas de la curia quedaron afectados. En las obras de reconstrucción se creó la escalera barroca de mármol negro y la capilla de Nuestra Señora del Pilar, en cuyos retablos trabajó Pedro Duque Cornejo y su taller. Además se cegaron los intercolumnios de las galerías altas del patio. Nuevos daños fueron causados por un terremoto en 1755 en época del obispo Francisco Solís Folch y Cardona (1752-1755). Su sucesor,

⁹⁷ VELASCO GARCÍA, Rocío. *El antiguo Palacio Episcopal del Córdoba. Transformaciones de uso y espacios*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2010. pp. 33-99.

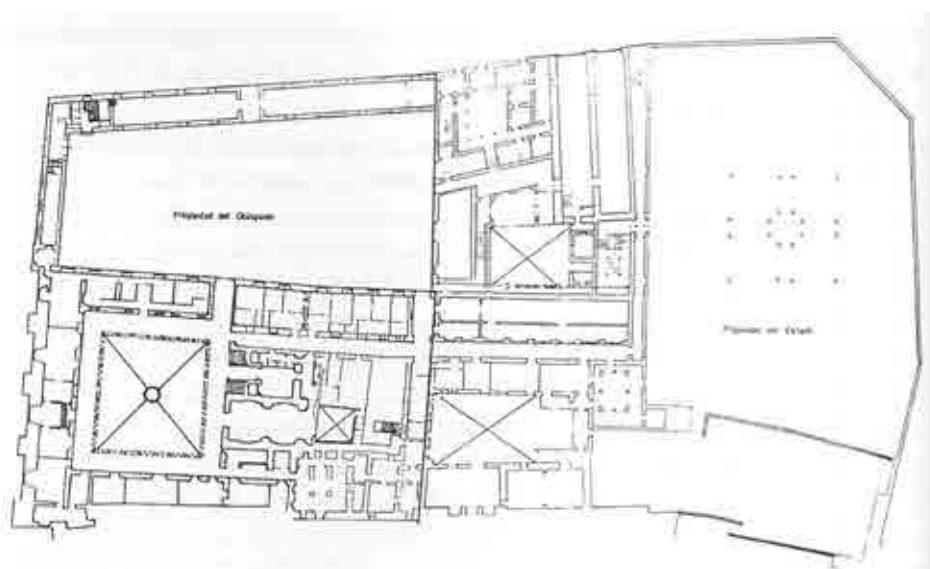
Martín de Barcia (1756-1771) hizo realizar los dos retablos de los pies de la Capilla al escultor Alonso Gómez de Sandoval, él fue también quien costeó el Triunfo de San Rafael por parte del escultor francés Jean Michel Verdiguier. Posteriormente, durante el episcopado de Francisco Garrido de la Vega (1772-1776) llegaron al Palacio los fondos bibliográficos procedentes de las instituciones jesuitas tras la expulsión de la Orden, entonces se hizo necesario crear una biblioteca y el proyecto se encargó a Ventura Rodríguez en 1772 en un solar situado entre la calle Torrijos y el número 2 de la calle Amador de los Ríos. Tras esta importante obra, el arquitecto Miguel de Verdiguier fue el probable autor de una escalera que da al jardín decorada con yeserías y cuyo programa iconográfico responde al periodo del obispo Baltasar Yusta y Navarro (1777-1786). El mismo arquitecto creó en la galería del primer piso una capilla privada para los obispos y su retablo durante el mandato de Antonio Caballero y Góngora (1788-1796).

A comienzos del siglo XIX durante el periodo de Agustín Ayestarán y Landa (1796-1805) se finalizó la crujía de la biblioteca y se puso su escudo en la fachada de la calle Amador de los Ríos. El siguiente obispo, Pedro Antonio de la Trevilla (1805-1832) hizo abrir al público la biblioteca y aumentó sus fondos. Posteriormente, Manuel Joaquín Tarancón y Morón (1847-1857) amplió el Seminario de San Pelagio e hizo construir una casa entre el triunfo y el Seminario, la “Casa del Triunfo”, que unía el Seminario con el Palacio. Bajo ella había un arco, el “Arco del Obispo” o “Arco de la Guía”, ya que en él estaba la imagen de la Virgen de la Guía que provenía en el cercano Hospital de Ahogados o de Nuestra Señora de la Guía y que luego se trasladó a la Catedral. Esta casa y el arco, entre otras edificaciones inmediatas fueron destruidas en un incendio ocurrido el 20 de agosto de 1863 en el Seminario. Entonces el Ayuntamiento, a través de su alcalde Antonio María Toledano, expropió la “Casa del Triunfo” y parte del Seminario para ensanchar la calle Amador de los Ríos. Entonces se encargó al maestro académico de San Fernando Juan Rodríguez Sánchez la creación de una nueva fachada en línea con la calle.



Plano del Palacio Episcopal del arquitecto Félix Caballero (1920)

Pequeñas obras interiores tuvieron lugar durante el periodo de José Pozuelo y Herrero (1898-1913), su sucesor, Ramón Guillaumet y Coma (1913-1920) hizo poner vidrieras a las puertas que cierran en la galería alta las escaleras barrocas, éstas fueron realizadas en 1916 en la casa Mauméjean; también se abrió una puerta frente a la de San Miguel de la Catedral que es la que sirvió de acceso principal al Museo. Enrique Romero de Torres fue el artista encargado de decorar el rellano de la escalera con tapices y en ella se colocó un retrato del obispo realizado por Juan de Alfaro, además de tres faroles. Durante el periodo de mandato de Manuel Fernández Conde (1959-1970) la galería de la primera planta se habilitó como vivienda y acondicionó la planta baja para que albergara las oficinas del obispado. Más adelante, con José María Cirarda Lachiondo (1971-1978) el Estado expropió parte de los terrenos del Palacio. En este espacio en la zona noroeste del inmueble se comenzó a proyectar la ampliación del Colegio de San Rafael, pero después de una excavación arqueológica a cargo de Ana María Vicent y Félix Hernández esta área resultó tener restos del antiguo Alcázar musulmán, entonces se paralizó el proyecto y el Estado expropió el terreno por el Decreto 3369/71 de 23 de noviembre. Entre los terrenos expropiados estaba el antiguo colegio de San Rafael, en el número 2 de la calle Amador de los Ríos, la Biblioteca Pública Provincial, el jardín con galería cubierta y otras estancias que quedaban al norte de la biblioteca. El área que continuó bajo tutela y propiedad del obispado fue la zona noble del Palacio en torno al patio porticado construido en época del obispo Diego Mardones, el patio trapezoidal y la crujía de Ventura Rodríguez.



División de los terrenos del Palacio Episcopal en 1971

El obispo José Antonio Infantes Florido (1978-1996) adaptó parte del Seminario de San Pelagio para que sirviera como vivienda del obispo y para oficinas para la curia diocesana, casa sacerdotal y biblioteca episcopal; esta remodelación concluyó en 1978. A partir de entonces el Palacio estuvo deshabitado hasta que

se planteó que su zona noble se convirtiera en contenedor del Museo Diocesano de Bellas Artes de Córdoba en 1980. El proyecto estuvo a cargo del arquitecto Carlos Luca de Tena y Alvear y las obras comenzaron en 1982 con la aprobación de la Comisión Provincial del Patrimonio Histórico Artístico y la supervisión del que iba a ser director del Museo, el canónigo Manuel Nieto Cumplido. El proyecto tuvo dos fases, la primera, sufragada por la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas con 50 millones de pesetas y 5 millones que aportó el obispado para la realización del proyecto. Atendió a los accesos, servicios y ascensores, además se intervino en cubiertas y forjados. La segunda fase fue financiada por el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba con 30 millones de pesetas, con la intervención de Cajasur desde entonces en la gestión del Museo. Se renovó la solería y se atendió a la iluminación, la obra acabó en abril de 1985. Posteriormente el montaje corrió a cargo de Miguel Arjona Navarro. El Museo se creó por la Orden de 27 de junio de 1988 y se abrió al público el día 1 de julio del mismo año. Dos años después de su apertura, se habilitaron dos salas en primera planta de edificio en la crujía que cae al patio trapezoidal como sala de recepciones. En este mismo ala en la planta baja se creó el salón de actos y conferencias. Estas obras corrieron a cargo del mismo arquitecto que había realizado las obras de rehabilitación anteriores.

El Museo permaneció abierto al público hasta febrero de 2006 cuando el obispo Juan José Asenjo Pelegrina (2003-2010) y su antecesor Francisco Javier Martínez Fernández (1996-2003)⁹⁸ fraguaron la idea de trasladarlo a la crujía de Ventura Rodríguez para que la zona noble del Palacio se rehabilitara para vivienda, oficinas de la curia y demás dependencias del Obispado. Previamente a la obra del Palacio, entre diciembre de 2004 y septiembre de 2005, se hizo una limpieza en la fachada de la calle Torrijos y se descubrieron en ella lienzos de muralla visigoda. Esta intervención estuvo a cargo del arqueólogo Pedro Marfil. Las obras de rehabilitación comenzaron en marzo de 2007 y en ellas intervinieron los arquitectos Francisco Jurado Jiménez y Rafael Prados Castillejo. En una segunda fase de estas obras se piensa habilitar la crujía de Ventura Fernández como Museo y según las últimas noticias parece que podrían comenzar en breve⁹⁹.

⁹⁸ Actuales arzobispos de Sevilla y Granada respectivamente.

⁹⁹ "Un aula de interpretación será pórtico de entrada a la Catedral" en *Diario de Córdoba*. 22/12/2014.

Descripción arquitectónica

La fachada del Palacio Episcopal es la oriental, que está orientada hacia la calle Torrijos, frente al muro occidental de la Mezquita-Catedral, esta fachada fue creada a comienzos del siglo XVII durante el periodo del obispo Diego Mardones y posee dos torres. Tiene aspecto de fortaleza, así vemos todavía algunos contrafuertes, quizás herencia del trazado del Alcázar islámico. Se divide en tres pisos en su sección más septentrional, entre las dos torres, con ventanas adinteladas, alternando las del piso superior frontones triangulares y balcones en las que van sobre los contrafuertes. Esta fachada manierista tiene dos cuerpos divididos por una cornisa, y cinco calles con ventanas adinteladas flanqueadas por pilastras. En una de las calles, la segunda desde la izquierda, vemos la portada principal con los escudos del obispo Mardones, tiene dos cuerpos, el inferior lo constituye la puerta adintelada flanqueada por parejas de pilastras toscanas y sobre ella vemos un friso dórico y un frontón partido que encierra los modillones que soportan el balcón del vano adintelado del cuerpo superior, flanqueado por los escudos, pilastras y sobre él un friso decorado con escamas de serpiente y un frontón triangular. Hay además otra portada adintelada en la sección septentrional abierta durante el periodo del obispo Ramón Guillaumet y Coma.



Fachada principal de la calle Torrijos



Patio porticado de la zona noble del Palacio

La planta de la zona noble del palacio es cuadrangular y está centrada por un patio porticado en torno al cual se dispusieron las salas expositivas. Tiene tres cuerpos porticados, aunque los dos superiores se cegaron y en los intercolumnios se hicieron ventanas. Los tres niveles están soportados con columnas toscanas y arcos

de medio punto cajeados. Las ventanas de los cuerpos superiores están enmarcadas por moldura en resalte.

La escalera barroca de mármol negro fue creada en la galería occidental del patio durante el episcopado de Miguel Vicente Cebrián y Agustín, está cubierta con una cúpula oval sobre pechinas decoradas con yeserías. Al final de la escalera vemos las puertas con las vidrieras con los escudos del obispo Guillaumet y Coma. También durante el periodo del obispo Cebrián y Agustín se construyó la capilla de la Virgen del Pilar cuya obra estuvo a cargo del arquitecto Aguilar Río y Arriaza. Los retablos son de Pedro Duque Cornejo, a excepción de los dos de los pies que fueron encargados posteriormente a Alonso Gómez de Sandoval. La capilla es de una sola nave cubierta con bóveda de cañón con lunetos y cúpula sobre pechinas decorada con yeserías atribuidas a Ignacio Tomás en el crucero.



Escalera barroca



Capilla de la Virgen del Pilar

Origen y trayectoria como espacio expositivo

El proyecto del Museo fue iniciativa del obispo José Antonio Infantes Florido, por aquel entonces era además delegado episcopal del Patrimonio Cultural de la Iglesia de Andalucía en la Conferencia de Obispos del sur de España. En 1985 nombró la Comisión Diocesana de Patrimonio Cultural compuesta por el director del Museo, Manuel Nieto Cumplido, canónigo y archivero de la Catedral, y director del archivo General del Obispado desde 1973; como secretario ejerció

el licenciado Luis Enrique Sánchez García, además formó parte el catedrático de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba Dionisio Ortiz Juárez, el cual falleció en 1986 y tuvo que ser sustituido por la licenciada Purificación Espejo. Además participaron el arquitecto Carlos Luca de Tena, la profesora universitaria María de los Ángeles Raya y el artesano Miguel Arjona Navarro, responsable de conservación y montaje del Museo.

Lo primero que se abordó fue la rehabilitación del Palacio Episcopal, que tuvo lugar entre los años 1982 y 1985. Posteriormente, el director del Museo, Manuel Nieto Cumplido, fue quien seleccionó las piezas que iban a ser expuestas, en su mayoría procedentes de diversos templos de la Diócesis; eran un total de quinientas, trescientas eran pinturas y ochenta y cinco esculturas, además de piezas arqueológicas, tejidos, libros y otras obras de diversa naturaleza. Sólo veinticinco piezas tenían titularidad del Museo, en su mayoría se trataba de los retratos de obispos y las piezas textiles. Había treinta piezas procedentes de donaciones, de las cuales veintidós eran de pintura contemporánea donadas por sus creadores por el incentivo que suponía para estos pintores exponer su obra en un lugar tan atractivo para el turismo. Las piezas que eran propiedad Cabildo Catedralicio eran veintiséis y el resto procedían del depósito de parroquias de la provincia. El Museo Diocesano de Bellas Artes se creó por la Orden de 27 de junio de 1988 (BOJA 58 de 22/07/88) y se inauguró el 1 de julio de 1988.



Fotografía de la presentación del Museo al clero cordobés el día previo a la inauguración. En el centro el director, Manuel Nieto Cumplido, junto a él el obispo José Antonio Infantes Florido. En primer plano vemos a Miguel Castillejo Gorráiz, presidente de Cajasur. (Cuadernos del Sur nº74).

En sus comienzos, el museo se planteó como un nuevo aliciente para los visitantes y una importante aportación de la ciudad de Córdoba de cara al aumento de la afluencia de turistas que iba a tener lugar con motivo de la exposición universal que se iba a celebrar en Sevilla en 1992. El Museo ocupó las galerías del patio en su planta baja, donde también se instaló una sala de exposiciones temporales y un almacén. En el primer piso se podía visitar la capilla de los obispos y una pequeña muestra de libros de coro de la Catedral. La segunda planta albergaba las seis salas expositivas que constituían la zona permanente del Museo. Dos años después se amplió con dos salas en la primera planta para salón de recepciones y en la planta baja se hizo un salón de actos y conferencias.

En lo que respecta a la gestión, al principio el Museo se hizo por iniciativa diocesana con la colaboración económica de la Obra Social y Cultural de Cajasur, aunque pronto la gestión del Museo y del inmueble pasó en su totalidad a manos de la entidad bancaria. Una segunda fase tuvo lugar cuando en 1999 el obispo Francisco Javier Martínez Fernández (1996-2003) hizo un convenio con Cajasur por el cual la Diócesis recuperó la gestión del Museo y el edificio, aunque siguió contando con la aportación económica anual de la entidad. En este momento se hizo una renovación en el Museo tanto en el plan museográfico como en el museológico basado en la función educativa de la Iglesia. Además se renovó el personal y también la dirección a partir de enero de 2001. Este obispo también trasladó a la planta baja del Palacio las delegaciones del Obispado.

Al mismo tiempo que se llevaba a cabo la renovación del Museo, se comenzó a idear su traslado a la crujía de Ventura Rodríguez y la rehabilitación de la zona noble del Palacio para albergar las dependencias del Obispado. El obispo Fernández Martínez firmó un Decreto el 29 de mayo de 2003 por el que se constituyó la institución como obra diocesana con gestión y administración propias. La situación se mantuvo estable hasta que en febrero de 2006 se cerró el Museo para proceder a la rehabilitación del Palacio. En sus últimos tiempos parece ser que las salas expositivas tuvieron serias deficiencias de limpieza, suciedad y humedad de las paredes, presencia de cartelas obsoletas y problemas de iluminación¹⁰⁰. Las obras comenzaron en marzo de 2007, ya durante el mandato de Juan José Asenjo Pelegrina (2003-2010). Actualmente se está a la espera de la segunda fase de las obras que abordará la rehabilitación de la crujía de Ventura Rodríguez.

Hubo un proyecto en marcha durante el periodo del obispo Asenjo Pelegrina que fue rechazado por el actual prelado, Demetrio Fernández González. En este momento hay un nuevo proyecto en marcha y, según una entrevista al arquitecto

¹⁰⁰ DELGADO BARQUERO, Luis Ignacio. "Reflexiones sobre el Museo Diocesano de Córdoba" en *Arte, arqueología e historia* n° 12, Asociación Arte, Arqueología e Historia, Córdoba, 2005. pp. 53-54.

que lo ha realizado, Francisco Javier Vázquez Teja, estará centrado por el patio trapezoidal, llamado “de los Carruajes” donde habrá cafetería y tienda, además se hará accesible la cubierta y la torre como miradores y en la primera planta de la crujía en L habrá una sala expositiva con 255 m² en la crujía que da a calle Amador de los Ríos y 83 m² en la que da a calle Torrijos. El presupuesto de la obra es de 500000 € y se contará además con aula didáctica y almacén¹⁰¹. Esta sala de exposiciones se plantea a modo de centro de interpretación de la Catedral y seguramente exhibirá parte de los fondos del Museo Diocesano.

Tenemos noticias de algunas actividades realizadas durante la segunda fase de existencia del Museo y de su periodo de cierre. En sus últimos años de apertura al público y con motivo de la celebración del día internacional de los museos se hicieron varias actividades, entre 2002 y 2005. En 2002 se hizo la exposición titulada “La Iglesia, garante del patrimonio”, que tenía como leitmotiv la restauración del Cristo de Carabuey de Alonso de Mena, con fotometraje explicativo, conferencias, convocatoria de un concurso infantil de dibujo y la primera distribución del folleto del museo. En 2003 se realizó la exposición “El Rosario, una plegaria llevada a pincel”, sobre la restauración del retablo de Nuestra Señora del Rosario de la Catedral, obra de Antonio del Castillo. Sobre este evento se hizo un fotometraje explicativo, conferencias complementarias y un taller infantil de diseño de rosarios. Además se inició la comercialización de postales del Museo y la distribución de marcapáginas. En 2004 se hizo una jornada didáctica del patrimonio de la Iglesia que incluyó una conferencia, un taller y la presentación del cuaderno didáctico. En 2005 tuvo lugar la exposición “Inmaculada Concepción y Goya” con fotometraje explicativo, conferencia y concurso infantil de redacción. Además, el 4 de febrero de 2004 el Museo acogió una exposición organizada por Cajasur “Modigliani en el corazón de París”¹⁰².

¹⁰¹ LEÑA, Isabel. “El Palacio Episcopal se abrirá al turismo tras culminar su reforma” en *Diario de Córdoba*. 10/03/2014.

¹⁰² Agradecimiento a la directora del Museo Diocesano de Córdoba, Doña María José Muñoz López, que ha proporcionado documentación inédita para la realización de este trabajo.



Varios folletos de actividades organizadas por el Museo Diocesano.

A pesar de estar cerrado y, en palabras de su directora, en “standby”, el Museo sigue vivo y en los últimos años no ha dejado de organizar actividades, sobre todo para recaudar fondos para restaurar sus piezas. Ejemplo de ello son los ciclos de conciertos titulados “Conciertos en el Museo” en los fines de semana de junio de 2011, la subasta “Arte por el Arte” de obras de arte actual, y el evento “Cena con alma” en junio de 2006, que consistía en una visita nocturna a la Catedral y una cena buffet en el patio del Palacio Episcopal. Además, el Museo acogió a una escuela taller que restauró obras de la colección y realizó varias maquetas y piezas de cerámica que hoy pueden visitarse, y una exposición organizada por Cajasur titulada “Eucarística Cordubensis” en junio de 2013 que mostró piezas del ajuar de plata de la Catedral y otras iglesias de la provincia. En el mismo mes tuvo lugar la actividad “Una ciudad con Ángel” que daba a conocer lo Córdoba cristiana a través de una visita al Palacio y el visionado de un audiovisual en la sala de maquetas, y en junio de 2014 se representó la obra *El gran mercado del mundo* de Calderón de la Barca¹⁰³.

¹⁰³DE LA VIRGEN, M. “Presentación del ciclo de “Conciertos en el Museo”” en *Diario de Córdoba*. 21/05/2011.

“El Museo vuelve a organizar “Arte para el Arte”” en *Diario de Córdoba*, 04/11/2011.

AGUILAR, Carmen. “La Escuela Taller Fernando XIII ha restaurado el Museo Diocesano” en *Diario de Córdoba*. 23/12/2011.

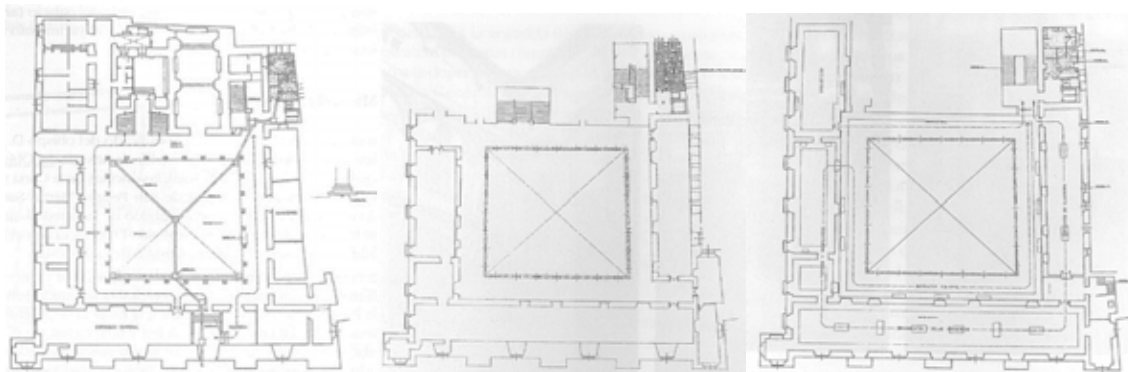
“El Museo Diocesano inaugura hoy “Cena con Alma”” en *Diario de Córdoba*. 22/06/2012.

“Cajasur monta una “misa en plata” en la muestra “Eucarística Cordubensis” en *Diario de Córdoba*. 27/04/2013.

MOLINERO, Cati. “El Museo Diocesano anima a visitar el Obispado” en *Diario de Córdoba*. 06/06/2013.

“El Diocesano ofrece la representación de “El gran teatro del mundo” de Calderón” en *Diario de Córdoba*. 05/06/2014

Recorrido por el espacio expositivo



Plantas de la planta baja, primera y segunda del proyecto básico de ejecución del arquitecto Carlos Luca de Tena

Planta baja. Galerías del patio y Sala de arte contemporáneo y exposiciones temporales

La entrada al Museo se efectuaba desde la puerta adintelada abierta por el obispo Ramón Guillaumet y Coma, desde ella se entraba a la tienda y recepción, que lo era tanto del Museo como de las oficinas del obispado que se encontraban en las plantas baja primera. Desde ahí se pasaba a la galería porticada del patio donde se exponían piezas arqueológicas romanas y visigodas, estaba también el boceto del Corazón de Jesús que encargó Adolfo Pérez Muñoz al escultor Coullout Valera en 1924 para las ermitas de Córdoba así como bocetos del arquitecto Félix Hernández para los trabajos de restauración de la Mezquita. Algunas de estas piezas siguen expuestas en la actualidad. Una de las más destacadas es una escultura califal que representa a un elefante, fue un surtidor de agua de la fuente del Caño de las Escaravitas de Santa María de Trassierra, realizada durante el periodo de Abd al-Rahman III. Había además varias placas de cerámica visigodas, un fragmento de friso de la Catedral, un ara visigoda y un capitel gótico de la iglesia de Santa María de Baena.

También en torno a la galería del patio había una sala de exposiciones temporales, donde había varias piezas de pintura contemporánea donadas por los artistas, se pretendía hacer un recorrido por la pintura moderna cordobesa desde los años veinte a los ochenta del siglo XX. Como representante de los años veinte se mostraba obra de Rafael Botí y Ángel López Obrero, la pintura de los cincuenta estaba representada por Francisco Aguilera Amate. Otros artistas representados eran Marcial Gómez, Cristóbal Toledo, Tomás Egea, Antonio Cuevas Povedano, Francisco Zueras Torrens y Castro Cadenas. Figuraban también algunas mujeres, María Teresa García Courtoy, María Teresa García

López, Julia Hidalgo y Rosario González¹⁰⁴. En esta planta había además un almacén y una sala de conferencias, junto con la posibilidad de visitar la capilla de Nuestra Señora del Pilar.

Primera planta

A las plantas superiores se accedía por una escalera de época del obispo Mardones, la escalera barroca o por ascensor. En la primera planta se podía visitar la capilla privada de los obispos realizada por Verdiguier, con un pequeño retablo de este autor y dos lienzos anónimos que representan al Crucificado y la Inmaculada. En la galería había un tapiz alegórico que formaba parte de la serie de la caza y que fue tejido en Bruselas en el siglo XVII, su significación alegórica alude a la lucha contra la pasión del amor.

Galería de los Obispos

Desde la galería de la primera planta se subía por una escalera donde se exponían dos lienzos que formaban parte de un apostolado firmado por Sebastianus, Sebastián Martínez, un tapiz del XVII que representa la victoria de la paciencia sobre la ira y un arcón de herrajes de tipo tradicional. En la segunda planta se encontraban las seis salas que configuraban el Museo, en las galerías del patio se exponían los retratos de setenta y nueve obispos. Esta colección se creó por iniciativa del obispo Francisco de Alarcón (1658-1675) quien encargó al pintor Juan de Alfaro retratos de medio cuerpo de sus antecesores en la sede episcopal de Córdoba. De este pintor se conservan veintidós lienzos que representan a los obispos cordobeses desde Leopoldo de Austria al obispo Alfonso de Salizanes. No se sabe si realizaría alguno más y se perdieron en el incendio de 1745. Posteriormente, el obispo Martín de Barcia encargó a Fray Jerónimo de Espinosa la restauración y adaptación de las obras de Alfaro para que todas tuvieran las mismas dimensiones, además este pintor realizó los retratos de los primeros obispos desde la reconquista hasta Leopoldo de Austria, además de otros seis, no se sabe si porque se habían quemado algunos de los realizados por Alfaro. Continúa la serie con el retrato del cardenal Salazar del pintor y tratadista Antonio Acisclo Palomino, tres retratos más de José Ignacio de Cobos y Guzmán y dos de Francisco Agustín Grande de comienzos del XVIII. Los retratos 63 al 67 son obra de pintores de corte sin firmar, destaca entre ellos el del obispo Bonel y Orbe que se atribuye a Vicente López, y ya entre la segunda mitad del XIX y la actualidad figuran retratos firmados por multitud de pintores

¹⁰⁴ NIETO CUMPLIDO, Manuel. "Pintura contemporánea cordobesa" en *Cuadernos del Sur* nº74, *Diario de Córdoba*. 30/06/1988.

como Manuel de Torres, Bottaro, Povedano, etc¹⁰⁵. En esta galería estaba también el sillón episcopal que mandó realizar el obispo Pérez Muñoz junto al retrato del primer obispo de Córdoba en el siglo IV, Osio, mandado realizar por el obispo fray Ceferino González en 1878 al pintor Ángel María Barcia. Estas dos piezas unidas querían significar la dignidad y antigüedad de la Diócesis.



Galería de los obispos en la actualidad.

Sala I

En ella se exponían piezas medievales, fechadas entre 1236 y la primera mitad del siglo XVI. Destacaba el Crucifijo del báculo del primer obispo Lope de Fitero fechado entre 1238-1242. Se exponía un grupo de esculturas procedentes de Villanueva del Duque, de la iglesia de Nuestra Señora de la Guía. Al parecer podrían proceder de una población desaparecida, Allozo, trasladada en 1612 con motivo de una epidemia de peste. Las piezas aparecieron tabicadas, quizás ocultadas durante la Guerra de la Independencia. Después del cierre del Museo el municipio cordobés ha reclamado las esculturas y actualmente se encuentran expuestas en el museo de la parroquia de San Mateo de Villanueva del Duque inaugurado el 1 de junio de 2014¹⁰⁶. Se trataba de las imágenes de la segunda



Exposición de tallas románicas en la colección parroquial de Villanueva del Duque.

mitad del siglo XIII que representan a la *Virgen de la Guía*, *San Blas*, *San Mateo*, *Santa Lucía*, *San Juan Bautista* y la *Virgen Niña*. Otra pieza importante es la *Virgen de las Huertas*, esculpida en piedra y policromada, es una Virgen entronizada procedente de

¹⁰⁵ ESPEJO CALATRAVA, Purificación. "Galería de obispos de Córdoba" en *Cuadernos del Sur* nº74, *Diario de Córdoba*. 30/06/1988.

¹⁰⁶ CABALLERO, Antonio Manuel. "Villanueva del Duque recupera seis esculturas románicas" en *Diario de Córdoba*. 02/06/2014.

la ermita de Santa María de las Huertas de Córdoba, desaparecida en el siglo XIX. Además se presentaban dos imágenes procedentes de la parroquia de San Pedro de Córdoba, el *Crucificado de la Justicia* y *la Dolorosa* que, según Nieto Cumplido, se encontraban en la viga de esta iglesia, son de hacia 1340. Se podía ver también dos tallas marianas, eran las de la *Virgen Blanca* de la parroquia de Santiago, realizada en piedra policromada hacia 1360, y otra procedente de Santa María de las Flores de Hornachuelos de la segunda mitad del siglo XV, en ambas aparece la Virgen de pie con el niño en brazos. De la última mitad del siglo XV es el *Calvario de Villaviciosa* con las figuras del Crucificado, San Juan y la Virgen que estuvieron dispuestas sobre la reja gótica de la capilla de San Antonio hasta que el obispo Alburquerque mandó que las quemaran, aunque fueron salvadas por Rafael Aguilar que las llevó a la capilla de Villaviciosa, de ahí su nombre. También se podían ver las esculturas de *San Acisclo* y *Santa Victoria*, antiguos patronos de la ciudad, que provenían del antiguo hospital que llevaba su nombre y que se encontraba frente a la iglesia de Santiago, datan de hacia 1490. En pintura destacaba el *Políptico de Don Alfonso Fernández de Montemayor* o *de la Virgen de la Leche*, compuesto por cinco tablas al óleo, en el centro aparece la Virgen de la Leche, flanqueada por Santa Catalina de Alejandría y San Pedro a la izquierda y San Pablo y San Francisco de Asís a la derecha. Este retablo se realizó para la capilla de San Pedro que se creó en el mihrab de la Catedral y que fue donada por el rey Enrique II a Alfonso Fernández de Montemayor, adelantado del reino, para su enterramiento. Este personaje y su mujer aparecen arrodillados en la tabla central. Está fechado entre 1368 y 1390 y tiene influencia italogótica. También vemos dos tablas de un retablo dedicado a San Buenaventura que proceden del municipio sevillano de Montellano, se cree que de un antiguo convento franciscano. Una de ellas representa a San Buenaventura con Santo Tomás de Aquino en una celda con altar y en la otra aparece el momento en que los dignatarios enviados por el Papa comunican al santo su designio como cardenal.



Políptico de Don Alfonso Fernández de Montemayor.

Sala II

Según la información de que disponemos, la sala II marcaba la transición entre los siglos XV y XVI, en su mayoría se exponían piezas anónimas de la primera mitad del XVI. Algunas de ellas eran unos fragmentos y dos puertas de un antiguo retablo del primer cuarto del siglo XVI y otras dos puertas similares de la iglesia de San Miguel. Otra pieza era la tabla de la *Virgen de los Ángeles* de la parroquia de Santiago fechada en la primera mitad del siglo XVI atribuida por Ramírez de Arellano a Alejo Fernández y por Angulo a Marcellus Cofformans¹⁰⁷.

Sala III

La sala III era la de mayor tamaño del Museo y exponía pinturas y esculturas procedentes de la Catedral, de Cañete de las Torres, la iglesia de San Basilio, la de San Pedro y la Magdalena. Estaban representados los principales artistas cordobeses como Zambrano, Antonio del Castillo, Juan de Alfaro, y Valdés Leal. Se exponían las tablas de la *Purificación* del círculo de Pedro Romana del primera tercio de siglo XVI, dos esculturas anónimas, *Santa Ana triple*, *Santo Tomás* y relieve de *la imposición de la casulla a San Ildelfonso* así como una *Santa Lucía* de Francisco Gutiérrez de hacia 1574 y una *Inmaculada* atribuida a Alonso de Mena procedente de la parroquia de San Basilio. Entre las piezas de mobiliario destacaba una silla-palanquín en la que los obispos eran transportados a finales del XVII. Finalmente, se presentaban dos frontales de altar bordados, ambos realizados para la antigua capilla mayor de la Catedral, uno data del último tercio del siglo XVI y el otro de finales del siglo XV, del periodo del obispo Íñigo Manrique¹⁰⁸.

Sala IV

Esta sala, cubierta por bóvedas sobre pechinas con el escudo del obispo Mardones, exponía retratos de reyes de España, desde Felipe V a Fernando VII, además de los de las reinas consortes. La colección la fueron formando los obispos cordobeses desde el siglo XVIII y son obras realizadas en talleres madrileños versionando los retratos oficiales de pintores destacados. Antes de ser expuestos, estos retratos fueron restaurados por Eduardo Coronas.

¹⁰⁷ VV.AA. *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Ayuntamiento de Córdoba, Fundación José Manuel Lara, 2006. pp. 100-103.

¹⁰⁸ JORDANO BARBUDO, María Ángeles. "El Museo Diocesano de Córdoba: la colección de arte medieval" en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* n°77, Museo Camón Aznar. pp. 81-110

Sala V



Sala V. (Imagen Cuadernos del Sur nº79).

Se dedicaba al Barroco del siglo XVIII, aparecían obras de Palomino, Gómez de Sandoval y Pedro Duque Cornejo entre otros. Algunas de ellas eran la *Virgen con el Niño* de la iglesia de San Pedro, la *Virgen de Guadalupe* firmada por Carlos Villalpando, las *santas Bárbara y Lucía* de Alonso de Sandoval procedentes de la iglesia de la Magdalena y el anónimo *Arcángel San Rafael* del desaparecido convento de la Madre de Dios. En pintura se podían ver obras de Palomino, Fray Jerónimo de Espinosa, Nicolás Rodríguez Juárez y Pedro Ruiz Morián.

Sala VI

Exponía tapices de la colección del Obispado y que estaban anteriormente en el Salón de Tronos, se trataba de la serie de las siete artes liberales que fueron realizados en Brujas en el segundo tercio del siglo XVII según grabados de Cornelis Schut¹⁰⁹. También se presentaba el trono del obispo realizado por Duque Cornejo como proyecto para la sillería del coro de la Catedral; había además varias sillas episcopales de la segunda mitad del XVIII y varios fragmentos de sillerías del mismo siglo procedentes de varias iglesias de Córdoba. Centra la sala la escultura de *San Miguel* que sigue modelos cercanos a Luisa Roldán¹¹⁰.



Sala VI

¹⁰⁹ LARA ARREBOLA, Francisco. "La colección de tapices del Palacio Episcopal" en *Cuadernos del Sur nº74, Diario de Córdoba*. 30/06/1988.

¹¹⁰ RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Antonio. "Una realidad cultural para 1992" en *Cuadernos del Sur nº79, Diario de Córdoba*. 30/06/1988.

Aspectos museográficos y de difusión

El montaje tenía cierto orden cronológico pero ningún discurso, era de tipo contemplativo. Los muros eran blancos y en las cubiertas había artonados de madera, a excepción de la galería de los obispos y de la sala IV, cubierta con cúpula sobre pechinas. La pintura iba colgada de varillas metálicas y para las esculturas había peanas o vitrinas. Algunos elementos de mobiliario procedían del pabellón de la Santa Sede de la Expo 92 de Sevilla. Por ser un mobiliario diseñado con carácter efímero no tenía sistema de apertura y acceso a las piezas, con lo cual dificultaba su limpieza. Había también algunos expositivos de diseño barroco que procedían de la Catedral en las salas III y V para custodiar libros y bordados.

La iluminación se efectuaba mediante focos dirigibles sustentados en rieles que pendían del techo, a excepción de la Sala II donde los focos estaban anclados en la pared. La iluminación natural entraba por numerosas ventanas sin protección alguna, a excepción de la Sala II, aunque los visitantes tenían vistas privilegiadas de la Catedral y el casco histórico de la ciudad.

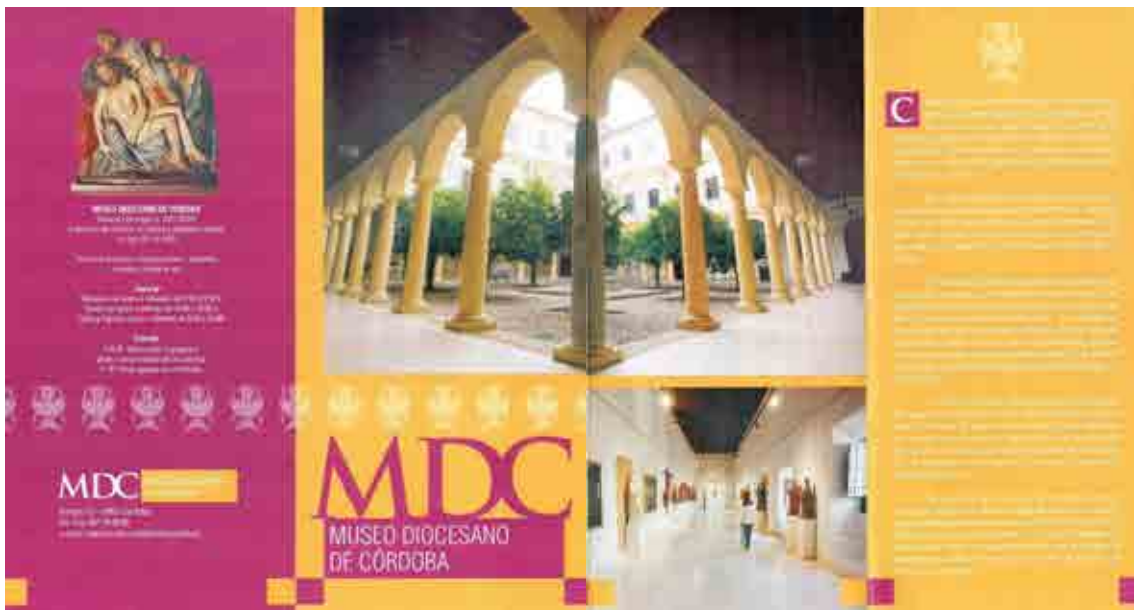
En cuanto a otros equipamientos, sabemos que no había sistema de climatización ni en las salas ni en los almacenes, tampoco controles de temperatura, humedad ni iluminación, tan sólo hubo controles parciales con luxómetro en la fase II. Tampoco hubo estructuras de almacenaje, hasta las que se realizaron para guardar las piezas en 2006. Había focos de termitas en el almacén principal y aberturas en la techumbre que provocaban entradas de agua. Las medidas de seguridad se limitaban a proteger el acceso cuando el Museo estaba cerrado al público a través de alarmas anti-intrusión, había un sistema antiguo de detección de incendios que estaba inutilizado y se disponía de ocho extintores. No existía plan de emergencia ni de accesibilidad. El Museo, en su último periodo, tenía una plantilla de cinco personas, la directora, dos personas en recepción y otros dos vigilantes de sala. La limpieza y demás servicios se contrataban exteriormente.

Encontrándose en un lugar privilegiado, en el centro de la ciudad y junto al principal foco de atracción turística, el Museo presentaba como contrapartida serios problemas en sus instalaciones, discurso, montaje y conservación de sus piezas en los últimos años de su existencia. En materia de difusión, en la primera fase el Museo no posee una memoria de actividades, en la segunda fase ya hemos nombrado algunas de ellas, había actividades organizadas por el Museo y otras organizadas por Cajasur. En 1989 se publicó el libro *Iconografía de San Fernando en Córdoba*¹¹¹, además de un recortable didáctico del edificio. Se hicieron folletos para promocionar algún evento en concreto, también se creó un

¹¹¹ MORENO CUADRO, Fernando. *La iconografía de San Fernando en Córdoba*. Museo Diocesano de Bellas Artes, Córdoba, 1989.

cuaderno didáctico para escolares y un folleto para los visitantes en general. Para vender en la tienda se hizo una serie de marcapáginas y postales.

A partir de enero de 2001 se realizaron estudios de público, siendo el perfil más representativo el coincidente con los visitantes con edades comprendidas entre 18 y 39 años con nivel cultural medio y que se encontraba haciendo un circuito cultural por Andalucía. El 87% eran españoles, seguidos de ingleses, franceses e italianos. Además a lo largo del año había algunas visitas de escolares procedentes de la provincia. No se hizo ninguna actividad para grupos con necesidades especiales. Había servicio de visita guiada realizada en castellano por los vigilantes de sala y la entrada se podía pagar independientemente o también se podía acceder con el ticket la entrada de la Catedral



Folleto del Museo. Anverso v reverso.

3.2 COLECCIONES CATEDRALICIAS

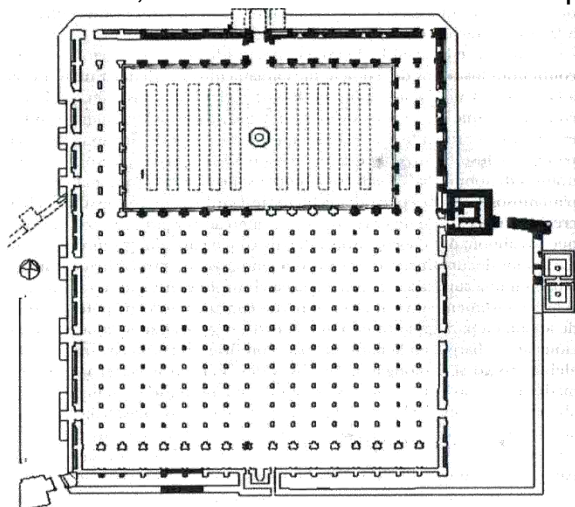
3.2.1 Catedral de Sevilla

- | | |
|---|---|
| ❖ Inmueble que ocupa: Catedral de Santa María de la Sede de Sevilla. | ❖ Fecha de apertura: enero de 2001 la sala del pabellón. |
| ❖ Acceso: Previo pago. | ❖ Montajes anteriores: Sí (siglo XIX y 1923) |
| ❖ Tipología: Exposición permanente de la colección catedralicia. | ❖ Número de salas/espacios: 4 |
| ❖ Titularidad y gestión: Cabildo de la Catedral de Sevilla. | ❖ Fecha de visita: 23/09/2013 y 16/09/2014 |

Historia

El espacio que hoy ocupa la Catedral de Sevilla comenzó a urbanizarse cuando en 1169, con la invasión almohade, la ciudad se convirtió en capital de su reino y la mezquita de Ibn Adabbas, donde hoy se encuentra la iglesia colegial del Divino Salvador, se quedó pequeña para una población en aumento. Fue durante el reinado de Amir al Muminin cuando se planificó la construcción de un conjunto de edificios comerciales y palaciegos en un sector que entonces se encontraba a las afueras de la ciudad. Además se proyectó una nueva Mezquita Aljama, llamada “al-Moharren”, que significa “La Sagrada”. Su construcción comenzó en mayo de 1172, la sala de oración fue terminada en 1176 con orientación nortesur, un caso extraño en la arquitectura andalusí, donde las mezquitas se orientaban hacia la Meca. El arquitecto fue Ahmad b. Basso, según la crónica de Ibn Sahib al-Sala. Tras un parón en las obras, el viernes 30 de abril de 1182 fue utilizada la nueva mezquita por primera vez por orden del emir Abu Yaqub Yusuf, aunque todavía no estaba terminada. Asimismo, este emir encargó al gobernador Abu Dawud Yalul b. Yaldasan, el 26 de mayo de 1184 que construyera una muralla que uniera la mezquita al área militar, circundando todo el edificio. Además se debía construir una torre-alminar en el ángulo sur-este del patio, según este planteamiento la torre debía tener función defensiva y religiosa por estar unida a la muralla y cerca de una puerta llamada “de los Palos”, que fue destruida en el siglo XVIII.

Cuando murió en emir se paralizaron las obras. Su sucesor, Amin al Muminin Abu Yusuf decidió no construir la muralla en el tramo que unía la mezquita con la ciudad, con lo cual el alminar no quedaría unido a los muros militares y



Restitución de la planta de la Mezquita Aljama según Alfonso Jiménez Martín.

perdería su función defensiva. El alarife Ahmad b. Basso abrió los cimientos de la torre en piedra, en 1188, tras un nuevo parón, se reanudaron los trabajos a cargo de Ali-al Gomari, que siguió la obra en ladrillo. El 9 de febrero de 1196 el emir ordenó finalizar el patio, comenzó a construirse una alcaicería en las inmediaciones y se despejó el derribo de las murallas del plan de 1184. En 1198 acabaron las obras con la coronación del alminar con cuatro esferas de oro, el día 10 de marzo de ese año¹¹².

Esta información de fechas y autores es la más extensa que existe sobre un edificio islámico occidental, junto a estos datos, la arqueología ha revelado que la Aljama sevillana contaba con diecisiete naves con once tramos y 160 columnas. El mihrab se encontraba donde hoy se sitúa la capilla de la Virgen de la Antigua, el acceso principal se efectuaba por la Puerta del Perdón y bajo el Patio de los Naranjos había varios aljibes, como venía siendo habitual en otras mezquitas.

Cuando la ciudad fue tomada por las tropas cristianas el 23 de noviembre de 1248 la mezquita fue cristianizada, como era costumbre en las ciudades conquistadas. En el área de levante se instaló la Capilla Real, lo que supuso un cambio de orientación con respecto a la mezquita, el resto de capillas fueron ocupando todo el contorno del edificio y el sagrario se ubicó en el patio. El edificio se fue transformando y decorando con pinturas murales y esculturas. En 1396, tras un terremoto, cayeron las manzanas de oro que coronaban la torre y hacia 1400 se le añadió una espadaña. Ya en 1401, el edificio se encontraba en mal estado, había habido varios terremotos y el aumento de población y la importancia de la ciudad exigían de la construcción de una nueva catedral que diera a Sevilla la imagen de ciudad cristiana. En este año se demolió la sala de oración, aunque no el patio ni el alminar. Ya en los últimos años del siglo XIV hubo varios intentos de restaurar el templo y, aunque no hay una fecha clara en la que se decidió crear la nueva catedral, se tiene como referencia el año 1401.

¹¹² JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. "Notas sobre la mezquita mayor de la Sevilla almohade" en *Artigrama* nº 22, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2007. p. 131-154.

Tampoco se conoce el autor de las primeras trazas, desaparecidas en el incendio del alcázar de Madrid en 1734.

La obra de la Catedral, al contrario de lo que solía hacerse, se comenzó por los pies, ya que el rey Enrique III no quiso que se derribara la Capilla Real, la cual no desapareció hasta 1433. La financiación de la obra vino dada por las donaciones de particulares y las bulas e indulgencias pontificias concedidas durante el siglo XV a quien ayudase a la construcción. La piedra se obtuvo multitud de canteras, en su mayoría andaluzas, y llegaba al muelle creado para tal fin cerca de la Torre del Oro.

Durante el siglo XV las fuentes son dudosas y los directores de la obra no se conocen con certeza, sin embargo hay algunos nombres que aparecen en las cuentas de fábrica y sobre cuya participación los autores han especulado. En este primer periodo trabajaron canteros y arquitectos flamencos y alemanes, el primer nombre de que se tiene constancia es el de Alonso Martínez (1386-1396) a finales del siglo XV el cual podría haber sido el autor de las primeras trazas, aunque la historiografía apunta con más certeza hacia un autor flamenco o borgoñón. Tras veinte años de laguna, aparece el nombre de Pedro García (1421-1440) un albañil que pudo desempeñar el papel de maestro mayor. Hacia 1434 fue llamado Isambret, arquitecto que intervino en varias obras del país y que vendría a resolver algún problema. El primer maestro mayor propiamente dicho de que se tiene constancia es Carlín (1439-1449), de probable origen francés y que diseñó las portadas del Bautismo y el Nacimiento con importantes paralelismos con la fachada de la catedral de Barcelona que también fue diseñada por él en 1408. Juan López (1443-1449) aparece como maestro albañil que pudo desempeñar funciones de maestro mayor, comenzando sus labores en periodos de ausencia de Carlín. Juan Normán (1454-1472) figura como maestro cantero en 1446, en 1447 como aparejador y en 1454 como maestro mayor.

Durante este periodo se comenzaron a cerrar las bóvedas y por esa razón quizás en 1467 fueron llamados tres aparejadores simultáneamente, Pedro Sánchez de Toledo, Juan de Hoces y Francisco Rodríguez de Sevilla. En esta fecha también se empezaba a realizar la decoración escultórica de las puertas del Nacimiento y el Bautismo, que estuvo a cargo de Lorenzo Mercadante de Bretaña, quien había venido para realizar el sepulcro del Cardenal Cervantes. Otro importante escultor en este momento fue Pedro Millán. De fechas próximas a estas es también la estatuaria de la Puerta del Lagarto.

Juan de Hoces (1478-1496), al igual que su predecesor, es un ejemplo de arquitecto formado en la obra de la Catedral, aparece como maestro cantero en 1462 y como aparejador en 1467 junto a Francisco Rodríguez de Sevilla y Pedro Sánchez de Toledo. Todos ellos intervinieron conjuntamente como directores de obra. El 30 de septiembre de 1488 Juan de Hoces fue nombrado maestro mayor,

durante el periodo que dirigió las obras fue realizada la sillería del coro por Nufro Sánchez y Pyeter Dancart, también se comenzó el retablo mayor y se colocaron las vidrieras, realizadas por el maestro Enrique Alemán entre 1478 y 1483; asimismo quedaron consolidadas las puertas de Palos y de la Asunción.

Simón de Colonia (1495-1498), uno de los arquitectos más importantes de su época, vino a reemplazar a Juan de Hoces, el cual estuvo al cargo de la obra hasta su muerte. Simón de Colonia sin embargo, se ausentaba continuamente de Sevilla para visitar otras obras a su cargo en las ciudades de Burgos, Toledo y Valladolid. Cuando llegó a la ciudad, el Cabildo hizo llamar a otros dos arquitectos para que cambiaran impresiones con él hacia 1496, se cree que sobre el cerramiento del cimborrio, éstos fueron Alonso Rodríguez, arquitecto de la Prioral del Puerto de Santa María, y Antón Martín Aguilar. En 1498 aparecen las partidas correspondientes a la obra de la Puerta del Perdón.

Alonso Rodríguez (1496-1513), como ya se ha dicho, llegó por primera vez en 1496. El 5 de abril 1504 hubo un terremoto que procuró daños a la obra, se cree que por ello se intentó traer a un maestro desde Barcelona para que evaluara los daños, sin embargo tal maestro no llegó. Asimismo, por estas fechas se ampliaba la capilla de la Virgen de la Antigua por iniciativa del obispo Hurtado de Mendoza, fallecido en 1502, la obra se terminaría tras su muerte, en 1504. Un hito importante fue la creación de la primera obra renacentista de la Catedral, el sepulcro de este obispo, realizado en 1508 por Domenico Fancelli, aunque este estilo no tendría consecuencias en la ciudad hasta mucho más tarde.

La obra más importante del momento fue el cerramiento del cimborrio que quedaría finalizado el 10 de octubre de 1506, cuando tuvo lugar la ceremonia de colocación de la última piedra. En esa obra participó Francisco Niculoso Pisano, que hizo el revestimiento de azulejos, y los escultores Pedro Millán, Juan Pérez y Jorge Fernández. La obra del cimborrio, que tanta celebridad le dio a su autor, sería también el motivo de su despido cuando el éste se desmoronó el 28 de diciembre de 1511. Las bóvedas del coro y el crucero quedaron arruinadas y necesitadas de una rápida solución, estos daños se unían a los del terremoto de 1504 que aún no se habían reparado.

Juan Gil de Hontañón (1513-1519) llegó el 17 de agosto de 1513 a inspeccionar la obra junto con Juan de Badajoz y Juan de Álava, fue entonces cuando el Cabildo decidió que se quedara como maestro mayor junto con Alonso Rodríguez, al cual volvieron a llamar como conocedor de la obra pero con funciones limitadas. Éste último hizo un informe de restauración, que se sumó al de los tres arquitectos que habían sido llamados para tal fin. Se quiso hacer venir a un cuarto arquitecto, Pedro de Tuesta, que no llegó a venir. La prioridad del Cabildo era el cierre de las bóvedas del crucero, en el proyecto Gil de Hontañón contó con el asesoramiento de Enrique Egas y Juan de Álava durante el verano de 1514. Sin embargo, el Cabildo decidió en noviembre de este año que, por la

falta de solidez de los pilares, la cubierta se hiciera de carpintería. Mientras tanto, se cerraban las bóvedas aledañas, la primera de ellas fue la del coro, ejecutada por el aparejador Gonzalo de Rozas en marzo de 1515. En este año volvieron Enrique de Egas y Juan de Álava, quienes recomendaron al Cabildo la ejecución del proyecto que Gil de Hontañón había presentado el año anterior. El cerramiento del crucero se llevó a cabo en 1517 y constituye la obra más importante de este momento, sin embargo, desde 1515 también comenzaron a construirse las llamadas *capillas de los alabastros* que son las que se encuentran en los muros que cierran el coro; se realizaron en estas fechas las dos correspondientes al lado de la Epístola, son las de la Inmaculada y la Encarnación, para cuya obra fueron traídos alabastros desde Tortosa. La capilla de San Pedro y el marco arquitectónico de las capillas perimetrales del crucero fueron también realizados en estos años, además se encargaron vidrieras a Juan Jacques para las ventanas del cimborrio. En las numerosas ausencias de Juan Gil de Hontañón, también maestro mayor de la catedral de Salamanca, era el aparejador Gonzalo de Rozas (1507-1524) el que se hacía cargo de las obras. Él estuvo a cargo cuando se hizo la decoración escultórica de las puertas de Palos, Campanillas y del Perdón. En la sesión del Cabildo de 14 de junio de 1518 se pedía a Gil de Hontañón que residiera en Sevilla o de lo contrario dejara su salario, al no volver, se le dejó de pagar en septiembre de este año. Hubo otros intentos de recuperar al maestro mayor, pero éste volvió sólo una vez, se cree probable que para evaluar los daños de un terremoto¹¹³.

Tras la finalización de la obra arquitectónica de la Catedral, la atención del Cabildo se centró en el área sureste del edificio donde iban a construirse las estancias auxiliares del templo, estas fueron la Sacristía de los Cálices, la Sacristía Mayor, la Sala Capitular, el Antecabildo y Contaduría. Fue a cargo de uno de los arquitectos más destacados del momento de quien estuvo el diseño y el comienzo de estas estancias, el cual marcó el cambio estilístico que el momento requería, éste fue Diego de Riaño (1528-1534). El cántabro llegó a Sevilla como maestro mayor del Ayuntamiento en 1527 y el 28 de enero 1528 fue nombrado maestro mayor de la Catedral, entonces recibió el encargo de realizar las trazas de la Sacristía de los Cálices, aunque ésta ya había sido comenzada en 1509, en época de Alonso Rodríguez, el cual la debió dejar inacabada cuando en 1511 se cayó el cimborrio. Sin embargo, la primera obra de Riaño en la Catedral fue la de las dos capillas de los alabastros del lado del Evangelio, son las de San Gregorio y de la Virgen de la Estrella que ya estaban casi acabadas en 1532, en ellas se encuentran los primeros grutescos de Sevilla.

El acuerdo de crear las estancias del área suroeste se tomó en 1529 y el 22 de enero de 1530 eligieron el ambicioso proyecto de Riaño que debía construirse de forma unitaria por haber muros comunes entre unas y otras estancias. Fue en

¹¹³ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "El edificio gótico" en VV.AA. *La Catedral de Sevilla*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984. p. 153.

1532 cuando comenzaron las obras y a mediados de ese año se acabó la cimentación, a partir de entonces el Cabildo decidió centrarse en las dos sacristías y pidió a Riaño las trazas de éstas. En 1533 siguieron avanzando las sacristías y se encargó al canónigo Pedro Pinelo el programa iconográfico para la Sacristía Mayor. En 1534 se realizaron obras en una puerta y una escalera en la Capilla de la Antigua, de las cuales no se conserva nada y el 30 de noviembre de este año falleció Diego de Riaño estando en Valladolid. El Cabildo temió entonces por las obras y encargó al aparejador Martín de Gainza que hiciera un modelo de yeso según las trazas de Riaño. En este momento la Sacristía de los Cálices estaba a la altura de las cornisas y la Mayor debía estar levantada en toda su estructura¹¹⁴. Sin embargo según Ricardo Sierra, a la muerte de Riaño la obra de la Sacristía Mayor no estaba comenzada salvo por la colocación de la primera piedra en el primer semestre de 1534, según la inscripción de las cartelas que se encuentran en los fustes con grutescos del costado sur y lateral de la capilla central, y las obras anteriores sólo se habrían centrado en la Sacristía de los Cálices¹¹⁵.

En la reunión del Cabildo de 5 de febrero de 1535 se acordó que vinieran a inspeccionar la obra los arquitectos que habían venido a visitar la obra del Ayuntamiento, estos fueron Francisco Rodríguez Cumplido y Hernán Ruiz I, este último en compañía de su hijo. Días más tarde, el 18 de febrero, se acordó la invitación de Rodrigo Gil de Hontañón y Diego de Siloé, aunque sólo Siloé acudió. El maestro burgalés causó buena impresión al Cabildo, el cual le propuso como “visitador e veedor de la obra e fábrica” lo que le conllevaría dos visitas anuales. Tal propuesta fue declinada por el genial arquitecto, se cree que por sus importantes encargos en la provincia de Granada, además de su cargo como maestro mayor de la Catedral. El 16 de abril se nombró a Martín de Gainza como nuevo maestro mayor, el cual había trabajado como aparejador junto a Diego de Riaño desde que éste llegó a Sevilla en 1527. Como nuevo aparejador se incorporó el 8 de mayo Juan de Calona. Sobre la influencia de Siloé en el proyecto de la Sacristía Mayor los autores difieren, aunque sí se sabe que las ideas de Siloé debieron calar positivamente entre los miembros del Cabildo y que Gainza debió tomar algunas de ellas para la materialización de la obra.

En 1537 se abovedó la Sacristía de los Cálices y las capillas de la cabecera de la Sacristía Mayor. A la hora de abovedar la Sacristía Mayor, el Cabildo debió dudar del maestro mayor o de la idea planteada en el proyecto que resultaba muy novedosa y por tanto sujeta a riesgos. Es por ello que en septiembre de 1538 el Cabildo le propuso que se hiciera una bóveda más baja, sin embargo,

¹¹⁴MORALES MARTÍNEZ, Alfredo. “La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII” en VV.AA. *La Catedral de Sevilla*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984. p. 192.

¹¹⁵SIERRA DELGADO, Ricardo. *Diego de Siloé y la nueva fábrica de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012. pp. 124-125.

por lo avanzado de las obras finalmente decidieron seguir adelante. Se cree que fue entonces cuando Gainza hizo construir los arbotantes que vemos exteriormente y que resultan innecesarios para la estructura. La obra de la Sacristía se concluyó en 1543 sin grandes cambios con respecto al diseño de Diego de Riaño, aunque Ricardo Sierra se inclina hacia la posibilidad de que fuera Diego de Siloé en su corta estancia quien creó el proyecto¹¹⁶. Gainza también actuó en estos años en la segunda planta del Patio de los Óleos, ya que la planta baja había sido acabada por Riaño, en este espacio la obra de Gainza supuso una simplificación en la decoración de su predecesor.

Con la finalización de las sacristías, la atención se centró a partir de entonces en las construcciones que se habían paralizado en 1533, la Sala Capitular, el Antecabildo con su patio anejo y la Contaduría. Gainza también realizó en 1535 la capilla del obispo Scalas, Baltasar del Río, cuya portada daba al Patio de los Naranjos y que hoy se encuentran el Cerro de los Sagrados Corazones, en San Juan de Aznalfarache. Otra de sus importantes intervenciones se hizo en la Capilla Real, obra que se le adjudicó tras la subasta del 4 de abril de 1551. Las obras avanzaron con rapidez y a finales del mismo año ya estaban a la altura de la cornisa y se encargaba a los entalladores que hicieran los escudos que vemos en las tumbas de Alfonso X y Beatriz de Suabia. En 1555 se cerró la bóveda avenerada del presbiterio y comenzaron a notarse fallos constructivos. A la muerte de Gainza, el 6 de junio de 1556, visitaron las obras Andrés de Vandelvira, Hernán Ruiz II, Pedro de Campos, Diego de Vergara, Francisco del Castillo, Juan de Orea y Luis Machuca, además del aparejador Miguel de Gainza. En sus informes, todos coincidieron en que había un problema de cimientos. Entonces acordaron que la obra se paralizara durante tres años y que se levantara un arco entre los estribos para descargar el peso de la cúpula y eliminar, en lo posible, el número de vanos. Tras un largo parón, los trabajos se reanudaron en 1562, fecha en que se volvieron a paralizar por un secuestro de las rentas eclesiásticas. Más tarde fue Hernán Ruiz II quien resolvió los problemas constructivos de la cubierta de la Capilla Real, aunque los trabajos proseguían aún en los periodos de



Capilla Real.

¹¹⁶ SIERRA DELGADO, Ricardo. *Op. Cit.* pp. 353-357.

Pedro Díaz de Palacios y Juan de Maeda, no siendo hasta 1576 cuando se concluyó la obra y hasta 1579 cuando se trasladaron los restos de Fernando III, Beatriz de Suabia, Alfonso X y otros miembros de la realeza.

Hernán Ruiz II, también llamado “el mozo”, para distinguirlo de su padre, fue nombrado maestro mayor el 17 de diciembre 1557, fecha en la que presentó un informe sobre las obras que necesitaba la Catedral, la cual ya conocía, ya que vino junto a su padre a examinarla en 1535, tras la muerte de Diego de Riaño. Hernán Ruiz II fue uno de los arquitectos andaluces más importantes de su tiempo y en la Catedral de Sevilla sus aportaciones más destacadas fueron el cuerpo de campanas de la Giralda y la Sala Capitular. Sus trazas fueron aprobadas por el Cabildo el día 5 de enero de 1558 y las obras se fueron realizando al mismo tiempo.

Los trabajos de la Sala del Cabildo no comenzaron hasta agosto de ese año, en su proyecto mantuvo el esquema ya planteado por Riaño, ya que el muro de cerramiento exterior estaba construido. Diseñó además el Antecabildo, el patio anejo a éste y la Casa de Cuentas. Las obras proseguían lentamente, ya que se abordaron todas las estancias al mismo tiempo. En una reunión del Cabildo el 12 de julio de 1560 se decidió hacer un acceso al conjunto del Cabildo por la Capilla del Mariscal Diego Caballero, la cual tuvo que ser reformada; el retablo fue trasladado al testero derecho, sobre una tribuna que tuvo que ser construida, y se abrieron dos portadas, la del lateral derecho para la Casa de Cuentas, que debió finalizarse en 1561, y la del testero frontal para corredor que rodea la Sala Capitular, que no se realizó hasta 1587, ya durante el periodo de Asensio de Maeda. En estas fechas las obras se centraban en la Casa de Cuentas. Durante estas obras, Hernán Ruiz se vio obligado a intervenir en el muro de cerramiento del conjunto sureste por la construcción de la bóveda de la planta alta. Tanto las obras de la Capilla Real como las del cuerpo de campanas hicieron que se fuera retrasando la Sala Capitular, la cual intentó impulsarse en 1568, aunque poco después murió Hernán Ruiz II sin haber acabado la cubierta. En el Antecabildo y su patio anejo, son suyos el diseño de las ventanas y la articulación de los muros que tienen relieves realizados por Diego de Pesquera. También realizó el pasillo semielíptico que rodea a la Sala Capitular, además de los accesos a la misma y los muros perimetrales.

El cuerpo de campanas se comenzó en 1559, cuando se hicieron derribos de un campanario anterior. En 1560 se instaló la grúa y comenzaron a comprarse los materiales necesarios y en 1563 se comenzó la obra propiamente dicha, la cual debía estar ya casi finalizada en 1565 ya que se contrató con Bartolomé Morel la fabricación de los cuatro remates de los ángulos y al año siguiente se contrató con el mismo autor la fabricación de la veleta, la cual fue colocada el día 13 de agosto de 1568. Se trata de la escultura que corona la torre, apodada por los sevillanos “el Giraldillo”.

El maestro que sustituyó a Hernán Ruiz II fue Pedro Díaz de Palacios, el cual fue nombrado por el Cabildo el día 28 de noviembre de 1569. Al parecer, el Cabildo no tenía copia del proyecto de la Sala Capitular y el nuevo maestro mayor no pudo intervenir en ella, es por ello que éste se centró sobre todo en la Capilla Real. Cuando las trazas se pidieron a Hernán Ruiz III éste no las entregó, ya que no había sido elegido para reemplazar a su padre en el cargo. Entonces el Cabildo se vio obligado a encargar nuevas trazas y a convocar a Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo. Ellos presentaron nuevas trazas en la reunión capitular del 23 de enero de 1572, el Cabildo mandó hacer dos copias de las cuales una debía quedarse en su archivo. El proyecto se dirigía sobre todo a la cubierta, ya que el resto quedó acabado a la muerte de Hernán Ruiz II.

Pedro Díaz de Palacios resultó no ser la elección adecuada para dirigir las obras. Concluyó la decoración de la Capilla Real, posteriormente, en la reunión capitular de 7 de mayo de 1574, el Cabildo decidió concluir la obra de la Sala Capitular pero entonces el maestro mayor pidió licencia para ausentarse por tres meses, quedando el aparejador Pedro de la Cantera a cargo de las obras del Antecabildo. A su vuelta el Cabildo le hizo una prueba que consistía en realizar la planta y monte de un edificio en el plazo de un mes, lo cual el maestro no cumplió ni esta vez ni en una segunda prórroga que le concedieron. Ante la patente duda del Cabildo con respecto a la capacidad del maestro, mandaron que otros arquitectos de la ciudad examinaran sus obras, además de Juan de Orea, maestro mayor de Granada. A Díaz de Palacios se le amenazó con el despido si no cumplía con el plazo, lo cual ocurrió. Sin embargo el arquitecto quiso recuperar su cargo y entabló un pleito que se prolongó hasta 1588, cuando los jueces fallaron en su favor y se obligó a llegar a un acuerdo económico con el Cabildo para evitar restituirle en el cargo de maestro mayor y el sueldo de los años que había estado despedido.

El maestro que vino a sustituir a Pedro Díaz de Palacios fue elegido por su valía reconocida como maestro mayor de la Catedral de Granada, éste fue Juan de Maeda, quien se incorporó a la obra a comienzos de 1575. En este año se colocó una fuente en el patio del Cabildo y por entonces Diego de Pesquera estaba realizando los relieves para el Antecabildo. En 1576 murió Juan de Maeda y le reemplazó en el cargo su hijo Asensio de Maeda, el cual habría colaborado con su padre en años anteriores. El nuevo maestro mayor y el escultor Diego de Pesquera advirtieron fallos en la obra de la Sala Capitular y los expusieron al Cabildo el 6 de junio de 1578, estos fallos no impidieron que se prosiguiera la obra, aunque ésta debió ser paralizada en el mes de noviembre de este año, cuando el Cabildo encargó al maestro el traslado del muro donde está pintada la imagen de Nuestra Señora de la Antigua y del sepulcro del cardenal Hurtado de Mendoza. Al año siguiente se reiniciaron las obras de la Sala Capitular, en 1582 se estaba cerrando la sala del Antecabildo y para facilitar el trabajo se ordenó a Maeda que hiciera un modelo. Desde comienzos de 1581 se hacían los relieves

de la Sala Capitular, obra de Diego de Velasco el Mozo y Juan Bautista Vázquez el Viejo, unos trabajos que todavía duraban en 1583. Sólo quedaba la cubierta de la Sala Capitular; el Cabildo había intentado que varios arquitectos vinieran a inspeccionar la obra sin éxito y no fue hasta comienzos de 1584 cuando Juan de Minjares visitó la obra, él, junto con Asensio de Maeda, estableció el modo de cerrar la estancia.

El Cabildo acordó eliminar la linterna de la cúpula de la Sala Capitular en 1586, pero en el informe que se le pidió a Hernán Ruiz III, quizás para que aportara la solución de su padre, parece que se desaconsejó esa determinación y finalmente se mantuvo la linterna. Hasta 1590 no se abordó la obra y se finalizó al año siguiente. Tras estas fechas se completaron los últimos trabajos de decoración, así pues, Juan de Saucedo dio color a los relieves, Pablo de Céspedes pintó figuras alegóricas y trabajó en el dorado de la bóveda junto con Saucedo. Las vidrieras se encargaron a Mateo Martínez y así se finalizó la que es sin duda una de las estancias manieristas más destacadas de Europa.

Al finalizarse las estancias del área sureste del gran buque que constituye la seo sevillana, en los siguientes siglos las intervenciones arquitectónicas fueron de mucha menos envergadura. A partir de 1617 la obra del Sagrario, en la crujía oeste del Patio de los Naranjos, centró todas las atenciones. En lo que respecta a la Catedral sólo podemos hablar de intervenciones en capillas y en la realización del trascoro y los pórticos laterales del coro. Para el trascoro se pensó en crear una tribuna para que en ella se sentaran los reyes, ya que se esperaba su visita. Para materializar esta idea el arquitecto Miguel de Zumárraga entregó las trazas el 10 de junio de 1619, la obra se concertó con el cantero de Cabra Luis González que estuvo trabajando en ella en 1620, aunque algunos miembros del Cabildo no estaban de acuerdo con ocultar el altar de la Virgen de los Remedios que ocupaba ese espacio. El 7 de mayo de 1621 se presentó un informe con fecha de 27 de abril realizado por Miguel de Zumárraga, Vermondo Resta, Diego López Bueno y Andrés de Oviedo que decía que la obra de la tribuna debía desmontarse porque iba errada. Tras este episodio, la tribuna se desmontó y se dejó libre el altar de la Virgen de los Remedios. Ya en septiembre de 1631 el mayordomo de fábrica Don Fernando de Quesada expuso al Cabildo la necesidad de limpiar y ordenar los jaspes del trascoro. La decisión fue la de aprovechar los jaspes para un nuevo proyecto, el encargado de dar las trazas fue el superintendente de obras, Pedro Sánchez Falconete. Al muro se acoplaron unos accesos traseros al coro y a las tribunas de los órganos, centrando el eje el altar de los Remedios.

Ya plenamente barrocas son las dos capillas de los pies de la iglesia, la más antigua es la de San Isidoro que se encuentra a los pies de la nave de San Pablo y que fue entregada en 1661 a Don Francisco y Don Fernando de la Puente Verastegui para que fundaran en ella una capellanía. La portada se talló en el muro gótico sobre el arco de medio punto de acceso y con dos altares

flanqueándola. Más tarde y a semejanza de ésta se creó la capilla de San Leandro, a los pies de la nave de San Pedro, por el deán Don Alonso de Baeza bajo la dirección de Matías de Figueroa. Entre 1667 y 1668 se llevó a cabo una importante intervención en la Sala Capitular, lo que comenzó siendo una reparación por goteras terminó con la restauración de las pinturas manieristas de Pablo de Céspedes por parte de Murillo, quién realizó los ocho tondos en los que se representan santos sevillanos y la Concepción. Pedro de Medina se encargó del dorado de las molduras.

En el siglo XVIII se construyeron los pórticos de ingreso al coro que se encuentran bajo las cajas de los dos órganos construidos en 1725. La obra fue diseñada por el maestro mayor del arzobispado, Diego Antonio Díaz y con la participación del cantero Manuel González. Esta obra se estaba acabando en 1732. A partir de mediados siglo se llevaron a cabo importantes intervenciones bajo el influjo académico. En 1752, se abordó el derribo de las construcciones que unían a la Catedral por su flanco suroeste al caserío, de esta forma se independizó la manzana que hoy vemos; por otra parte se abordó la creación del Pabellón o “Muro”, que es el término que se le da a esta obra en la documentación de la época. Se trata de las estancias que se iban a dedicar a archivo, oficinas y estancias auxiliares del Cabildo y cuyas obras llevaron a cabo Manuel Núñez entre 1770 y 1802, y Fernando Rosales entre 1805 y 1829, aunque las obras no se finalizaron hasta 1922. Asimismo, se derribó el Corral de los Olmos, lo que procuró una importante modificación urbanística en la zona de la cabecera entre 1762 y 1797. Además, en las décadas finales del siglo se llevó a cabo el solado del templo bajo el patrocinio de los obispos Francisco J. Delgado Venegas y Alonso Marcos Llanes y Argüelles, esta obra, que finalizó en 1793, implicó distintas transformaciones como el desmonte de retablos góticos y cambios en la disposición de los bienes muebles. En 1814 continuaron los trabajos del solado de capillas que acabarían hacia 1817 en la Sacristía Mayor¹¹⁷.

En el siglo XIX se creó la portada de la Asunción que es la central del testero occidental del edificio. Entre 1829 y 1831 se realizó la mayor parte de la obra arquitectónica a cargo de Fernando Rosales según su proyecto de 1827. La segunda fase se ejecutó a partir de 1877, cuando Mariano Desmaissieres legó una casa de su propiedad en la Plaza del Duque de la Victoria para costear la obra de la portada. Joaquín Fernández dirigió la obra arquitectónica y para la parte escultórica se eligió el proyecto presentado por Ricardo Bellver y que fue aprobado por la Academia de San Fernando el 29 de mayo de 1882. Juan de Astorga también presentó un proyecto pero éste fue rechazado. El relieve del

¹¹⁷ LAGUNA PAÚL, Teresa. “Transformaciones en la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y otras reorganizaciones durante el siglo XIX” en RAMALLO ASENSIO (Ed.). *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*. Universidad de Murcia, Murcia, 2003. pp. 591-618.



Tímpano de la Puerta de la Asunción. Ricardo Bellver. 1882.

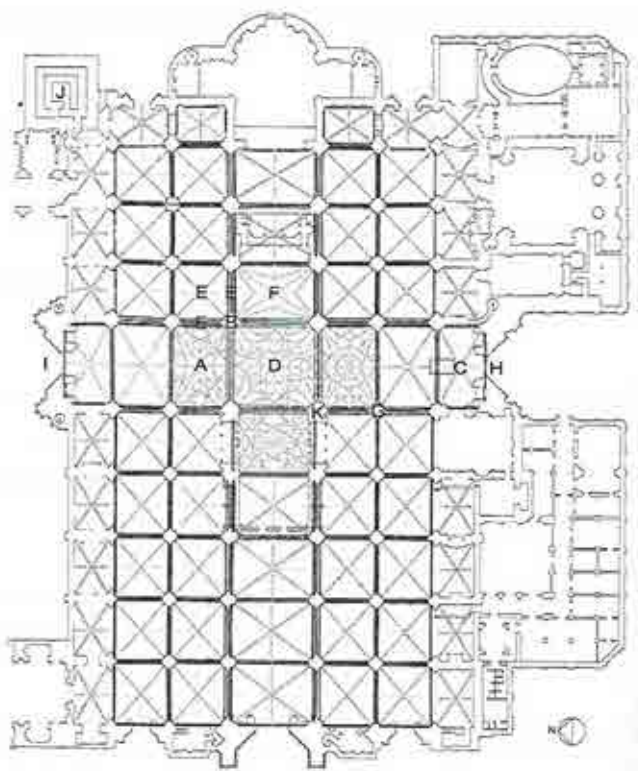
tímpano está fechado en torno a 1882 y para el apostolado de las arquivoltas en 1884 se aprobó el modelo en yeso. En diciembre de ese año se firmó la escritura por la cual Bellver se comprometía a hacer cuatro esculturas al año, las cuales fue realizando hasta 1898, todas ellas en piedra artificial.

Paralelamente a este último periodo de realización de la portada de la Asunción, comenzaron las obras de restauración a cargo de Adolfo Fernández Casanova, su memoria del plan de obras que la Catedral necesitaba está fechada el día 22 de diciembre de 1881. A partir del 25 de febrero de 1882 se desarrollaron una serie de intervenciones en diferentes sectores de la Catedral, el primer espacio tratado por el arquitecto fue el brazo norte del crucero y la bóveda del Evangelio (A) cuyas obras se acabaron en julio 1885.

Entre agosto de 1883 y agosto de 1884 se restauró el pilar del lado del Evangelio (B) del crucero. En 1882 se atendió la bóveda del crucero sur (C) y también por esas fechas se colocó un cincho de hierro en la bóveda del cimborrio (D). En 1885 se restauraron ventanajes del muro del crucero además de los antepechos de las tribunas altas y las azoteas.

En estos años el edificio sufrió las consecuencias de dos terremotos, el 20 de octubre de 1883 y el 25 de diciembre de 1884, además de dos rayos caídos sobre la Giralda, el 25 de abril de 1884 y el 18 de junio de 1885. Esto hizo que el arquitecto decidiera colocar un pararrayos en la torre que también tuvo que recibir algunas reformas entre 1884 y 1887. Se intervino la bóveda del cimborrio y la de su lateral norte (E, F), y en 1885 se repararon elementos exteriores en el noreste del templo tales como pináculos y contrafuertes. Todas estas intervenciones se hicieron bajo un criterio historicista heredado de los preceptos de Viollet-le-Duc, así el propio Fernández Casanova afirma en su memoria: “siendo el ideal de las restauraciones que el arquitecto a quien se encomiendan se penetre de tal modo en el espíritu del artista que las dio el ser, que no se aperciba en las obras primitivas y en las reparaciones sino un pensamiento único, y una sola mano encargada de interpretarlo...”. Según este criterio, el arquitecto tuvo que hacer que en Sevilla se formaran los profesionales necesarios para hacer frente a las restauraciones según técnicas que ya habían desaparecido. La labor formativa fue por tanto muy importante y repercutió en la

arquitectura y técnicas de restauración posteriores en la ciudad de Sevilla. En 1886, tras la finalización de las obras del crucero norte, se pasó al crucero sur y se vio la necesidad de realizar la portada de San Cristóbal, también llamada “del Príncipe”, sus obras fueron comenzadas el 17 de enero de 1887 bajo la dirección de Adolfo Fernández Casanova y con diseño de Demetrio de los Ríos, costeándose con el legado de Don Francisco Jiménez Bocanegra. En 1888 el inspector de las obras de construcciones civiles, Simeón de Ávalos, pidió a la Academia que se solicitara del Ministerio de Fomento alguna recompensa para Fernández



Planta con la señalización de las intervenciones de A. Fernández Casanova.



Hundimiento del cimborrio. Julio de 1888.

Casanova por la magnificencia de las obras llevadas a cabo en la seo sevillana, fue entonces cuando la Academia solicitó la Gran Cruz de Isabel la Católica para el arquitecto navarro el 5 de julio de 1888. Sin embargo, el ritmo de las obras se vio truncado por la caída de la bóveda del cimborrio el 1 de agosto de ese año. Según parece, el pilar que cedió no había dado señales de daño alguno y los terremotos y la alteración de las cargas durante las obras habrían hecho que éste cediera. Casanova pensó entonces que todos los pilares podrían correr la misma suerte y dimitió de su cargo. En su lugar entró el 13 de diciembre de 1889 Joaquín Fernández Ayarragaray, el cual reconstruyó el cimborrio y finalizó la puerta de San Cristóbal a lo largo de la década de los noventa¹¹⁸.

¹¹⁸ GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle. “Adolfo Fernández Casanova y la restauración de la Catedral de Sevilla: Los procedimientos de ejecución de las

Ya a finales de siglo se abordó la construcción de la puerta del crucero norte, la de la Concepción, que se abre al Patio de los Naranjos. Ésta fue realizada entre 1895 y 1927 con el legado de Don Antonio González de la Coba y con proyecto de Adolfo Fernández Casanova; los trabajos escultóricos los realizó Joaquín Bilbao Martínez con colaboración de Eduardo Muñoz Martínez.

El siglo XX vendrá en su primer tercio centrado en las obras del sector suroeste con el Pabellón de Oficinas y que se comenzó según el proyecto de Francisco Luque y López de 30 de abril de 1918 en su segunda fase¹¹⁹. Con la finalización de las obras del Pabellón en 1922 el Cabildo se centró en reorganizar sus bienes muebles y a crear una exposición permanente en lo que se dio en llamar a partir de entonces el “Tesoro”. Para hablar de cambios importantes habrá que esperar a los años 70 cuando empiezan a sucederse destacadas campañas de restauración que se vieron avivadas en los 80 por eventos tan relevantes como la beatificación de Santa Ángela de la Cruz en 1982, la visita del papa Juan Pablo II en 1985 y, sobre todo, la exposición universal de 1992.

En un somero recorrido por las principales intervenciones hay que destacar a finales de los 60 y los 70 la rehabilitación del Patio de los naranjos por el arquitecto Félix Hernández que hizo que se abriera la nave del lagarto. En los 80 se efectuaron las más destacadas recuperaciones. Entre 1979 y 1983 se intervino la Giralda, el jardín del Patio de los Naranjos entre 1982 y 1984, y en 1985 se encargaron al arquitecto Alfonso Jiménez Martín las investigaciones y documentación para solicitar la incoación de expediente de declaración de Bien del Patrimonio Mundial para la Catedral, el Alcázar y el Archivo de Indias, lo cual fue aprobado en diciembre de 1987. En 1986 se hundió parte de la cubierta de la Biblioteca Colombina, lo cual requirió una importante intervención que conllevó la catalogación del patrimonio bibliográfico y el desalojo del Pabellón de Oficinas. Estas intervenciones procuraron la creación del avance del Plan de restauración y ordenación de las catedrales de Andalucía en 1985, antecedente del Plan Nacional de Catedrales.

La exposición temporal celebrada en 1992, *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*, fue motivo para importantes tomas de conciencia y una importante experiencia para la gestión de la Catedral. Desde entonces prosiguieron las restauraciones, siempre necesarias en edificios de este calibre y que continúan hasta nuestros días¹²⁰.

obras” en VV.AA. *El espíritu de las antiguas fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la Catedral de Sevilla (1888-1901)*. FIDAS Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura, Sevilla, 1999. p. 41-60.

¹¹⁹ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*. Grafitálica, Sevilla, 1980. pp. 97-100.

¹²⁰ LAGUNA PAÚL, Teresa. “Gestión patrimonial y colección museográfica de la catedral de Sevilla” en *Semata. Ciencias Sociales e humanidades* vol. 2, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 2010. p. 60-68.

Descripción arquitectónica

Exteriormente, la manzana que ocupa la Catedral con todas sus estancias auxiliares, el Patio de los Naranjos, la Giralda y la iglesia del Sagrario, ubicada entre la avenida de la Constitución, la calle Alemanes, la calle Placentines, la plaza Virgen de los Reyes, la plaza del Triunfo y la calle Fray Ceferino González, nos da una idea del crisol de estilos y también de culturas concentradas en este complejo de edificaciones que abarcan desde el siglo XII al XIX. El volumen del templo gótico contrasta con el sector del Patio de los Naranjos y con la torre almohade coronada por el campanario manierista, así como con la iglesia barroca del Sagrario. Tras las almenas que coronan el muro que circunda del Patio de los Naranjos y el arco de herradura de la puerta del Perdón se deja ver la Giralda, todo un símbolo que ha trascendido los límites de la ciudad de Sevilla. Nueve son las portadas exteriores, las más antiguas son las del Nacimiento, con probable intervención de Lorenzo Mercadante de Bretaña, la del Bautismo, firmada por Pedro Millán, y la del Lagarto que también se atribuye a este último autor.



Vista de la Catedral desde la plaza del Triunfo

La Puerta del Perdón fue la principal de la mezquita Aljama en el frente norte del conjunto. Las esculturas de terracota que presenta son de comienzos del siglo XVI del Maestre Miguel Perrin o Florentín, según las fuentes consultadas. Las puertas de Palos y de la Campanilla son de mediados del siglo XVI y tienen bellos tímpanos de terracota, la de Palos con el tema de la Epifanía y la de la

Campanilla con el de la Entrada de Jesús en Jerusalén. Ambas puertas se sitúan flanqueando la cabecera, como herencia de las que daban entrada a la mezquita. La Puerta de la Asunción, la del Príncipe y de la Concepción son producto de las intervenciones del siglo XIX, como ya se ha comentado.



Tímpano de la Puerta del Nacimiento

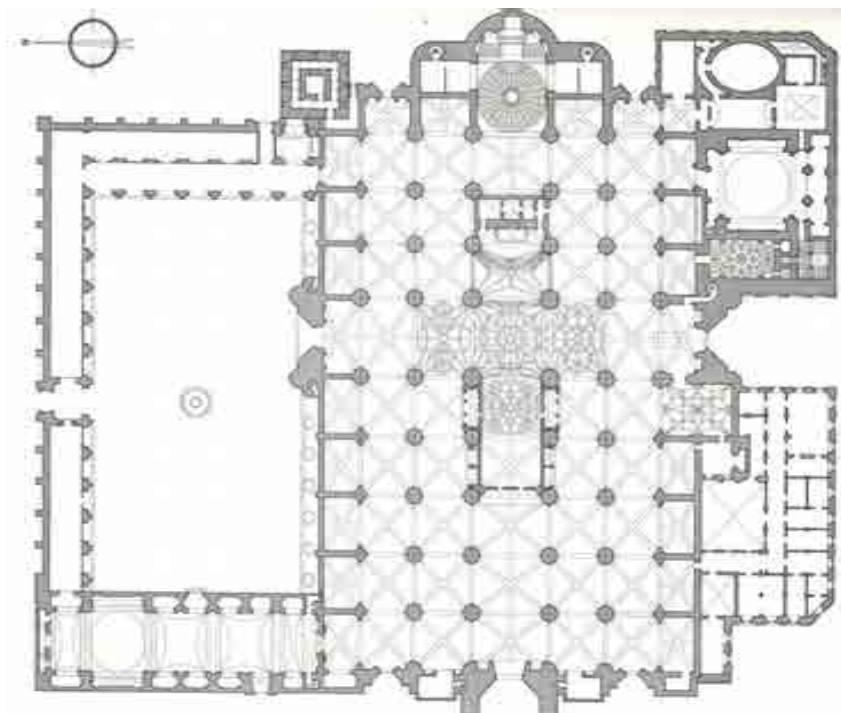


*Tímpano de la Puerta de la Campanilla.
Entrada de Jesús en Jerusalén.*

En el interior, con planta de salón y cinco naves cubiertas por bóvedas de crucería góticas, la sobriedad y al gran tamaño del templo sobrecogen al que penetra en él. El crucero tiene cubiertas de nervaduras góticas que señalan el lugar de mayor preeminencia del conjunto, el mismo tipo de cubierta cubre la Sacristía de los Cálices. La pretensión del Cabildo de crear un templo para que quien lo viera los tomase por locos se ve cumplida y la originalidad de la planta, con la eminente herencia en algunos detalles de la mezquita almohade, la vemos en la localización de las dos puertas traseras y la situación de la Capilla de los Reyes en la cabecera.

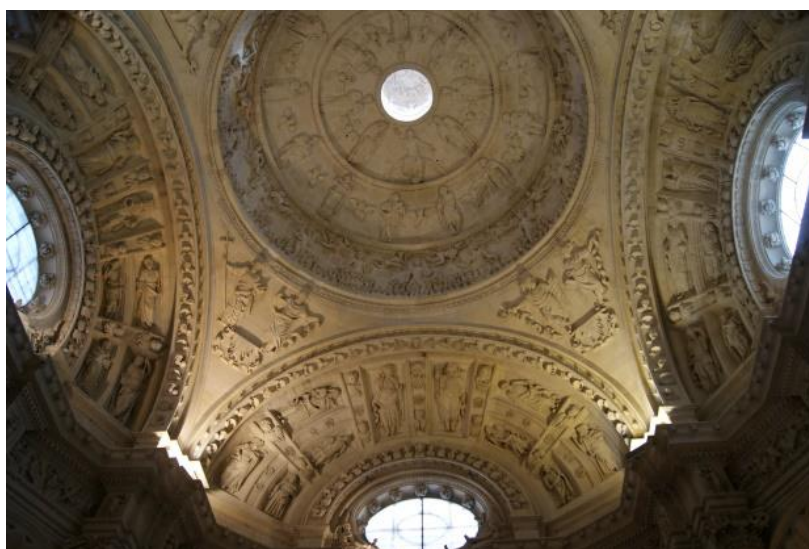


Vista transversal de los pies. Cubiertas del crucero y el coro.



Planta de la Catedral de Sevilla

El cuadrante renacentista, con la Sacristía Mayor, el Antecabildo y la Sala Capitular como elementos fundamentales, supone no sólo un cambio estilístico sino también un laboratorio de experimentación en el que se dieron cita los principales arquitectos del momento, cuyas influencias trascendieron nuestras fronteras. La Sacristía Mayor, con entrada a través de un arco en esviaje, tiene planta de cruz griega y cúpula central con linterna, por su parte, la Sala Capitular constituye una de las primeras estancias con cubierta elíptica de la historia de la arquitectura europea. Asimismo, tenemos que destacar el programa iconográfico de estas estancias.



Cubierta de la Sacristía Mayor

La Sacristía Mayor es un espacio simbólico que aúna en planta el círculo, el cuadrado y la cruz, el complejo programa de relieves, quizás diseñado por el canónigo Pedro Pinelo, alude a la superación de la antigua ley, es decir, el Antiguo Testamento, y la preeminencia de la nueva ley, el Nuevo Testamento. Con citas que aluden a la mitología grecolatina, se condensa en este espacio toda la historia de la humanidad desde la creación del mundo al Juicio Final que se representa en la cúpula central¹²¹. La Sala Capitular, ya plenamente manierista, tiene entrada indirecta desde el Antecabildo a través de un pasillo estrecho que aumenta la impresión que causa la primera vista de la sala oval, el pavimento imita el diseño de Miguel Ángel para la plaza del Capitolio de Roma que enfatiza la ambigüedad del espacio, algo acabaría que con los añadidos barrocos de las pinturas de Murillo. El canónigo Pacheco fue quien creó el programa iconográfico que alude a las virtudes y obligaciones que debían cumplir los capitulares.



Cúpula de la Sala Capitular



Antecabildo

En el mismo sentido va el programa de relieves manieristas del Antecabildo; es una sala rectangular cubierta con bóveda de cañón que comunica el Patio del Antecabildo con la Capilla del Mariscal y la Sala Capitular.

¹²¹ MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. *La sacristía mayor de la Catedral de Sevilla*. Arte hispalense, Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1984. pp. 49-60.

Origen y trayectoria como espacio expositivo

El caso de la Catedral de Sevilla refleja como ningún otro la preocupación por la ordenación y conservación de su patrimonio ya desde el siglo XIX. Aunque la vastísima colección de la Catedral se encuentra diseminada en todas sus capillas y espacios, y en ningún momento de su historia la figura de un museo como tal y como organismo independiente se ha planteado, por las limitaciones de este estudio vemos más adecuado y conveniente centrarnos en el cuadrante renacentista ya que es en este recinto donde se ha acumulado tradicionalmente el llamado “tesoro” de la Catedral.

La Sacristía Mayor ha sido, desde su origen, un espacio de custodia y almacenamiento de las piezas más preciadas del ajuar litúrgico de la Catedral y, haciendo una revisión de las fuentes disponibles desde comienzos del siglo XIX, podemos ver un interés creciente por la monumentalización de esta estancia que va desde los preceptos academicistas, pasando por los distintos cambios en el montaje durante el siglo XX hasta llegar a su estado actual. El caso de la Sacristía de los Cálices también es reseñable, dadas las importantes piezas pictóricas que expone en sus muros y que han ido cambiando según los criterios de cada momento. La Sala de Ornamentos, situada en la antigua contaduría, y el Antecabildo los comenzaremos a ver como espacios expositivos a partir de la ordenación de 1922. Por la extensión de este capítulo, el discurso se ha dividido en distintos apartados que se corresponden con las ordenaciones que han tenido estos espacios durante los siglos XIX y XX.

A) El cuadrante renacentista a finales del siglo XVIII. La descripción de Juan Agustín Ceán Bermúdez.

La *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* de Juan Agustín Ceán Bermúdez de 1803, constituye una obra capital para conocer la Catedral de Sevilla en un momento histórico clave, ya que a comienzos del siglo XIX el edificio se encontraba inmerso en un proceso de transformación y adaptación a los nuevos tiempos en los que se vislumbran aspectos estéticos que venían de siglos anteriores, unidos a los influjos académicos que ya estaban entrando a formar parte de la mentalidad del Cabildo y que se materializarían con más fuerza tras los sucesos de la Guerra de la Independencia.

Originariamente, la Sacristía Mayor tenía uso cultural en momentos concretos del año litúrgico como el Jueves Santo, también en ella se realizaban las exequias de capitulares o el ritual de consagración de aras. A ella se accede desde la octava capilla de la nave de la Epístola, en ésta “hay dos grandes armarios para custodiar el altar de plata, y en sus puertas esculpió Cornejo varios santos y

pasajes de la sagrada Escritura, con más corrección y mejores formas que en otras obras suyas”¹²².

En cuanto al mobiliario del interior de la Sacristía Mayor y su función como contenedor del ajuar litúrgico y el relicario de la Catedral, vemos como los cambios que éstos han sufrido van directamente en relación con la voluntad de poner en valor y mostrar las piezas más relevantes. Originalmente, el relicario de la Catedral, inserto plenamente en la iconografía de esta maravillosa estancia, se encontraba en tres altares situados en el espacio central del área segregada en el testero sur. Había tres armarios-relicarios de factura renacentista divididos tres cuerpos con órdenes superpuestos y cuyas puertas con decoración pictórica Ceán atribuyó a Antón Pérez, discípulo de Pedro de Campaña, y a Diego Vidal Liendo el Joven. En los dos espacios laterales del presbiterio había dos altares que sirvieron como oratorios para misas privadas y que fueron cerrados con puertas a mediados del siglo XVIII, en las que Pedro Duque Cornejo esculpió cuatro santas. Fue entonces cuando en estos espacios se ubicaron armarios para guardar parte del ajuar litúrgico, Dice Ceán que en el del Evangelio se encontraba, entre otras piezas, la escultura de San Fernando de Pedro Roldán y en el de la Epístola había un retablo gótico del pintor Juan Núñez arrinconado¹²³.

Además de los altares del testero sur, la descripción nombra las dos grandes cajoneras laterales que se encontraban bajo los lienzos de San Leandro y San Isidoro. La más antigua fue la que se encontraba en el testero este, realizada en madera de borne por Diego Guillén y su discípulo Pedro García entre 1548 y 1551. Estos eran los mismos autores de las puertas de acceso a este espacio realizadas 1548. La cajonera del testero oeste la realizaron Diego de Velasco el Mozo y Juan Bautista Vázquez el Viejo entre 1581 y 1584¹²⁴.

Cada uno tiene 10 pies de alto y 42 de largo, los mismos que tiene de ancho cada frente. Se divide este largo en cinco partes: en la del medio hay un cuerpecito de arquitectura con dos columnas sobre zócalos, con los evangelistas realzados en las puertas del caxon que está al lado de levante, y con los doctores de la iglesia en el de poniente: en las dos partes de los extremos se figuran otros dos cuerpecitos con pilastras y profetas; y en los espacios de las dos restantes, que median entre los dichos tres cuerpos, hay doce gavetas ó tiradores paralelos para guardar las capas pluviales, y están adornados con figuritas y bichas. Es muy recomendable la escultura de estos caxones, en los que Guillen y Garcia dexaron un testimonio

¹²² CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Librería del Renacimiento, Sevilla, 1981. p. 94.

¹²³ LAGUNA PAÚL. Teresa. *Op. Cit.* pp. 509-600.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Op. Cit.* p. 120-123.

¹²⁴ LAGUNA PAÚL. Teresa. *Op. Cit.* pp. 509-600.

*infalible de su gran inteligencia y delicado gusto en el dibujo del cuerpo humano y en adorno de los grotescos*¹²⁵

La custodia grande, realizada por Juan de Arfe a partir de 1580 y el tenebrario de bronce, trazado por Bartolomé Morel en 1562, se guardaban también en la Sacristía Mayor. La custodia estaba dentro de una caja de cedro y el tenebrario había perdido su caja, así Ceán Bermúdez lamenta en su obra que estuviera al descubierto. En el centro de la estancia hubo una pila de agua bendita, estaba a ras de suelo y se menciona en los textos hasta el siglo XIX.

De la capilla de los Dolores, que es la que da acceso a la Sacristía de los Cálices, dice Ceán que se la llama así por el busto de la Dolorosa de Pedro de Mena, comenta “es lo único bueno que hay aquí, porque el retablo es malísimo”, el Cabildo se planteaba en aquel entonces colocar en ese espacio un *Calvario* de Juan de Roelas¹²⁶. La Sacristía de los Cálices fue destinada a partir de 1794 para “preparase, revestirse y celebrar misas privadas los capitulares en el altar que está al frente y en los dos oratorios de los lados, adornándola con muy buenas pinturas”. Esta función se le dio a este espacio tras haberse renovado su solería a partir de 1790 por Juan Pérez de Tafalla siendo éste mayordomo de fábrica. Además, se hicieron cambios en la disposición de sus pinturas, se colocó un apostolado del siglo XVII inspirado en grabados de Goltzius, tres santas vírgenes de Zurbarán, dos cuadros con la historia del Venerable Padre Contreras de Preciado de la Vega de hacia 177 y el retrato de la Reverenda Madre Dorotea de Murillo, aunque permaneció en su lugar del altar mayor la tabla de la *Adoración de los Reyes* de Alejo Fernández¹²⁷. Estos cambios de colocación de las pinturas se siguieron realizando en estos años y Ceán Bermúdez tras la edición de su obra en 1803, en 1805 vio la necesidad de incorporar un apéndice a su obra. Entre otras novedades relata una reorganización de las pinturas que decoraban la Sacristía de los Cálices. Así pues, el *Calvario* de Juan de Roelas que se había pensado colocar en la capilla de los Dolores, vino a reemplazar en esta estancia a *La Adoración de los Pastores* de Alejo Fernández, a su juicio “una de las obras más respetables de esta iglesia”. En este sentido el autor insta a la conservación de las obras artísticas así:

...sí por ser viejas las tablas, no estando muy borradas, se hubieran de arrinconar...quedaría la historia de la pintura sin monumentos en que apoyarse. Por esto y otras razones de decoro y aprecio es muy conveniente que se conserven tales antiguallas en las iglesias catedrales con la misma estimación que las conservan las de Alemania, Italia y de otras partes, para que los inteligentes observen la marcha que ha llevado este arte desde los tiempos bárbaros hasta el siglo XVI, en las que las luces de la filosofía, del estudio y del buen

¹²⁵ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Op. Cit.* pp. 117-118.

¹²⁶ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Op. Cit.* pp. 92-93.

¹²⁷ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Op. Cit.* pp. 96-97.

*gusto despertaron las gracias y máximas de los griegos y de los romanos*¹²⁸.

A su modo de ver, el arrinconar una obra, es decir, quitarla de la vista y olvidarla por ser considerada inadecuada en un momento en concreto, era una forma de no dejar que el público la conociera y contemplara la forma de pintar de los siglos pasados. Este interés por las obras artísticas y por mostrar las piezas más relevantes y de mayor calidad artística de la colección se manifiesta también en la siguiente nota, también relativa a la Sacristía de los Cálices:

*Se ha quitado de esta sacristía el apostolado de la escuela de Goltzio, de que habla la Descripción, y se piensa en desterrar de ella y de la iglesia todas las copias, poniendo en su lugar originales de autores clásicos, como corresponde á la dignidad y decoro de tan magnífico templo*¹²⁹.

El Patio de los Óleos era una estancia aneja a la Contaduría donde se guardaban los caudales y parte del ajuar litúrgico y la plata de la Catedral, estaba protegido con rejas en puertas y ventanas desde el siglo XVI. Las dos cámaras altas eran prácticamente ciegas, además, el patio estaba dotado con un cuerpo de guardia que custodiaba la entrada desde el atrio de San Cristóbal. Ese acceso fue tapiado en 1753 y en el hueco se creó un armario para custodiar piezas del ajuar litúrgico. De este espacio dice:

*En un patio pequeño y cercado, que tiene comunicación con esta pieza (la Sacristía Mayor), se custodian otras ricas alhajas de oro, plata y piedras preciosas, como son cruces, custodias, viriles, portapaces, ánforas, jarros, fuentes, candeleros, blandones, navetas é incensarios, cuyas formas, buen gusto y execucion de cada una, no se pueden describir sin molestar demasiado al lector.*¹³⁰

También comenta Ceán que en torno al patio del Antecabildo había “varias oficinas, (siendo una de ellas donde se custodian los libros de coro) en cuyos frontones resaltan cabezas de héroes y otros adornos...”¹³¹. Esta oficina podría haberse encontrado, según Isabel Luque, en la Sala de Trazas que el profesor Morales Martínez ha localizado en la planta baja de un edificio situado en torno al patio de Mariscal¹³².

¹²⁸ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. Op. Cit. p. XI-XII

¹²⁹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. Op. Cit. p. XII-XIII.

¹³⁰ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. Op. Cit. p. 123-124.

¹³¹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. Op. Cit. p. 147.

¹³² LUQUE, Isabel. “La Catedral de Sevilla: ¿Museo o Catedral?” en *Atrio* n° 8/9. Universidad Pablo de Olavide, 1986. p. 226.

De la contaduría baja, actual Sala de Ornamentos, dice:

...es una pieza clara y despejada...en el frente hay un respaldo de terciopelo carmesí, unos sillones para los capitulares, que presiden en esta oficina, y un excelente quadro de Murillo, que representa á san Fernando del tamaño natural y de cuerpo entero. Otros de gran mérito adornan las demás paredes, distinguiéndose entre ellos dos que pintó Pablo de Céspedes, quando pasaba en esta ciudad los recles de su prebenda de Córdoba, y figuran el sacrificio de Abraham, y las santas Justa y Rufina con la torre en el medio...Debaxo de estos lienzos se han colocado pocos años hace unos estantes de caoba bien trabajados, que forman un cuerpo arreglado de arquitectura, con basamento, pilastras y cornisa de orden jónico, en los que se guardan los papeles de cuenta y razon de las rentas de este santa iglesia¹³³.

Los estantes de que habla Ceán son los que actualmente custodian las piezas de plata en esta misma sala, con lo cual estos muebles neoclásicos han permanecido en su lugar de origen hasta nuestros días. Su creación es contemporánea a las transformaciones derivadas del derribo del Corral de los Olmos y que afectaron a la Casa de Cuentas. Los muebles realizados en madera de caoba fueron pagados al carpintero en 1793 y su diseño que se le supone al maestro mayor Manuel Núñez sirvió de modelo para otros muebles hasta 1830.

B) El siglo XIX. Las transformaciones de Fernando Rosales y las guías de José Gestoso y Pérez.

Durante los años de la invasión francesa y, con el fin de evitar la rapiña que tantas iglesias sufrieron, el Cabildo envió el tesoro catedralicio a la aduana de Cádiz, allí permaneció guardado en cajas de madera. El gobierno requisó algunas piezas, entre ellas parte del altar de plata. Al finalizar la ocupación francesa, el 13 de diciembre de 1812, el tesoro fue trasladado desde el muelle del Guadalquivir a la Catedral. Tras desembalar, hubo que colocar todo en su lugar y hacer una evaluación de daños y pérdidas. Para solventar los desperfectos, el Cabildo encargó al platero Juan Ruiz labores de limpieza y restauración, las cuales realizó entre 1813 y 1815. En los años siguientes se encargaron nuevas piezas que aumentaron el patrimonio del templo.

El siglo XIX fue muy convulso en cuanto a la Iglesia se refiere, las excomuniones y desamortizaciones vinieron a acrecentar el patrimonio de la Catedral que, en muchos casos, intervenía para quedarse a la baja con piezas. Un ejemplo de ello es el *Descendimiento* de Pedro de Campaña que provenía de la iglesia de Santa Cruz, entre otras muchas obras que necesitaban de una

¹³³ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Op. Cit.* p. 156-157

ubicación en el templo o en sus estancias anejas. Se inició entonces un proceso de colocación y, en muchos casos, también de restauración por parte del Cabildo, aconsejado por académicos como Ceán Bermúdez, Joaquín Cortés y Francisco Escacena entre otros. Fue un trabajo muy lento que abarcó casi toda la centuria y que, de forma paralela a las intervenciones arquitectónicas de Fernando Rosales, vino a cambiar parte de la fisonomía del templo¹³⁴.

Las transformaciones del nuevo siglo comenzaron en la Sacristía Mayor hacia 1815, dentro de las obras promovidas de la mano de Fernando Rosales entre 1803 y 1830. En este año se transformaron los cinco altares del testero sur con unos retablos neoclásicos que enmarcaban grandes lienzos, éstos se colocaron por encima de los restos del relicario renacentista que quedaba oculto tras puertas de madera marmoleada realizadas en la intervención del carpintero José Bejarano y el pintor Francisco Escacena. Para ello se utilizó el modelo de los retablos del Santo Ángel y de la Virgen del Consuelo que también presentan en el remate del marco una corona con palmas cruzadas. Los dos altares-armarios laterales se abrieron quedando tal como los vemos hoy, los lienzos que se instalaron fueron entonces los de la *Oración en el huerto* y *Noli me tangere* que realizó en 1818 el pintor académico José María Arango, sobre el altar central se colgó en 1819 el *Descendimiento* de Pedro de Campaña tras su restauración de 1814 por Joaquín Cortés. Las pinturas de Diego Vidal de Liendo que decoraban las puertas del relicario renacentista pasaron a colgar de los muros de la Sacristía y a la entrada se colocó el boceto que hizo Juan de Astorga para el tímpano de la Puerta de la Asunción.

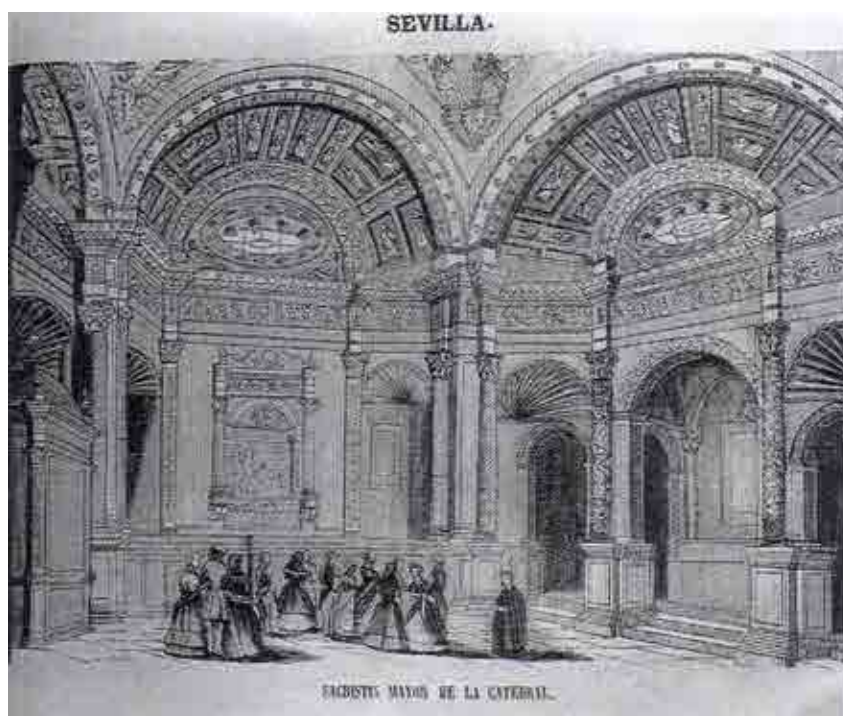
En 1817 se enlosó la estancia según el modelo en zigzag que se había aplicado a la Sacristía de los Cálices en 1803. Al acabar el solado, en 1818 se decidió intervenir en las dos cajoneras renacentistas que se disponían en los laterales oriental y occidental. El trabajo se encargó al carpintero José Bejarano, pero fueron el maestro Miguel Albiú y otro carpintero llamado Darvin quienes encajaron en el nuevo mueble neoclásico los relieves de grutescos, evangelistas y padres de la Iglesia. El pintor Francisco Escacena colaboró en el dorado de las molduras antes de concluir el trabajo hacia 1822. En realidad, la cajonera era simulaba, se trataba de puertas que accedían a un armario donde se colocaban perchas para guardar piezas textiles. En ese año se encargó otro armario para la custodia de Juan de Arfe a Antonio Rubio. Durante las obras se retiró un relieve que representaba la muerte de Abel del medio punto de acceso a la sacristía que se cerró con cristales y una reja¹³⁵.

En 1818 Fernando Rosales también llevó a cabo una remodelación en los altares de la Sacristía de los Cálices. De esta transformación y de su intención de monumentalizar la Sacristía da fe el gradado de A. Martí publicado en 1849 en

¹³⁴ LAGUNA PAÚL, Teresa. *Op. Cit.* p. 601.

¹³⁵ LAGUNA PAÚL, Teresa. *Op. Cit.* pp. 607-608.

la obra titulada *Glorias de Sevilla* de Vicente Álvarez de Miranda. Esta es la primera imagen que existe de la Sacristía Mayor.



A.Martí. *Sacristía Mayor*. Grabado para *Las Glorias de Sevilla* de Vicente Álvarez de Miranda.

Un importante testimonio en el que se describe la Catedral en estos años posteriores a las reformas de Fernando Rosales nos lo da el segundo volumen de la *Guía artística de Sevilla* que escribió José Gestoso y Pérez en 1886. En el capítulo dedicado a la Catedral se da relación de las obras que se custodiaban en la Sacristía Mayor: “...una rica estantería ejecutada en 1820, destinada a guardar los ornamentos...” y de la presencia de alhajas en el zócalo del retablo-relicario del altar mayor. En esta época también se restauraban obras pictóricas en un taller habilitado para ello en la Sala de Rentas, de la que entonces colgaban tres tablas de Alejo Fernández sobre la vida de la Virgen¹³⁶. Algunos años más tarde, en 1892, Gestoso y Pérez hizo una síntesis de parte de su obra de 1886 centrándose en la Sacristía Mayor de la Catedral a cuyo comienzo hace una “advertencia” para dar conocimiento de su objetivo con la realización de esta obra:

El principal objeto que nos hemos propuesto al escribir esta breve noticia de la suntuosa Sacristía Mayor de nuestra Catedral, defiriendo con el mayor gusto á los deseos del Excmo. Cabildo, no es otro que servir de guía á los numerosos viajeros que constantemente visitan el grandioso Templo, testimonio de la fé de nuestros mayores, y del

¹³⁶ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Guía artística de Sevilla. Historia y descripción de sus principales monumentos religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*. Sevilla, 1886. pp. 111, 112, 121.

esplendor artístico de los siglos que pasaron. Sucinta es, á no dudarlo, pero verídica, pues los datos que ofrecemos están extractados por nosotros de los documentos que obran en el Archivo de la Santa Iglesia, evitando así los anacrónicos y extraviados relatos que se escuchan, de labios de cicerones y de los guías, poco conformes con la verdad histórica, la mayor parte de las veces.

*No ha sido, tampoco, nuestro ánimo, hacer un catálogo más ó menos razonado de todas las preseas de valor artístico ó intrínsecas que posee la Catedral, sino solo de aquellos que por su mérito ó gran riqueza se exponen á las miradas de los visitantes...*¹³⁷

Esta introducción a la obra nos habla así, por una parte de la preocupación por parte del Cabildo de que los visitantes a la Catedral, que ya por aquella época eran numerosos, recibieran una información bien contrastada, y por otra hace referencia a que había ciertas piezas expuestas que ya no sólo tenían una función litúrgica o de culto, también eran objeto de interés para los visitantes e interesados que se acercaban a ellas para su estudio o mera contemplación. En una fecha tan temprana, bien podríamos estar hablando de una primera guía turística de difusión para el gran público, tanto por su brevedad como por estar su texto traducido al francés.

Años más tarde, en 1869, se realizó el primer inventario de pinturas en sentido moderno en cumplimiento de la Circular del Ministerio de Fomento de 18 de enero del mismo año. Esta labor estuvo a cargo de Pedro Rodríguez de la Borbolla, gobernador interino, Santos María Robledo, secretario del anterior, Juan José Bueno, bibliotecario, Francisco María Turbino, académico, Fernando Olmedo y López, canónigo de la Catedral, y Francisco Lancha Mira, notario público. En la Sacristía se inventariaron dieciséis cuadros, aunque este número vino a acrecentarse en los años siguientes, según vemos en las fotografías que conserva el archivo fotográfico del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla en las que se muestra la Sacristía en los días de preparación de la procesión del corpus solemne, hacia 1900-1903¹³⁸.

¹³⁷ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla, de las preciosidades artísticas que en ella se custodian*. Imp. De la Revista de Tribunales Rivero. Sevilla, 1892. pp. 3-4.

¹³⁸ LAGUNA PAÚL, Teresa. *Op. Cit.* p. 610-611.



Fotografía de 1990-1993. Preparación del Corpus solemne. Fototeca de la Universidad de Sevilla

C) El primer cuarto del siglo XX. La reordenación de 1923 y la guía de Balbino Santos Olivera.

A comienzos de siglo José Gestoso y Pérez en compañía de los artistas Joaquín y Gonzalo Bilbao, Virgilio Mattoni y Cayetano Sánchez, hicieron una reordenación por iniciativa del canónigo Agustín Muñoz y Pavón. Ésta incluyó las obras procedentes de los legados testamentarios y de las desamortizaciones del siglo XIX, cuando el patrimonio de la Catedral se amplió considerablemente. José Gestoso publicó en 1909 el resultado de esa reordenación, realizada según los criterios del momento consistentes en cubrir casi completamente los muros con obras pictóricas, en su obra *Una requisa de cuadros en la catedral de Sevilla*. Las piezas más relevantes de la colección se acumularon en las dos sacristías y las capillas de San José, Santa Ana, San Francisco y San Pedro.

Con la finalización del Pabellón de oficinas en 1922 se decidió localizar la exposición permanente de las piezas más relevantes del patrimonio catedralicio en el cuadrante renacentista añadiendo dos nuevos ámbitos expositivos, la Contaduría baja y el Antecabildo.

Hacia 1923, las cajoneras laterales de la Sacristía Mayor fueron vaciadas y en el lugar que habían ocupado las perchas se colocaron unas vitrinas de hierro fundido para exponer el ajuar litúrgico. Las estanterías de caoba de la contaduría baja se adaptaron para exponer piezas textiles y en el centro de la sala se instaló una gran vitrina exenta. En el Antecabildo se hicieron unas vitrinas que se apoyaban en los bancos perimetrales, en ellas se exhibían libros de coro. Estas

instalaciones y la intervención en algunas piezas para su restauración fueron costeadas por los marqueses de Yanduri.

A partir de estas fechas la Catedral empezó a cobrar entrada para acceder al tesoro que incluía las estancias antes mencionadas y la Sala Capitular. El ticket para la Giralda era diferente y la entrada al templo catedralicio y al Patio de los Naranjos era gratuita.

Una descripción más exacta de esta instalación la podemos ver en la *Guía ilustrada de la Catedral de Sevilla* publicada en 1930 por el entonces canónigo de la Catedral, Balbino Santos y Olivera, quien posteriormente sería obispo de Málaga y arzobispo de Granada¹³⁹. Según esta guía, en la Capilla de los Dolores se había instalado el mausoleo del cardenal Marcelo Spínola, fallecido en 1906 y realizado por el escultor Joaquín Bilbao. En la Sacristía de los Cálices:

Procedente de la Cartuja de esta ciudad se venera, en el nicho frontero a la entrada, el magnífico crucifijo del <<Fidias Sevillano>>, Martínez Montañés, Santísimo Cristo de la Clemencia, vulgo <<de los Cálices>>, que puede reputarse como una de sus más felices producciones y un prodigio del clasicismo de fama mundial¹⁴⁰.

Entre obras pictóricas que cita la Guía se encuentran algunas de las más destacadas de la colección, por no excedernos, citaremos a algunos de los autores: Zurbarán, Murillo, el tríptico de Morales, el lienzo de las *Santas Justa y Rufina* de Goya y la *Adoración de los Reyes* de Alejo Fernández, son algunos de los autores que aparecían entre las piezas que tapizaban la estancia.

En la capilla de transición a la Sacristía Mayor, Santos y Olivera menciona los armarios que realizó Pedro Duque Cornejo para guardar el altar del Corpus habla de la presencia de dieciocho tablas que coronaban la reja de ingreso a la capilla que representaban un Apostolado y otros Santos centrados por una Piedad, “sin duda proceden de algún antiguo retablo y parecen de comienzos del XVI”¹⁴¹. A la derecha de la entrada a la Sacristía estaba colocado



Sacristía de los Cálices.

¹³⁹ SANTOS Y OLIVERA, Balbino. *Guía ilustrada de la Catedral de Sevilla*. Madrid, 1930.

¹⁴⁰ SANTOS Y OLIVERA, Balbino. *Op. Cit.* p. 22.

¹⁴¹ SANTOS Y OLIVERA, Balbino. *Op. Cit.* p. 27.

el tenebrario y junto a éste había una vitrina que custodiaba un Crucifijo de marfil de Alonso Cano y dos candeleros llamados “leonenses”. Junto a éste se exponía “el báculo auténtico del insigne redentor de cautivos y ejemplarísimo sacerdote, Ven. P. Fernando de Contreras, fallecido en 1548”. A su lado había otro de carey que había donado el capitán Juan Mariño de Crestelo en 1680 para ser colocado en la imagen del padre Contreras cuando se tramitaba su canonización. Al otro lado de la puerta se encontraba la custodia del Corpus custodiada en su armario de caoba y junto a ésta había un candelabro gótico del siglo XV.

En el frente sur, delante de los machones de los arcos de acceso a los altares, se exponían, al igual que vemos hoy, el *San Fernando* de Pedro Roldán y la *Inmaculada* de Alonso Martínez. En las inmediaciones del acceso a las capillas se exponían cuatro blandones de plata llamados “Gigantes” realizados por Hernando de Ballesteros fechados en 1581 y que se utilizan para el monumento del Jueves Santo. Los dos altares laterales se volvieron a cerrar en esta época, se desmontaron los oratorios neoclásicos y estos espacios pasaron a funcionar como depósitos de enseres cerrados con puertas de talla barroca que la profesora Laguna relaciona con unos paneles que se conservan en el Palacio Arzobispal¹⁴². En estas estancias se depositó, en peines y estanterías, parte del ajuar textil. El espacio desalojado por los textiles pasó a convertirse en lugar de exposición del “tesoro” en el armario de la derecha y el “relicario” en el de la izquierda. Estas piezas se colocaron en once vitrinas, seis para el relicario y cuatro para el tesoro¹⁴³, éstas tenían iluminación propia incandescente y fluorescente¹⁴⁴.



Tesoro y relicario en los laterales de la Sacristía Mayor

En cuanto a la Sala de Ornamentos, es decir, la Contaduría baja, la guía describe sus dieciséis vitrinas laterales y la gran vitrina exenta central en las que se presentaban las piezas más destacadas del ajuar textil. En los “altos de la sala”,

¹⁴² LAGUNA PAÚL, Teresa. *Op. Cit.* p. 612.

¹⁴³ SANTOS Y OLIVERA, Balbino. *Op. Cit.* pp. 27-52.

¹⁴⁴ LUQUE, Isabel. *Op. Cit.* p. 230.

esto era en los muros por encima de las vitrinas, colgaban paños bordados y frontales de altar¹⁴⁵.

El Antecabildo exponía, como hemos comentado, libros de coro cuya instalación sufragó Don Francisco de Amores y Ayala, Conde de Urbina. Estos libros fueron realizados entre los siglos XVI y XVIII. En la vitrina central había varios atriles de madera dorada procedentes del altar del Corpus¹⁴⁶.



Ajuar textil en la Sala de Ornamentos.



Libros de coro en el Antecabildo.

En la guía de Alberto Villar y Movellán de 1977 se advierten pocos cambios con respecto a lo ya descrito anteriormente. Se hace referencia a algunas recientes instalaciones, entre ellas las de un pequeño zócalo por encima de la cornisa de las cajoneras laterales de la Sacristía Mayor que sirvió para exponer cuadros de pequeño tamaño¹⁴⁷, asimismo se cambió la disposición de las pinturas y se hicieron mejoras en las áreas expositivas¹⁴⁸. Este montaje se corresponde con el que vemos en las fotografías de la monumental edición del libro *La Catedral de Sevilla*, publicado en 1981. Entre las exhaustivas descripciones de los contenidos de las vitrinas y los lienzos que colgaban de los muros de las distintas estancias y capillas hemos advertido que en la Capilla del Mariscal, sobre la mesa de altar, delante del retablo de Pedro de Campaña se habían colocado los bustos relicarios de plata de Santa Rosalía, San Pío y San Laureano que hoy vemos sobre las cajoneras de la Sacristía Mayor¹⁴⁹. Igualmente, una escultura de Pedro Roldán fechada en 1664 de San José con el Niño Jesús procedente de

¹⁴⁵ SANTOS Y OLIVERA, Balbino. *Op. Cit.* pp. 53-64.

¹⁴⁶ SANTOS Y OLIVERA, Balbino. *Op. Cit.* pp. 64-66

¹⁴⁷ VILLAR Y MOVELLÁN, Alberto. *La Catedral de Sevilla. Guía oficial.* Excmo. Cabildo de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1977. p. 149.

¹⁴⁸ LAGUNA PAÚL, Teresa. "Gestión patrimonial y colección museográfica de la catedral de Sevilla" en *Semata, Ciencias Sociais e Humanidades*. vol. 22. Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 2010. p. 52

¹⁴⁹ VILLAR Y MOVELLÁN, Alberto. *Op. Cit.* pp. 172-174

la sacristía de la Capilla de la Antigua se expuso en la hornacina de la cabecera de la Sala de Ornamentos; el pendón de San Fernando y el ajuar textil seguía expuesto, aunque "...los ornamentos expuestos suelen intercambiarse por otros según las necesidades litúrgicas y de conservación"¹⁵⁰.



Sacristía Mayor. Montaje de los años 70.

A partir de 1969, con la apertura de la nave del lagarto, se canalizaron las visitas desde la puerta de la Granada con un billete único para acceder a la Giralda y al Tesoro, aunque después se volvió al sistema de tickets separados que se había mantenido desde los años 20. En 1970 se creó la Comisión permanente y ejecutiva del Cabildo que dio lugar más tarde a la Junta Artística Monumental, ambas creadas para ocuparse de los asuntos patrimoniales.

Con la restauración del retablo mayor entre 1976 y 1979 se creó la *Junta pro restauración del Altar Mayor* que derivó más tarde en la *Asociación de Amigos de la catedral de Sevilla*. En 1979 también se creó la *Comisión de restauración de objetos de arte y culto de la Catedral de Sevilla* que asesoraba restauraciones de bienes muebles. Tiempo después, el *Taller de restauración y conservación de obras de arte de los Amigos de la catedral de Sevilla* se encargó de recuperar muchas piezas pictóricas y escultóricas, éstas eran reubicadas en las capillas y sacristías procurando importantes cambios de disposición con respecto al

¹⁵⁰ VILLAR Y MOVELLÁN, Alberto. *Op. Cit.* p. 174.

montaje anterior, es el caso de la colocación en 1981 de las tablas de Alejo Fernández y Pedro Fernández de Guadalupe en la Sacristía de los Cálices.

D) La *Magna Hispalensis* como revulsivo para el gran cambio.

Entre 1986 y 1992 se generó en la catedral de Sevilla una gran actividad por la decisión del arzobispo Carlos Amigo Vallejo de que la Catedral se convirtiera en uno de los pabellones que se crearon para la conmemoración del V centenario del descubrimiento y la evangelización de América. Como tal sede, el templo acogió durante seis meses, desde el 5 de mayo hasta el 31 de octubre de 1992, la exposición *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*.

En estos años se efectuaron toda una serie de acciones de recuperación patrimonial pero también se desarrollaron experiencias que, en su mayor parte, vemos reflejadas en la gestión actual del templo catedralicio. Las intervenciones que se venían llevando a cabo desde los 70 se vieron aumentadas y fueron acompañadas en su base conceptual por los cambios legislativos que se comenzaron a poner en práctica con la puesta en marcha de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 y el nuevo Código de Derecho Canónico, por el cual se creó la comisión permanente de Cultura y Arte.

Hacia 1986 comenzó la recuperación del patrimonio bibliográfico y su catalogación, también se intervinieron, entre otros espacios las cubiertas de la Sacristía Mayor y la Sala Capitular, se desalojó el Pabellón de oficinas y se trasladaron los libros a la Biblioteca Colombina. En junio de ese año comenzó un recorrido con entrada por la Puerta del Príncipe, en cuyo atrio se colocaron lápidas procedentes del Patio del Mariscal, también se unificó el ticket definitivamente.

En 1987 se decidió mantener la instalación del ajuar litúrgico en el cuadrante renacentista, en 1988 se hizo la diferenciación de horarios para la visita y actos de culto y además se establecieron los permisos y condiciones para las fotografías comerciales. De estos años data también la nueva instalación eléctrica, de detección de incendios y alumbrado de emergencia.

La exposición temporal estuvo organizada por la Comisión Diocesana para el V Centenario y comisionada por Don Francisco Navarro, el cual en la introducción al catálogo justifica y comenta el continente y el contenido de la exposición:

La Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Santa María de la Sede de Sevilla se impuso por sí misma. Y no ya como lugar o espacio donde ubicar la Exposición, sino como pieza principal y eminente de la Exposición misma. Porque Sevilla, en la riqueza y variedad de sus monumentos históricos y artísticos, no cuenta con ningún otro que exprese mejor que su Magna Hispalensis, en la

misma plasticidad de su prodigiosa y variada arquitectura, el crisol que es Sevilla y la simbiosis entre fe y cultura que logró encarnar su Iglesia.

La facilidad en la elección de la Catedral ha sido contrarrestada con creces por la dificultad de vertebrar la Exposición en el interior de su “pieza” más importante, a fin de completar plástica y visualmente la realidad que se quería plasmar.

Se ha optado por jalonar el espacio de la Magna Hispalensis con piezas de gran valor artístico, histórico o documental que ofrezcan al visitante El Universo de una Iglesia, la de Sevilla¹⁵¹.

La elección de los espacios que iba a ocupar la exposición fue materia de diálogo y se propusieron varias opciones, desde centrarla en el trascoro y las naves del evangelio hasta habilitar una estructura efímera en el Patio de los Naranjos. Finalmente se decidió no dividir el templo en dos zonas para culto y exposición respectivamente, sino centrar el culto en la Capilla Real y de la Virgen de la Antigua junto con la iglesia del Sagrario, el resto de templo funcionó como pabellón expositivo¹⁵².

La entrada se efectuaba desde la Puerta de la Granada al Patio de los Naranjos, donde se instaló la recepción, tienda, cafetería y organización de la entrada al templo por la Puerta del Lagarto. El discurso se dividió en nueve secciones las cuales pasaremos a describir brevemente.

La sección I estaba localizada en la cabecera de la nave del Evangelio y continuaba en la Capilla del Mariscal y la Contaduría baja. Esta sección se titulaba *Mi voz es su lengua*, se centraba en los orígenes del cristianismo e incluía la vista de la Capilla Real desde una rampa situada en el trasaltar mayor. La Contaduría baja quedaba desvinculada del discurso con una muestra de objetos del tesoro y en su centro se instaló una mesa donde se mostraron las maquetas de Sevilla, de la Catedral y del retablo mayor.

La sección II, titulada *Entre gentes del libro*, dedicada al periodo de dominación musulmana, ocupaba el Antecabildo, vació de la exposición de libros de coro, la Sala Capitular y el Patio del Mariscal. Se expusieron las aldabas originales de la puerta del Perdón e inscripciones, entre otras piezas de interés histórico. En la Sala de Trazas se montó una pequeña muestra de piezas de orfebrería.

La sección III se situó en la Sacristía Mayor y el Patio de los Óleos, titulada *El que más teme a Dios*, dedicada a la reconquista. El discurso estuvo centrado en

¹⁵¹ NAVARRO RUIZ, Francisco (Coord.) *Magna Hispalensis. El universo de una iglesia*. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1992. p. 23.

¹⁵² FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “Una exposición con argumento” en NAVARRO RUIZ, Francisco (Coord.) *Magna Hispalensis. El universo de una iglesia*. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1992. p. 33.

la figura del rey Fernando III el Santo con una muestra de documentos alusivos a su canonización junto a distintas efigies del Santo y su espada; también estuvieron expuestas la Virgen de la Sede y la de las Batallas. Se desinstaló el tesoro de los laterales de la Sacristía y desde ella se accedía al Patio de los Óleos, donde se exponían las tablas alfonsíes y las llaves de la ciudad en una vitrina junto a un gran cuadro de Murillo.

Para las siguientes secciones se acotaron distintas zonas en las naves del templo y se instaló una gran rampa que comunicaba el coro, el altar mayor (que fueron accesibles durante la exposición) y los dos extremos del crucero. En el centro se expusieron las dos custodias de Juan de Arfe y la maqueta de la mayor. Las siguientes zonas fueron: IV *Entre el claustro y el compás*, zona dedicada a las órdenes religiosas donde se mostraban pinturas y esculturas de origen conventual. V *Doctrina cristiana*, se podían ver libros de horas y un misal del siglo XV entre otras obras pictóricas. VI *Carrera de Indias, camino de Dios*, dedicada a la cristianización de las Indias, donde se exponían imágenes de la Virgen vinculadas a Hispanoamérica. VII *Hércules cristiano*, en esta sección se presentaban publicaciones protestantes, la custodia de Arfe y el tenebrario. La sección VIII, *La iglesia en el Siglo de las Luces*, mostraba documentos y objetos del siglo XVIII. Por último, la sección IX *Reliquias de cuentas y armonías*, era variada en contenido y presentaba desde documentos y partituras, al facistol y piezas del ajuar textil.

La Sacristía de los Cálices también quedaba desvinculada del discurso y cabe destacar que en este momento se colocó en el altar mayor el lienzo de Goya, *Santa Justa y Santa Rufina* que había permanecido desde 1816 en el lateral de la estancia. El *Cristo de la Clemencia* se trasladó a la capilla de San Andrés donde aún hoy permanece.

A los pies el templo se expuso la reproducción del Giraldillo, apoyada en las cajoneras neoclásicas de la Sacristía Mayor, y dos pasos procesionales, en este espacio se cerraba la exposición con un audiovisual sobre el papel actual de la Iglesia sevillana¹⁵³.

E) La gestión de la catedral de Sevilla tras la *Magna Hispalensis*.

Al finalizar la exposición con gran éxito de público (1.070.000 visitantes), la situación de la Catedral había mejorado considerablemente desde diversos puntos de vista, con una considerable mejora de sus infraestructuras de iluminación y seguridad así como la conservación del patrimonio mueble e inmueble; además se había conseguido una gran experiencia en materia de

¹⁵³ LUQUE, Isabel. "La exposición temporal: "Magna Hispalensis" Catedral de Sevilla 1992" en *Atrio* nº 7, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 1995. pp. 113-126.

FALCÓN MARQUEZ, Teodoro. "Una exposición con argumento" en NAVARRO RUIZ, Francisco (Coord.). *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1992. pp. 29-49.

gestión cultural. El Cabildo se dispuso a desmontar la exposición y recolocar las piezas con el convencimiento de que era necesario fomentar la investigación y procurar el mantenimiento de su patrimonio.

La exposición había cambiado para siempre los recorridos y el discurso museográfico anterior. Quedó abierto el pasillo de comunicación de la Sacristía Mayor con el Patio del Mariscal y el acceso a la Giralda desde dentro del templo, y también se tuvieron que definir los términos que regirían la vida de la Catedral a partir de entonces para que funcionara simultáneamente como espacio de culto, de investigación y de visita cultural. Desde entonces la única zona exclusivamente reservada para el culto es la Capilla de los Reyes, con entrada independiente desde la puerta de las Campanillas. El acceso a la visita cultural se hace por la Puerta de la Granada para los grupos, pudiendo reservar con antelación, y por la Puerta del Príncipe para el resto de visitantes¹⁵⁴. Otros grandes eventos siguieron aportando experiencias, como fueron en 1993 la visita del papa Juan Pablo II con motivo de la celebración del XLV Congreso Eucarístico Internacional, la boda de la infanta doña Elena de Borbón en 1995 o la canonización de Santa Ángela de la Cruz en 2003. Tras todo este bagaje, la Catedral es hoy el motor económico de la Archidiócesis de Sevilla y los ingresos que procura permiten realizar la mayoría de las restauraciones patrimoniales con ayudas puntuales de instituciones públicas y privadas.

En 1998 comenzó un proceso que empezó con la rehabilitación del Pabellón de Oficinas para instalar en él la zona de tienda y acceso, sala de conferencias, vestuario de los capitulares y un área expositiva que fue inaugurada en enero de 2001. Las obras expuestas en esta sala fueron seleccionadas por la profesora Teresa Laguna Paúl de la Universidad de Sevilla, también artífice del discurso museográfico que hoy vemos en la Catedral. En el patio de los Limones se instaló material epigráfico, también se creó en sus inmediaciones una sala arqueológica reservada a investigadores y protocolo.

Para el resto de la Catedral, se hizo un plan museográfico que incluyó una reorganización de obras, sobre todo pictóricas, destacando las capillas de San Antonio, Scalas, San Andrés y Evangelistas, las cuales centran las ceremonias sacramentales. Para el cuadrante renacentista, dice la profesora Laguna, que el principal objetivo fue mantener el equilibrio entre la conservación, los valores estéticos y la expresión artística de las piezas. La Sacristía Mayor fue el lugar elegido para la pintura barroca, la Sacristía de los Cálices expone en su altar mayor las *Santas Justa y Rufina* de Goya y en los testeros laterales tablas del siglo XVI. Se priorizó la claridad expositiva, se instalaron carteles didácticos en

¹⁵⁴ LÓPEZ DÍAZ, Margarita. "La Catedral de Sevilla como modelo particular de gestión museística" en *Revista de Museología* nº 13, Asociación Española de Museólogos, Madrid, 1998. pp. 71-73.

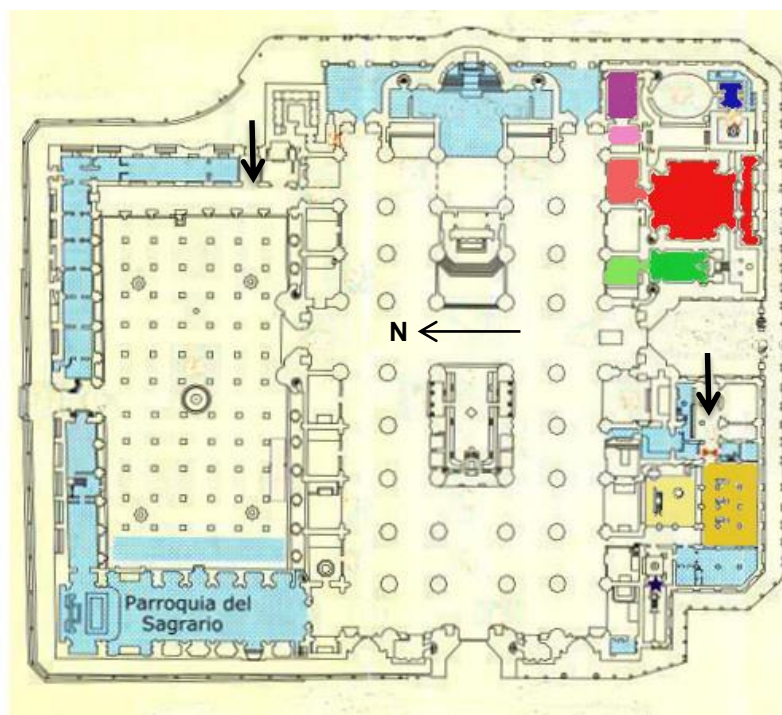
todas las capillas y zonas de interés, se creó la primera audioguía y se elaboraron materiales didácticos para las visitas de escolares, guías y folletos.

Los conciertos y ciclos de conferencias son habituales, también las exposiciones en el trascoro con muestras monográficas como la que se llamó “Cinco siglos de arquitectura en la Catedral de Sevilla” que mostró documentos e imágenes relacionados con la construcción del templo catedralicio y también las muestras de restauraciones en directo como la titulada “de Mercadante a Montañés” que permitió seguir la restauración del sepulcro del cardenal Cervantes o la de la restauración del facistol en 2013. Desde 2005 hay colocada una réplica del Giraldillo en atrio de san Cristóbal y se está trabajando inventario en colaboración con el IAPH¹⁵⁵, asimismo, las actuaciones de conservación en el inmueble y en los objetos de la colección son constantes y cuantiosas¹⁵⁶

¹⁵⁵ LAGUNA PAÚL, Teresa. “Gestión patrimonial y colección museográfica de la catedral de Sevilla. De Tesoro y Museo a Monumento Vivo” en *Semata*, Ciencias Sociais e Humanidades vol.22, Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 2010. p. 68.

¹⁵⁶ LAGUNA PAÚL, Teresa. “Actuaciones recientes en la conservación de Bienes Muebles. Catedral de Sevilla” en *Ars Sacra* n° 39, 2006. pp. 39-48.
SECO, Manuel. “El mantenimiento de la orfebrería de la catedral de Sevilla” en *Ars Sacra* n° 39, 2006. pp. 49-51.

Recorrido por el espacio expositivo



Planta de espacios expositivos.

- ↓ Entrada, recepción y tienda.
- Sala expositiva del Pabellón.
- Patio de los Limones.
- Capilla de los Dolores.
- Sacristía de los Cálices.
- Antesacristía
- Sacristía Mayor.
- Capilla del Mariscal.
- Tesoro (Contaduría baja)
- Sala de las Columnas
- Áreas no visitables.

La entrada para realizar la vista cultural a la Catedral de Sevilla se hace desde dos puertas, los grupos entran por la puerta de la Granada a la nave del Lagarto y el resto entra desde el atrio de la Puerta del Príncipe. En ambas entradas hay tienda, aseos y recepción.



Recepción de la entrada desde el atrio de la Puerta del Príncipe

Aunque en este trabajo nos vamos a centrar en la sala expositiva del Pabellón y el cuadrante renacentista, antes vamos a hacer mención a las piezas más relevantes del templo catedralicio.

La *Virgen de los Reyes*, que es la patrona de la ciudad y de la Archidiócesis, preside el retablo de la Capilla Real. Es una imagen de vestir sedente con el Niño Jesús en brazos y está cubierta con piel de cabritilla, ambos tenían un mecanismo que les permitía mover los brazos y el cuello, fue realizada en la segunda mitad del siglo XIII y se la cree de factura francesa.



Virgen de los Reyes.
Anónimo. S. XVIII



Sepulcro del Cardenal Don Juan de Cervantes. Lorenzo Mercadante de Bretaña. 1453-1458.

En la capilla de San Hermenegildo se encuentra el *sepulcro del Cardenal Don Juan de Cervantes* que realizó Lorenzo Mercadante de Bretaña en los años 1453, 1454 y 1458. Esta obra enlaza el primer Renacimiento borgoñón y flamenco con la ciudad de Sevilla.

El retablo mayor es uno de los de mayores dimensiones de la Iglesia, lo preside la *Virgen de la Sede*, titular de la Catedral, es una Virgen en majestad del siglo XIII, está recubierta con láminas de plata repujada y cincelada excepto la cabeza y las manos, se la cree de factura francesa. Esta imagen se asienta por encima del tabernáculo creado por Francisco de Alfaro entre 1593 y 1596, aunque la peana fue realizada en 1617 por Luis de Acosta. La estructura del tabernáculo es oval en forma de templete con columnas salomónicas, sobre la cúpula los serafines custodian el arca de la alianza.

Las trazas del impresionante retablo mayor las dio el alemán Pyeter Dancart hacia 1480-81 junto con la participación del Maestro Marco y, posteriormente, de Alejo Fernández. Lo corona una viga de imaginería que está centrada por el grupo de la Quinta Angustia, flanqueado por once apóstoles y San Pablo, el conjunto se remata con crestería gótica y el Calvario que centra el *Cristo del Millón* del siglo XIV. Este ático estuvo originalmente sobre la reja del altar mayor y para el reverso se encargaron varias pinturas de Alejo Fernández; en el siglo XVI se le agregaron los costados. El panel central se divide en siete calles en las que hay treinta y cuatro relieves con ciclos de las vidas de Jesucristo y de la Virgen y en el banco se representan escenas de martirios de santos sevillanos.



Retablo Mayor. Siglos XV-XVI.

Fernando Chueca Goitia escribe sobre el retablo en el prólogo a la edición monumental del libro *La Catedral de Sevilla* que "...Su lectura es imposible y las figuras se entremezclan de tal manera que el programa iconográfico se convierte en pura reverberación visual, en filigrana temblorosa que ejerce una fascinación sensorial semejante a la de un tapiz...todo se confunde, todo tiembla, todo escapa a una serena contemplación y la acumulación acaba con el relato. Su vista reclama el incienso, para que el retablo surja como un acantilado de oro entre la bruma..."¹⁵⁷.

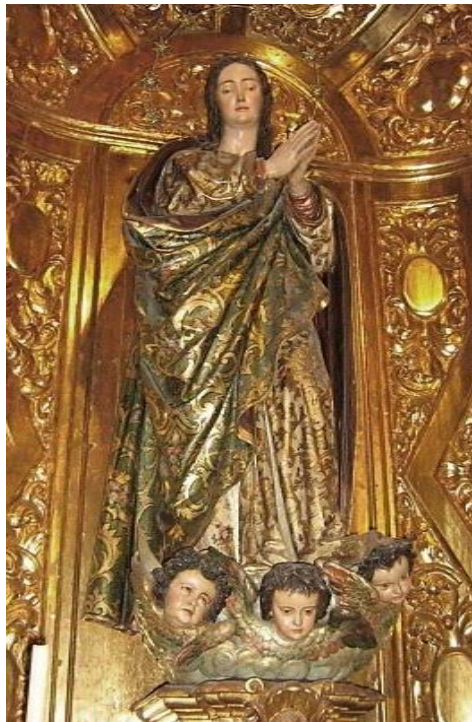
En el Barroco tenemos que mencionar dos obras capitales de Juan Martínez Montañés, el *Crucificado de la Clemencia* y la *Inmaculada*, apodada "La ciegucecita", por tener los ojos entornados. En magistral Crucificado que se venera en la Capilla de San Andrés fue encargado por el Arcediano de Carmona, Mateo Vázquez de Leca en 1603 para su oratorio, aunque en 1614 éste donó a la Cartuja de las Cuevas. Cuando el monasterio fue desamortizado la obra llegó a la Catedral. Iconográficamente es de destacar que el Cristo tiene las piernas cruzadas y sin embargo tiene un clavo en cada pie, es una imagen que invita a

¹⁵⁷ CHUECA GOITIA, Fernando. "Prólogo". en VV.AA. *La Catedral de Sevilla*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984. p. 18.

la oración íntima y al diálogo, sobrecoge su contemplación y de él se destaca su perfección técnica, por todo ello se ha merecido la consideración de ser sin duda el más bello Crucificado del barroco español.



Cristo de la Clemencia. Juan M. Montañés. 1603.



Inmaculada "La Cieguecita". Juan Martínez Montañés. 1628.

La *Inmaculada* está fechada en 1628 y se la venera en la Capilla de la Concepción, en el lateral sur del coro. Es una magistral obra considerada como la mejor de las imágenes que su autor realizó con esta iconografía, cuya factura coincide con la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción. El retablo que preside tiene retratos de los fundadores realizados por Francisco Pacheco, las dos esculturas que flanquean a la Inmaculada, *San Juan Bautista* y *San Gregorio*, también son obra de Martínez Montañés, además de los relieves de los santos José y Joaquín, Francisco y Jerónimo.

Destacan también las imágenes de *Santa Justa* y *Santa Rufina* que se veneran en la capilla que lleva su nombre en la cabecera de la nave de la Epístola. Fueron realizadas por Pedro Duque Cornejo para la parroquia del Divino Salvador en 1728 y se colocaron en un retablo que hizo el maestro Juan de Dios, autor de la Giralda que centra el conjunto.

El lienzo de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, también llamado *Retablo de la "Gamba"*, es obra de Luis de Vargas, lo empezó en 1536 por encargo del chantre Juan de Medina y lo abandonó, según el pintor y tratadista Francisco Pacheco, al irse a Italia por segunda vez; once años después de su vuelta a Sevilla lo firmó, en 1561. El apodo le viene por un comentario que hizo el fresquista italiano Mateo Pérez de Alesio: "piu vale la tua gamba che tutto il mio San Cristoforo", la obra se localiza precisamente junto a la Puerta del Príncipe y frente al mural de *San Cristóbal* de dicho pintor. Tanto en este retablo como en el del *Nacimiento* muestra una fuerte influencia del Manierismo italiano, sobre



Alegoría de la Inmaculada Concepción o Retablo de "La Gamba". Luis de Vargas. 1561.

todo de Rafael. El retablo de la "Gamba" presenta en su banco la escena de la Alegoría de la Iglesia y la iconografía de la escena principal se inspira en una tabla de Vasari que se encuentra en la iglesia de los Santos Apóstoles de Florencia. Con algunas diferencias con respecto a la obra del italiano y con menor dosis de convulsión en las figuras, Vázquez coloca en el centro el árbol del pecado original a los que están encadenados Adán y Eva junto a otros personajes del Antiguo Testamento que constituyen el árbol genealógico de Jesús. Sobre el árbol aparece la Virgen María sentada en una nube con el niño en brazos que viene a liberar a la humanidad del pecado y a acentuar la naturaleza divina de Jesucristo a través de la Inmaculada Concepción.

Un interesante conjunto de obras de Zurbarán se encuentra en la Capilla de San Pedro en cuyo retablo, contratado 1620 por Diego López Bueno y cuyas pinturas se comenzaron en 1625, se compone de un total de diez obras del pintor extremeño distribuidas en tres calles. En el banco aparecen *Cristo y San Pedro sobre las aguas*, *Cristo entregando las llaves a San Pedro* y *San Pedro curando a un paralítico*. El primer cuerpo lo centra *San Pedro Papa* y lo flanquean la *Visión de San Pedro*, inspirado en un grabado de Cornelio de Vos, y *El arrepentimiento de San Pedro*. En el segundo cuerpo se encuentra la *Inmaculada*, una de las más bellas del artista, flanqueada por *San Pedro liberado por el ángel* y *Quo Vadis*. En el ático aparece el *Padre Eterno*, una copia del original de Zurbarán que se perdió. En estas obras destaca el realismo en las expresiones y actitudes, y la monumentalidad de las figuras.

Hay dos obras pictóricas barrocas que merecen nuestra atención. En primer lugar, *El éxtasis de San Francisco* de Francisco Herrera el Mozo, realizado entre



1656 y 1657 para la capilla de San Francisco, una obra de pincelada suelta en la que la figura del santo parece flotar entre los ángeles que lo suben al cielo. El otro lienzo es de Murillo, se trata de *La visión de San Antonio*, el cual le fue encargado en 1656 por el Cabildo, está enmarcado por un retablo marco de Bernardo Simón de Pineda que también acoge en su ático otro lienzo del mismo autor en el que se representa el *Bautismo de Cristo*. Esta obra viene a subrayar el carácter de esta capilla bautismal y fue encargada en 1667. En el cuadro principal, la composición diagonal y la ingravidez del rompimiento de gloria centrado por el Niño Jesús hacen de esta obra una de las mejores del gran pintor sevillano.

Retablo de la Capilla de San Antonio.

Además de estas piezas destacadas, en las naves de la Catedral aparecen musealizadas algunas de excepcional interés, así vemos en el trascoro el *Tenebrario* de bronce, pieza que fue diseñada por el entonces maestro mayor de la Catedral, Hernán Ruiz II en 1559. El contrato de realización se hizo con el rejero Pedro Delgado y el fundidor Bartolomé Morel, en la parte escultórica del remate superior intervinieron los escultores Juan de Giralte y Juan Bautista Vázquez el Viejo.

El *Pendón de San Fernando* se encuentra expuesto a los pies de la nave del Evangelio, frente a la puerta que da acceso a la iglesia del Sagrario. Se cree que trata de un fragmento del pendón con el que el Rey-Santo entró en Sevilla el día de su conquista y que después ondeó en el alminar de la mezquita cuando la ciudad capituló. Está realizado en sedas encajadas y bordadas en la primera mitad del siglo XIII.

En el trasaltar mayor se expone el manto que utilizó el emperador Carlos V el día de su coronación en Aquisgrán, el 23 de octubre de 1520. Es una obra flamenca de hacia 1508, concebida a modo de capa pluvial. La pieza fue donada por el Emperador a la Orden de Santiago tras su boda con Isabel de Portugal en Sevilla. Se conservó desde entonces en un armario de la iglesia de Santiago de Sevilla. Tras su restauración por el IAPH se expuso en la Catedral en 2008.



Tenebrario. Hernán Ruíz II. 1559.

Manto de Carlos V. Taller flamenco. Hacia 1508.

El Altar de Plata también está permanentemente expuesto en el brazo norte del crucero, delante de la Puerta de la Concepción. Se trata de un monumental trono eucarístico que se montaba en el altar mayor para servir como monumento del Jueves Santo y también durante las octavas del Corpus y la Inmaculada y en el triduo de Carnestolendas. Fue iniciado por Laureano de Pina en 1688 y proseguido por Manuel Guerrero, quien lo concluyó. Después sufrió reformas entre 1770 y 1772 en las que intervinieron, entre otros, por los carpinteros Gregorio de Oviedo y José de Rivera y el escultor Cayetano de Acosta. Durante su estancia en Cádiz, por causa de la invasión francesa, perdió algunas piezas y en 1814, a su vuelta a Sevilla, fue restaurado por Juan Ruíz. Flanqueando el altar vemos la pareja de los *santos Isidoro y Leandro*, imágenes de madera policromada con vestimentas de plata, son obra de Pedro Duque Cornejo y Manuel Guerrero de Alcántara de 1741, aunque su imagen actual se corresponde con la restauración del escultor Cayetano Acosta y el platero Fernando de Cáceres de 1772. En el centro se sitúa la talla anónima del siglo XVIII de la *Virgen de la Granada*, también vemos los blandones regalados por el virrey de Nueva España Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, apodados por ellos “Vizarrones” y realizados en 1741 en México por Andrés Segura.



Altar de Plata. Juan Laureano de Pina y Manuel Guerrero. 1688-1772

La sala expositiva del Pabellón

Cuando entramos a la Catedral desde el atrio de la Puerta del Príncipe y tras pasar la recepción, entramos directamente a una sala expositiva de tres naves longitudinales separadas por pilares y situada en la zona del Pabellón de Oficinas. En ella hay una exposición semipermanente de una selección de pintura barroca sevillana, aunque también se presentan en cuatro vitrinas varias piezas del tesoro, tanto esculturas como objetos de orfebrería. La primera vitrina con la que nos encontramos es exenta y en ella se presenta la *Cabeza de San Juan Bautista*, obra de hacia 1625 procedente del convento de Santa Clara y que tradicionalmente se ha relacionado con Juan de Mesa. Junto a esta pieza y sobre un pedestal vemos una talla de *San José* de Pedro Roldán de 1664.



Vista general de la sala del Pabellón. Nave central y norte.



Primera vitrina. *Ecce Homo* y *Cruz patriarcal* de Don Jaime Palafox.

Adosadas a los pilares que separan la nave norte de la central hay tres vitrinas. La primera de ellas expone la cabeza de un *Ecce Homo* donada por doña Teresa Soto Colón de Carvajal en 2007, es obra de Gaspar Núñez Delgado de hacia 1600, junto a ésta se presenta la *Cruz patriarcal* de Don Jaime Palafox y Cardona, anónima del siglo XV con reformas en el XVII. La siguiente vitrina contiene un *Crucificado* de marfil de cuatro clavos y brazos y pies paralelos, se ha atribuido tradicionalmente a Alonso Cano; junto a él hay un atril de plata de la capilla de la Antigua de hacia 1604 y un gremial de seda con bordados en oro del siglo XVII. La tercera vitrina presenta un *Niño Jesús* del siglo XVII atribuido a un seguidor de Francisco de Ribas, y una bandeja de plata dorada con esmaltes de finales del siglo XVI.

Las obras pictóricas las comentaremos en el orden en el que se exponen comenzando por el testero oeste del que cuelgan cuatro obras, todas situadas a los pies de las naves. La primera es la *representación de la Capilla Real* de Domingo Martínez de hacia 1730 y la segunda representa a *San Pedro liberado por el ángel* de Valdés Leal fechada hacia 1655, las otras dos se exponen superpuestas, son *San Leandro y San Isidoro* abajo y *Santa Justa y Santa Rufina* arriba, ambas del sevillano Ignacio de Ríes de hacia 1650-55.

El testero sur expone, en sentido oeste-este, las siguientes piezas: *La adoración de los pastores* de Francisco Antolínez de 1678 y *San Juan Bautista en el desierto* realizada por Francisco de Zurbarán hacia 1635-45. Le sigue *San Fernando* de Murillo donada en 1678 por el racionero Bartolomé Pérez aunque la obra es de hacia 1671. A continuación se expone el anónimo de hacia 1662 titulado *Procesión en las gradas de la Catedral*, se trata de la representación de la procesión celebrada con motivo de la proclamación del dogma de la Inmaculada delante de la fachada de calle Alemanes. *La Gloria*, un lienzo de Juan de las Roelas de hacia 1615, en esta obra se ve una fuerte influencia de Tintoretto, la composición la centra la Trinidad flanqueada por la Virgen y San Juan y en torno a ellos giran toda una serie de ángeles y personajes, santos y apóstoles. *La Inmaculada con Miguel Cid* de Francisco Pacheco, fechada en 1619, cierra este testero, ésta fue donada a la Catedral por Don Juan Ochoa de Basterra, el personaje retratado a los pies de la Virgen es Miguel Cid, autor de los marianes.



San Juan Bautista en el desierto. Francisco de Zurbarán. Hacia 1635-45



Sala del Pabellón. Nave norte.

Del testero este cuelga el *San Jerónimo* de Pablo Legot, inspirado en modelos de Ribera, y el lienzo de Miguel de Esquivel de las *santas Justa y Rufina* de hacia 1620, en la Giralda que aparece representada entre las dos santas están las pinturas murales que realizó Luis de Vargas entre 1563 y 1568.

En el testero norte, por encima la cristalera que separa la sala del Patio de los Limones, vemos tres lienzos, el primero de ellos es *La adoración de los pastores con San Francisco*, anónimo de la primera mitad del siglo XVII, le sigue un *San Fernando* que es copia anónima de la obra de Murillo que se expone en la misma sala, y el tercer lienzo es *Cristo y la Samaritana* de Leonardo Agustín, una obra procedente del convento de la Merced de Sevilla, donde el pintor profesaba.

Patio de los Limones

Este patio se ha habilitado para exponer algunas lápidas y la tracería de piedra de una de las ventanas de la Catedral. Desde él se accede a través de un pasillo a la nave de la Epístola.

Capilla de los Dolores

Desde esta capilla se accede a la Sacristía de los Cálices, está presidida por un retablo del siglo XVIII centrado por un *Crucificado* anónimo atribuido al taller de Juan Bautista Vázquez el Viejo y bajo él se encuentra el busto de la *Virgen de los Dolores* de Pedro de Mena que da nombre a la capilla. Junto al retablo está el sepulcro del Cardenal Spínola realizado por Joaquín Bilbao en 1912.

Sacristía de los Cálices

En esta sacristía se exponen las pinturas de los siglos XV y XVI más relevantes de la colección catedralicia, la excepción es el lienzo que firmó en 1817 Francisco de Goya que vemos en el altar mayor en el que se representan las *santas Justa y Rufina*, se distingue en las dos figuras cierto aspecto que las relacionan con las representaciones de género del pintor aragonés. La obra, aunque realizada para el altar de la sacristía, no se colocó en su lugar hasta 1992.



Santas Justa y Rufina. F. de Goya. 1817.



Sacristía de los Cálices. Vista hacia el testero sur.

El testero oeste expone un total de ocho obras pictóricas dispuestas en parejas superpuestas, las de mayor tamaño están colgadas por encima de las de formato más pequeño. En sentido norte-sur y comenzando por las de abajo, la primera pareja la constituyen el *beso de Judas* y *Ecce Homo*, obra anónima de hacia 1500 y un *Calvario* realizado por Juan Sánchez de San Román a finales siglo XV. Le siguen la *Piedad con San Vicente*, *San Miguel* y un *donante*, obra de Juan Núñez, y *San Pedro*, un anónimo sevillano realizado hacia 1525-1530 y que se ha relacionado tradicionalmente con el retablo de San Pedro de Pedro Fernández de Guadalupe. La siguiente pareja es, abajo el tríptico del *Ecce Homo con la Virgen* y *San Juan* de Luis de Morales, realizado hacia 1550 y que se relaciona con el estilo de Sebastiano del Piombo, y arriba la *Virgen de Gracia con San Pedro* y *San Jerónimo* de Juan Sánchez de San Román de finales siglo XV. Cerrando este testero se encuentran un *Calvario con donante* de Luis de Vargas realizado hacia 1555, y la *Virgen del Valle o del Pozo Santo* de Alonso Vázquez, fechada en 1597 y procedente de la colección del deán López Cepero.

En el testero este se exponen cuatro tablas de Alejo Fernández que representan, en sentido norte-sur: *Adoración de los Reyes*, *Presentación del Niño en el Templo*, *Nacimiento de la Virgen* y *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana*. Estas obras fueron realizadas entre 1508 y 1512 para el envés de la viga de imaginería que ahora corona el retablo mayor y que en principio estuvo sobre la reja que cierra el presbiterio, aunque estas pinturas nunca se llegaron a colocar en ese lugar. Alejo Fernández, de procedencia alemana, llegó a Sevilla para pintar estas tablas, lo cual procuró que entrara la influencia del clasicismo en la ciudad frente a las reminiscencias flamencas y goticistas que imperaban entre los pintores locales. La composición, realizada para ser colocada a gran altura tiene acento vertical y las figuras tienen un canon más esbelto de lo común.



Detalle del testero sur.

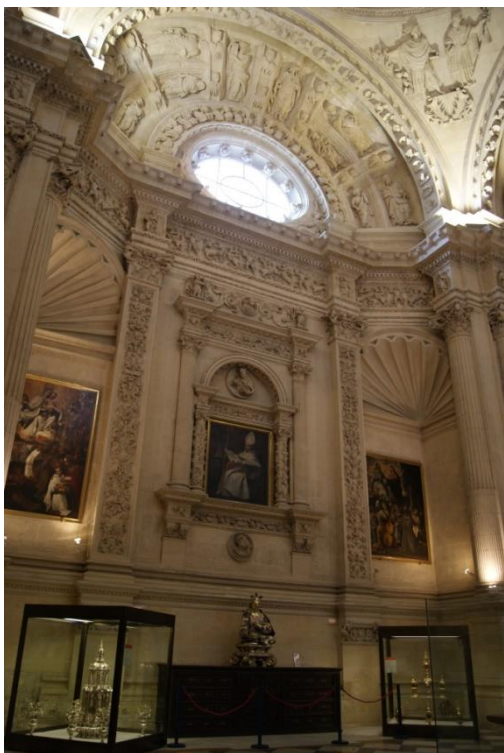
En el testero norte, sobre la puerta, cuelga un *Crucificado* anónimo del taller de Zurbarán y que sigue modelos de este pintor. Flanqueando la entrada hay dos vitrinas que exponen cálices del tesoro de la Catedral. La de la izquierda contiene cinco cálices de los siglos XVII, XVIII y XIX, y la de la derecha expone cuatro cálices de los siglos XVIII y XIX y el *relicario de San Millán de la Cogolla*, una pieza mexicana realizada en 1578 y donada por el canónigo Francisco Mateos Gago.

Antesacristía

Cuando salimos de la Sacristía de los Cálices y tras pasar delante de la capilla de San Andrés donde podemos admirar el *Cristo de la Clemencia* de Martínez Montañés, pasamos a la capilla que precede a la Sacristía Mayor, en ella se encuentran los armarios que talló Duque Cornejo para guardar el altar de plata en 1743.

Sacristía Mayor

La magnificencia de la Sacristía Mayor impresiona al entrar en ella, las piezas más importantes de la colección están expuestas aquí. Comenzaremos comentando las obras pictóricas.



Testero oeste de la Sacristía Mayor.

En el testero norte junto a la puerta vemos la *Piedad* realizada por Francisco Bayeu en 1788. Los muros laterales aparecen centrados por dos obras de Murillo, *San Leandro*, en el testero occidental, y *San Isidoro* en el oriental. Ambas fueron realizadas en 1655 siendo los primeros encargos que el pintor recibió de la catedral sevillana. Flanqueando a *San Leandro* vemos, a su izquierda una obra atribuida a Juan de Roelas y realizada hacia 1621, *La Virgen de la Merced*, y a su derecha *La visión de San Francisco* de Juan Sánchez Cotán fechada en 1620. Frente a éstos, flanqueando a *San Isidoro* se encuentran, a la izquierda *La visión de San Ignacio de Loyola*, obra de Alonso Vázquez de 1595, y a la derecha una anónima *Inmaculada* fechada hacia 1620, según Enrique Valdivieso podría ser obra de Pedro Raxis el viejo o de su hijo¹⁵⁸.

En los retablos-marco que se encuentran sobre los altares del relicario hay tres cuadros, sobre el altar central se puede admirar un magistral *Descendimiento* de Pedro de Campaña de 1547. Esta obra, de cuya composición se inspira en un grabado de Marco Antonio Raimondi, llegó a la Catedral procedente de la iglesia de la Santa Cruz en 1814. En el altar occidental se encuentra la *Santa Teresa*, Zurbarán de hacia 1650 y en el oriental *El martirio de San Lorenzo*, atribuido a Lucas Jordán en su época juvenil, de hacia 1655.



Altar-relicario central.
Descendimiento. Pedro de Campaña. 1547.

¹⁵⁸ VALDIVIESO, Enrique. "La pintura en la Catedral de Sevilla. Siglos XVII al XX" en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984. p.448-449.

En los retablos-relicarios vemos multitud de piezas, los relicarios se encuentran en el segundo cuerpo acogidos en pequeños nichos avenerados, el primer cuerpo expone varias esculturas del niño Jesús, dos bustos-relicarios de santas, bandejas, sacras de altar y atriles de plata, entre otras piezas.



Flanqueando el acceso al altar central están las esculturas de *San Fernando* y *la Inmaculada*, realizadas en madera policromada en el siglo XVII. El *San Fernando* es de Pedro Roldán, realizó esta obra con motivo de la canonización del Santo para ser colocada en el monumento que se hizo para tal celebración en la Catedral y la policromía fue encargada a la hija de Valdés Leal. La *Inmaculada* se atribuye a Alonso Martínez y sigue modelo creado por Martínez Montañés, esta pieza se venera en la capilla mayor en la festividad de la Inmaculada Concepción. También flanqueando el acceso a las capillas del sur de la estancia vemos los cuatro blandones de plata apodados “los Gigantes”, los cuales fueron encargados a Hernando Ballesteros el Mozo en 1579.

San Fernando. Pedro Roldán. Siglo XVII.

Sobre las dos cajoneras laterales, realizadas en el siglo XVIII para la Capilla de la Antigua, se exponen tres bustos relicarios. En el testero oeste vemos el de *Santa Rosalía*, obra excepcional del italiano Antonino Lorenzo Castelli. El relicario de plata fue donado por el arzobispo Don Jaime de Palafox y Cardona en 1688 quien, habiendo sido prelado en Palermo, fomentó el culto a la santa patrona de aquella ciudad a su llegada a Sevilla en 1677. Frente a ésta se exponen otros dos bustos relicarios, son los de *San Pío* y *San Laureano*, atribuidos a Laureano de Pina en el último tercio del siglo XVII, entre ellos vemos un *Niño Jesús* dentro de un templete de madera.



Busto relicario de Santa Rosalía. A. Lorenzo Castelli. 1688

En el centro de la Sacristía, sobre la mesa de mármol, se expone la *Custodia del Corpus* o “Custodia grande” firmada por Juan de Arfe en 1587, se trata no sólo de la pieza más importante del Tesoro sino de una de las mejores de su género. Con planta circular y cuatro cuerpos superpuestos en forma de templete, su iconografía, diseñada por el canónigo Francisco Pacheco en 1580, alude al triunfo de la Eucaristía sobre el protestantismo. Un grupo escultórico sobre este tema centró al principio el primer cuerpo, aunque en una reforma realizada en 1668 el platero Juan de Segura creó la Inmaculada que vemos hoy. El segundo cuerpo sirve para sostener el viril, en el tercero se encuentra el cordero apocalíptico y en el cuarto la Trinidad. El conjunto se corona con la alegoría de la Fe, añadido también de 1668.



Custodia del Corpus. Juan de Arfe. 1587.

Cuatro grandes vitrinas dispuestas en los laterales de la Sacristía exponen destacadas piezas del Tesoro. En la primera del lado occidental vemos, los doce relicarios con forma de templete realizados por Francisco de Alfaro entre 1596 y 1600, en ellos debían custodiarse las reliquias del altar-relicario central siguiendo el modelo de los que se habían hecho en El Escorial. En la misma vitrina vemos también un relicario anónimo de San Cristóbal y otro donado por el Cardenal Gómez Barroso, anónimo del siglo XVI y apodado del “Coco”. La segunda vitrina de este lateral presenta la Custodia relicario de la Santa Espina, llamada “Custodia Chica”, fue realizada por Francisco de Alfaro, aunque la peana fue añadida en el siglo XVIII. La pieza fue adquirida en 1756 al convento de Santa Clara del Vado de Gibraleón y sirve para custodiar la reliquia de la Santa Espina en la procesión del Corpus; junto a ella se exponen las jarras de azucenas de Nuestra Señora de la Antigua, obra anónima del siglo XVIII.

Las vitrinas del testero oriental, contienen, la más cercana al altar-relicario, la talla de marfil de la *Virgen de las Batallas*, es una pieza francesa del siglo XIII que se relaciona con la escuela de Reims. Junto a ella vemos las *Llaves de la ciudad* que son una obra anónima del siglo XIII, y el *Tríptico relicario de Alfonso X*, también llamado las “Tablas Alfonsíes”, éste tríptico fue realizado entre 1252

y 1284 por encargo del rey Alfonso X en honor a Santa María. Esta es la obra de plata más antigua de la Catedral y una de las más relevantes de su época. La pieza le fue concedida a la Catedral por el Rey en su testamento bajo la condición de ser enterrado en Sevilla. Al no tener marcas, no se conoce el lugar de su realización, pero los autores creen que podría haber sido Toledo o Sevilla el lugar donde se hizo. Con un total de quince casetones polilobulados para contener reliquias y centrado por un camafeo en el que aparece la Virgen con el Niño flanqueada por San Gregorio y San Juan Crisóstomo, el tríptico ha recibido varias restauraciones y podemos ver un él un antecedente del retablo.



Segunda vitrina del testero occidental. Custodia Chica.



Vitrina del testero oriental. Lignum Crucis con el pectoral de Clemente XIV y urnas relicarios.

La otra vitrina aparece presidida por el relicario del Lignum Crucis con el pectoral de Clemente XIV, el Cabildo encargó este relicario en 1796 a Antonio Méndez. La reliquia está en el interior de una cruz elevada sobre un globo y sostenida por ángeles. Flanqueando el pedestal cuatro expositores inclinados presentan varias joyas que pertenecieron a cardenales, estas son: el pectoral, pasador y anillo de oro y brillantes regalado por la reina Isabel II al Cardenal Manuel Joaquín Tarancón y Morón; el joyel de diamantes donado por Doña Mencía de Andrade de la segunda mitad del siglo XVII; la cruz pectoral de amatistas y el anillo del arzobispo Gisasola; el anillo de brillantes donado por Isabel II al Cardenal Manuel J. Tarancón; el anillo y pectoral de diamantes y amatistas del cardenal Ilundain y el anillo de esmeraldas y brillantes del cardenal Marcelo Spínola. Bajo estas piezas se exponen cuatro arcas-relicarios, se trata de las dos que contienen las reliquias de los mártires San Servando y San Germán y del confesor San Florencio, y las otras dos son de las de los mártires San Félix y San Celestino. Las dos primeras son de Hernando de Ballesteros el Viejo y fueron realizadas entre 1558 y 1559 para sustituir dos arquetas de madera dorada que estaban

muy deterioradas. Las otras dos son obra de Manuel Guerrero y Alcántara de entre 1730 y 1740.

Capilla del Mariscal

La capilla del Mariscal es la que sirve para acceder a la contaduría baja (sala del Tesoro) y el pasillo que conduce a la Sala Capitular y al Antecabildo. En esta capilla se encuentra el *retablo de la Purísima* contratado por Pedro de Campaña y Antonio de Arfián el 12 de enero de 1555, siendo la estructura arquitectónica de Pedro de Becerril. Se debió finalizar en 1556 cuando los pintores fueron pagados por su trabajo. Fue el mariscal Diego Caballero, el titular de la capilla, quien encargó este retablo, en él aparecen su retrato y el de sus familia. Es un retablo de tres calles y sus escenas denotan la influencia de Rafael y Miguel Ángel en las composiciones.



Retablo de la Purísima. Pedro de Campaña y Antonio de Arfián. 1555-1556.

Sala del Tesoro



Primera vitrina del testero sur. Jarras de Amberes. Siglo XVI

En la Contaduría baja las vitrinas neoclásicas sirven para albergar las piezas más destacadas del tesoro. Por encima de éstas hay varias obras pictóricas entre las que destaca en el testero oriental una *María Magdalena* de Artemisia Gentileschi flanqueada por floreros anónimos de la segunda mitad del siglo XVII. En el lateral sur cuelgan dos obras de Sebastián Llanos Valdés de 1668, *San Juan Bautista ante el Sanedrín* y *La vocación de San Mateo*.

Las vitrinas, adaptadas para exponer piezas textiles para la instalación de 1923, están divididas en seis secciones en cada lateral, hay además un nicho en el testero este y detrás de éste queda un pasillo en cuyo extremo norte hay otra vitrina. Cada sección en las vitrinas laterales de la sala expone una bandeja colgada. Comenzando por el testero sur, la primera vitrina en sentido oeste-este expone dos magníficos cántaros para los óleos que son ejemplo del estilo renacentista de los talleres de Amberes, parece que estos dos cántaros fueron comprados en 1564, junto con el *Aguamanil de la serpe* que vemos en el centro de la vitrina, a don Pedro de Castro, camarero del cardenal y obispo de Burgos Francisco de Mendoza. Los cántaros se adquirieron sin tapa, éstas se encargaron a Hernando de Ballesteros el Viejo. La bandeja es una pieza procedente de Mallorca y fechada hacia 1500.



Vista de la Sala del Tesoro hacia el testero este.

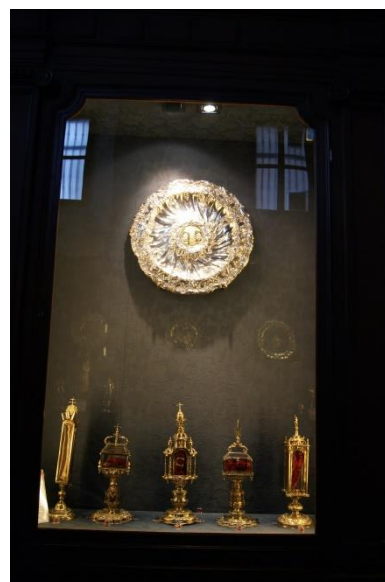
La segunda sección está centrada por la *urna para el Monumento de la Semana Santa*, fue realizada en Roma y donada por el canónigo Gerónimo Ignacio del Rosal. Los autores de esta pieza son el francés Luis Valadier, que realizó la urna en 1771, y el flamenco Francisco Leclare, autor de la peana en 1774. También vemos las llaves que abren la urna que son anónimas, y una pareja de platos y copas de oro procedentes de México y donados por el arzobispo Vizarrón hacia 1740. La bandeja es obra anónima sevillana de mediados del siglo XVII.

La tercera está presidida por el *Ostensorio de San Juan Nepomuceno* que fue donado por el cardenal Francisco Solís Folch de Cardona, quien lo adquirió en 1775 en Roma. Está realizado en plata sobredorada con esmaltes, diamantes y mil quinientas perlas, la figura del Santo titular está en el astil. Junto a éste vemos el *incensario de Don Manuel Paulín de la Barrera*, quien lo donó a la Catedral en 1790, fue realizado por Antonio Méndez. Se exponen también unas vinajeras

donadas por el rey Luis Felipe de Francia y realizadas por Montagny a mediados del siglo XIX. Junto a estas hay un juego de cáliz, vinajeras, campanilla y salvilla de Damián de Castro fechado hacia 1777 y donado por el cardenal Delgado y Venegas. Por último, se expone una naveta anónima del siglo XVIII. La bandeja está fechada en 1660 y es de autor anónimo mexicano.

La cuarta vitrina expone dos jarras para pontificales realizadas por Hernando de Ballesteros el Joven en el último tercio del siglo XVI. Colgada tenemos una de las bandejas realizadas por Damián de Castro hacia 1777 y donadas por el arzobispo Delgado y Venegas.

La quinta presenta cinco relicarios, el primero, de izquierda a derecha, es el de San Juan de Ribera, pieza sevillana del siglo XIX, el segundo y el cuarto son iguales y son los relicarios de San Lorenzo y San Pedro, todos ellos anónimos del siglo XVI. El quinto es el de San Sebastián, obra de Hernando de Ballesteros de 1558. La bandeja con el escudo del Cabildo de la Catedral está fechada en 1790 y es obra de Vicente Gargallo y Alexandre.



Quinta vitrina del testero sur. Relicarios.

La sexta y última de este testero sur expone en *Crucificado con María Magdalena* procedente obra de taller de Sajonia del siglo XVIII, una Cruz relicario de taller madrileño de hacia 1776, *La alegoría de la Iglesia*, obra anónima de finales del siglo XVII, dos rosarios, uno de turquesas y filigrana del siglo XVIII y el otro de venturinas y filigrana del siglo XX. La bandeja fue donada por Don Fernando Barón y Martínez Agulló, marqués de Colombí, es obra madrileña de entre 1916 y 1920.



Testero sur. Vitrinas segunda a quinta de derecha a izquierda.



Testero norte.

En el testero norte, siguiendo el mismo orden oeste-este, aparece en la primera vitrina un cuadro con el relieve Virgen con el Niño anónimo del siglo XV y una cruz de ágatas del siglo XIV, transformada en el primer cuarto del XVII. A ambos lados de ésta vemos una copa de cristal de roca llamada de San Fernando, obra anónima parisina del siglo XIII y que formó parte de un relicario donado por el cardenal Pedro Gómez Barroso, y el *Portapaz relicario de Felipe V de Francia y Doña Juana de Borgoña* fechado entre 1317 y 1322. Esta pieza es de la escuela de París, ingresó en la Catedral procedente del expolio del Cardenal Palafox, quien lo debió adquirir en Sicilia en los años que fue obispo de Palermo.

La segunda vitrina se presenta centrada por el *Ostensorio de Doña Isabel Pérez Caro*, una pieza de Ignacio Thamaral cuya donación data de 1729, tiene numerosas aplicaciones de piedras preciosas y cabezas de ángeles de porcelana. Junto a esta pieza vemos un juego de cáliz, vinajeras, campanilla y salvilla de oro donado por el arzobispo de Nueva España Antonio de Vizarrón y realizado en México entre 1740 y 1760. Otro juego lo constituyen un cáliz y copón de oro y piedras preciosas realizados en Madrid y donados por el arzobispo Delgado y Venegas de mediados del siglo XVIII, y dos patenas de la Santa Cena una anónima y la otra de Montagny, ambas del siglo XIX. La bandeja es obra anónima sevillana del siglo XVII.



Segunda vitrina del testero norte.



Tercera vitrina del testero Norte. Cruces relicario.

La tercera vitrina expone tres cruces relicario, la del centro es el relicario del Lignum Crucis, llamado “de Constantino”. Es una obra anónima del primer cuarto del siglo XVI, custodia el Lignum Crucis donado por el arzobispo Don Alonso de Fonseca y fue reformado en 1562 por Hernando de Ballesteros el Viejo. A su derecha está el relicario de Lignum Crucis con el grupo del Entierro de Cristo, donado en 1389 por el cardenal Don Pedro Gómez de Albornoz y que fue restaurado por Lázaro Hernández Rincón, a su izquierda se encuentra un relicario de la Santa Espina que es obra anónima francesa del siglo XV. La bandeja procede de talleres de Amberes de mediados del siglo XVI y fue donada por Ana de Paiva.

La cuarta vitrina expone diversas piezas, la primera de ellas, comenzado por la izquierda es el anónimo *relicario de San Clemente*, donado en 1516 por el obispo Scalas, Baltasar del Río. Su forma es la de una copa sobre la que se sienta el Santo. Seguidamente vemos el Copón de la Pasión, pieza anónima mexicana de mediados del siglo XVI. Junto a éste se expone el *Portapaz de Santa Ana, la Virgen y el Niño*, obra de Martín de Oñate de la primera mitad del siglo XVI. Tiene la forma de templete gótico de planta absidial y procede de la parroquia de Santa Ana de Triana. A continuación hay otros dos portapaces, son los de la Ascensión y de la Asunción, ambos de Fernando de Ballesteros el Viejo fechados en 1556, los hombres besaban el de la Ascensión y las mujeres el de la Asunción en las celebraciones de “primeras clases”. Tienen estructura de retablo de cuatro calles en cuyo centro se enmarcan las escenas en relieve. Finalmente se presenta una cruz tallada y donada por San Pío al gran Duque de Parma, obra de Giorgios Laskaris de hacia 1560 a 1565. La bandeja es anónima del siglo XVIII y tiene escudos del obispo Delgado y Venegas.

La quinta vitrina conserva las coronas de la Virgen de los Reyes y el Niño Jesús que se realizaron por suscripción popular, las piedras preciosas también fueron donadas por los sevillanos. La corona se hizo en 1904 cuando la Virgen fue coronada canónicamente, ambas fueron realizadas por el joyero sevillano Pedro Vives y Ferrer. La bandeja es de Vicente Gargallo y Alexandre de 1790.

La sexta vitrina está centrada por una talla anónima del siglo XVII procedente de filipinas que representa a la *Virgen con el Niño*. A ambos lados hay dos esculturas de plata que representan a *San Fernando* y *San Luis de Francia* realizadas hacia 1864 en la Real Fábrica de Platería Martínez, fueron donadas por los duques de Montpensier con motivo de la presentación de su hija Doña María Isabel. La bandeja es obra de taller madrileño de entre 1916 y 1920 y fue

donada por el presidente del Congreso, el Conde Colombí, Don Fernando Barón y Martínez Agulló.

En el testero este hay un nicho que preside la sala y que expone la *Cruz Patriarcal de cristal blanco*. Ésta fue encargada por el Cabildo al platero Diego de Vozmediano y al lapidario Juan Bautista entre 1527 y 1529. La guarnición de plata fue renovada por Lázaro Hernández Rincón entre 1606 y 1610, siendo la manzana realizada por Hernando de Ballesteros el Viejo entre 1552 y 1553. Bajo la cruz hay otro nicho en el que se expone una arqueta de nácar y plata anónima del taller de Gujarat del siglo XVI. Tras este testero este hay un pasillo y en su extremo izquierdo vemos expuesta una impresionante cruz de oro y carey.



Nicho del testero este. Cruz Patriarcal de cristal blanco. Diego de Vozmediano. 1527-1529

Sala de las Columnas

Esta sala se encuentra en el extremo oriental del Patio del Antecabildo, no podemos acceder a su interior pero podemos ver una gran vitrina en la que se exponen varias piezas relacionadas con algunos miembros familia Mendoza. En el centro vemos la *Cruz de altar del Cardenal Hurtado de Mendoza* entre los dos candelabros llamados “alfonsíes” que fueron donados por el cardenal Mendoza y proceden de Toledo. Éstos siguen modelos del gótico avanzado y están fechados entre 1486 y 1502. También vemos el *relicario de la Santa Institución* de finales del siglo XV, también donado por el mismo cardenal, y el *Portapaz de la Virgen con el Niño* decorado con esmaltes y que fue donado por el cardenal Pedro González de Mendoza, data de la segunda mitad del siglo XV. Junto a la vitrina vemos la *lauda sepulcral del cardenal Íñigo López de Mendoza* y el *escudo de la familia Mendoza*, descubierto en unas excavaciones en la Puerta de la Campanilla¹⁵⁹.

¹⁵⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. “Retablos y esculturas de la Catedral de Sevilla” en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984. pp.221-319

SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. “Pintura y pintores en el siglo XVI en la Catedral de Sevilla” en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984. pp. 353-398.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. “La pintura en la Catedral de Sevilla. Siglos XVII al XX” en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984. pp. 405-471.

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. “Artes aplicadas e industriales en la Catedral” en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984. pp. 539-571.



Sala de las Columnas.

Aspectos museográficos y de difusión

El montaje museográfico es un ejemplo de adaptación a los nuevos tiempos en un intento de crear una muestra clara y adecuada en los espacios que la contienen. En la sala del Pabellón y en la Contaduría baja encontramos un montaje creado *ex profeso* mientras que en las sacristías y capillas hay muchas piezas que se crearon para estar en esos espacios o que tradicionalmente han estado ahí, como por ejemplo los santos Leandro e Isidoro de Murillo en la Sacristía Mayor y las tablas de Alejo Fernández en la Sacristía de los Cálices. Por otra parte, también vemos obras recontextualizadas, que bien proceden de donaciones y de las desamortizaciones del siglo XIX o de otros espacios dentro de la propia Catedral. En las intervenciones museográficas que han procurado el montaje actual vemos la intención de crear un discurso claro y relacionado con cada espacio, adecuando las obras a la temática de cada capilla y manteniendo cierta organización por periodos. Así vemos pintura del siglo XVI en la Sacristía de los Cálices, pintura barroca sevillana en la sala del Pabellón y los relicarios y piezas más relevantes del tesoro en la Sacristía Mayor, que aunque es el lugar en el que siempre estuvieron, su presentación se ha adecuado para que sean contempladas en su dimensión cultural.

PALOMERO PÁRAMO. "La platería de la Catedral de Sevilla" en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984. pp.575-642

GONZÁLEZ MENA, María de los Ángeles. "Ornamentos sagrados de la Catedral" en *La Catedral de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984. pp. 647-698.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978.

Es de alabar que la Catedral de Sevilla haya sabido recontextualizar su patrimonio sin perder los valores simbólicos y culturales que han tenido tradicionalmente en unos espacios que, aunque son visitables, siguen manteniendo la función para la que fueron concebidos. Un ejemplo claro de ello lo vemos en las dos sacristías y las capillas, que funcionan al mismo tiempo como espacios expositivos y de culto.

Atendiendo a los elementos museográficos, vemos que en la exposición de pinturas de la sala del Pabellón, los testeros norte y este se han dotado de paneles de color gris que dan un mayor contraste a las piezas, igual que en las vitrinas del tesoro es el azul, no el tradicional y poco acertado rojo, el que sirve de telón de fondo. En cuanto a las vitrinas vemos cierta diversidad; las tres vitrinas de la sala del pabellón tienen un original diseño en el que la caja acristalada aparece enmarcada en madera excepto por uno de sus laterales. Sigue un diseño parecido la vitrina que expone la capa pluvial de Carlos V, aunque ésta es de mayor tamaño y tiene su parte trasera también acristalada.



Tercera vitrina de la sala del Pabellón.

La vitrina que contiene el *Pendón de San Fernando* tiene forma de mesa rectangular con las esquinas achaflanadas y tapa transparente troncopiramidal. Las cuatro vitrinas de la Sacristía mayor son de planta cuadrada y bajo pedestal con los paneles de vidrio sostenidos por perfiles de aluminio. Todas estas vitrinas tienen iluminación interna fluorescente y sistema de ventilación. Por otra parte, los muebles neoclásicos de caoba que vemos en la Contaduría baja son vitrinas que ocupan los testeros laterales y que se dividen en secciones con pilastras de madera. Interiormente están iluminadas con focos halógenos y barras fluorescentes dispuestas tras las pilastras. Las dos vitrinas de la Sacristía de los Cálices no están iluminadas interiormente, la caja acristalada se apoya en muebles de madera con dos puertas en la zona baja. En el interior de algunas vitrinas hay termohigrómetros. Los pedestales para esculturas tienen forma de caja de planta cuadrada en color negro o madera. En el interior de las vitrinas del Tesoro vemos pedestales que tienen forma de cubo y sitúan las piezas a distinta altura.

La pintura la vemos iluminada con apliques halógenos en la sala del Pabellón, éstos están colocados sobre los paneles y por encima de los cuadros, ya que la altura de los techos abovedados impide la instalación de rieles. Las sacristías se iluminan con reflectores halógenos, en la de los Cálices éstos están colocados sobre la cornisa y van dirigidos al techo, procurando una luz difusa. En la Sacristía Mayor, además estos reflectores, hay focos puntuales iluminando las pinturas. En todos los espacios que tratamos hay presencia de luz natural; en la

sala del Pabellón, a través de la cristalera que separa la sala del Patio de los Limones, y en las demás estancias hay las ventanas altas.

La Catedral tiene servicio de vigilancia, alarma, aseos en el Pabellón y en el Patio de los Naranjos, tiendas en ambas entradas, facilidades para el acceso de personas con movilidad reducida, sillas de ruedas y cochecitos de bebé.

La seo Sevillana es un lugar de visita obligada y una las señas de identidad de la ciudad, con 1.301.935 visitantes en 2013, constituye el pulmón económico de la archidiócesis y el foco de atracción del turismo en el centro de Sevilla. La página Web, que es en la mayoría de ocasiones el primer contacto que el visitante tiene con el monumento, ofrece información de carácter histórico y cultural, un calendario con los actos de cada día, también vemos los horarios, tarifas y servicios, y un área de descargas en la que se puede acceder al folleto en varios idiomas, los paneles que vemos en las capillas y sacristías, y también material pedagógico para profesores y alumnos. Además hay disponible un enlace a la visita virtual y un apartado con juegos pedagógicos¹⁶⁰.



Página Web de la Catedral de Sevilla.

El folleto, disponible en ambas entradas, podemos obtenerlo en inglés, francés, alemán, portugués y japonés. También hay un servicio de audioguía en varios idiomas, visitas guiadas y talleres para grupos, con material pedagógico editado y disponible a través de la página Web. En cada capilla y espacio de interés hay un panel que señala las piezas numeradas, con pequeñas imágenes e información de primera mano de las mismas. Igualmente, hay cartelas en la sala expositiva del Pabellón junto a las obras pictóricas, son de cartón pluma y contienen información del nombre de la pieza, autor y fecha. De diferente formato son las de las vitrinas de la Sacristía Mayor y las del Tesoro, las primeras son de

¹⁶⁰ <http://www.catedraldesevilla.es/>

vinilo y van adheridas, y las segundas van en el interior de éstas dentro de un atril. Las cartelas de las vitrinas de la sala del Pabellón son similares pero de menor formato. En el interior de todas las vitrinas las piezas están numeradas para poder identificarlas en la cartela y la información está disponible tanto inglés como en castellano, a excepción de las cartelas de las pinturas de la sala del Pabellón que sólo están es castellano, aunque tienen código QR



Cartela de obra pictórica en la sala del Pabellón.



Panel de la Capilla de la Antigua.



Cartela de una vitrina del Tesoro.



Guía del profesor. Material didáctico.



Guía adaptada para niños.

BIENVENIDOS A LA CATEDRAL DE SEVILLA

Durante su recorrido podrá acceder a las zonas marcadas en el plano inferior. Le pedimos que su actitud y su comportamiento sean respetuosos.

El importe de su entrada se distribuye de la siguiente manera
 33% a la construcción de nuevos Templos en la Diócesis
 67% a la conservación del edificio, su contenido y sus actividades

HORARIO DE MISA
 De Lunes a Viernes
 8.30-9-10-12-17 h.
 Sábados
 8.30-10-12-17-20 h.
 Domingos y festivos
 8.30-10-11-12-13-17-18 h.
 Capilla de Oración
 8-14h. y 16-19 h.

HORARIO DE VISITA
 De Lunes a Sábado
 Horario de Invierno:
 de 11 a 17h.
 Horario de Verano:
 de 9.30 a 16h.
 Domingos
 de 14,30 a 18h.

Los horarios y zonas de visita pueden ser modificados sin previo aviso
 Visitas concertadas: <http://eservas.catedraldesevilla.es>
 Fax: 954 500 815

PROPIEDAD DE VISITA 30 mins. aprox.
 1 Museo de obras y pintura sevillana 23. Coro
 2 Capilla de Santa Ana 24 Altar Mayor
 3 Capilla de San Leandro 25 Capilla de Los Cálices
 4 Capilla del Nacimiento 26 Capilla de Los Cálizos
 5 Capilla de San Isidro 27 Capilla de San Andrés
 6 Puera de la Asunción 28 Sacristía Mayor
 7 Capilla de San Leandro 29 Sala de Los Ornamentos
 8 Penedón de San Fernando 30 Antecorrido
 9 Capilla de los Jacones 31 Sala Capitulár
 10 Capilla de San Antonio 32 Tesoro
 11 Capilla de Santiago 33 Capilla del Mariscal
 12 Capilla de Santa Ana 34 Capilla de las Santas Justa y Rufina
 13 Capilla de San Francisco 35 Capilla de la Concepción Grande
 14 Capillas de S. Gregorio y la Estrella 36 Capilla Real
 15 Sepulcro de Hernando Colón 37 Capilla de San Pedro
 16 Trascoro 38 Giraldas
 17 Trascoro 39 Capilla del Pilar
 18 Capilla de la Concepción Chica 40 Capillas de Los Evangelistas
 19 Capilla de San José 41 Capillas de Las Doncellas
 20 Capilla de San Herenegildo 42 Altar de Plata
 21 Capilla de La Antigua 43 Patio de los Narrajos
 22 Mansio de Colón 44 Lavatorio

DATOS HISTÓRICOS
1184-1198
 Construcción de la mezquita mayor de Sevilla y de su alminar. Se conservan partes en el Patio de los Narrajos y en los tercios inferiores de la Giraldá. Se hizo con ladrillo

1218
 La Mezquita se consagra como la Catedral

1431-1517
 Obras de la Catedral gótica. Comenzaron por la parte del Oeste. Se hizo con piedra

1528-1601
 Obras renacentistas en la Capilla Real, Sacristía Mayor, Sala Capitular y sus anejos. Destacan las de los cueros superiores de la Giraldá, obras de Hernán Ruiz Jiménez entre 1558 y 1568

1618-1758
 Barroco de la Catedral: Parroquia del Sagrario y dos capillas menores del mismo lado

1825-1928
 Las últimas obras significativas de la Catedral: tres portadas mayores y el ángulo suroeste

DATOS MATERIALES
 La superficie completa del edificio es de 23.500 m. cuadrados.
Parte gótica:
 Longitud: 126 m. · Anchura: 83 m. · Altura máxima (centro cruce): 37 m.
 La altura total de la Giraldá desde la acera a la vela es de 96 m.
 La Catedral de Sevilla es la Catedral gótica más extensa del mundo.



SAVIA METROPOLITANA Y PATRIARCAL IGLESIA CATEDRAL DE SEVILLA
 Avda. de la Constitución s/n 41004 SEVILLA Tlfns: 954 214 971 - 954 563 321
 Fax: 954 564 718 e-mail: cbildo@catedraldesevilla.es <http://www.catedraldesevilla.es>

CATEDRAL DE SEVILLA

El importe de su entrada se distribuye de la siguiente manera
 33% a la construcción de nuevos Templos en la Diócesis
 67% a la conservación del edificio, su contenido y sus actividades

HORARIO DE MISA
 De Lunes a Viernes
 8.30-9-10-12-17 h.
 Sábados
 8.30-10-12-17-20 h.
 Domingos y festivos
 8.30-10-11-12-13-17-18 h.
 Capilla de Oración
 8-14h. y 16-19 h.

HORARIO DE VISITA
 De Lunes a Sábado
 Horario de Invierno:
 de 11 a 17h.
 Horario de Verano:
 de 9.30 a 16h.
 Domingos
 de 14,30 a 18h.

Los horarios y zonas de visita pueden ser modificados sin previo aviso
 Visitas concertadas: <http://eservas.catedraldesevilla.es>
 Fax: 954 500 815

DATOS HISTÓRICOS
1184-1198
 Construcción de la mezquita mayor de Sevilla y de su alminar. Se conservan partes en el Patio de los Narrajos y en los tercios inferiores de la Giraldá. Se hizo con ladrillo

1218
 La Mezquita se consagra como la Catedral

1431-1517
 Obras de la Catedral gótica. Comenzaron por la parte del Oeste. Se hizo con piedra

1528-1601
 Obras renacentistas en la Capilla Real, Sacristía Mayor, Sala Capitular y sus anejos. Destacan las de los cueros superiores de la Giraldá, obras de Hernán Ruiz Jiménez entre 1558 y 1568

1618-1758
 Barroco de la Catedral: Parroquia del Sagrario y dos capillas menores del mismo lado

1825-1928
 Las últimas obras significativas de la Catedral: tres portadas mayores y el ángulo suroeste

DATOS MATERIALES
 La superficie completa del edificio es de 23.500 m. cuadrados.
Parte gótica:
 Longitud: 126 m. · Anchura: 83 m. · Altura máxima (centro cruce): 37 m.
 La altura total de la Giraldá desde la acera a la vela es de 96 m.
 La Catedral de Sevilla es la Catedral gótica más extensa del mundo.

3.2.2 Catedral de Córdoba

- | | |
|---|---|
| ❖ Inmueble que ocupa: Catedral de Córdoba. | ❖ Fecha de apertura: década de 1990. |
| ❖ Tipo de acceso: Previo pago. | ❖ Montajes anteriores: Sí. Hacia 1896. |
| ❖ Tipología: Exposición permanente de la colección catedralicia. | ❖ Número de salas/espacios: 3. |
| ❖ Titularidad: Cabildo de la Catedral de Córdoba y gestión. | ❖ Fecha de visita: 20/05/2013 |

Historia

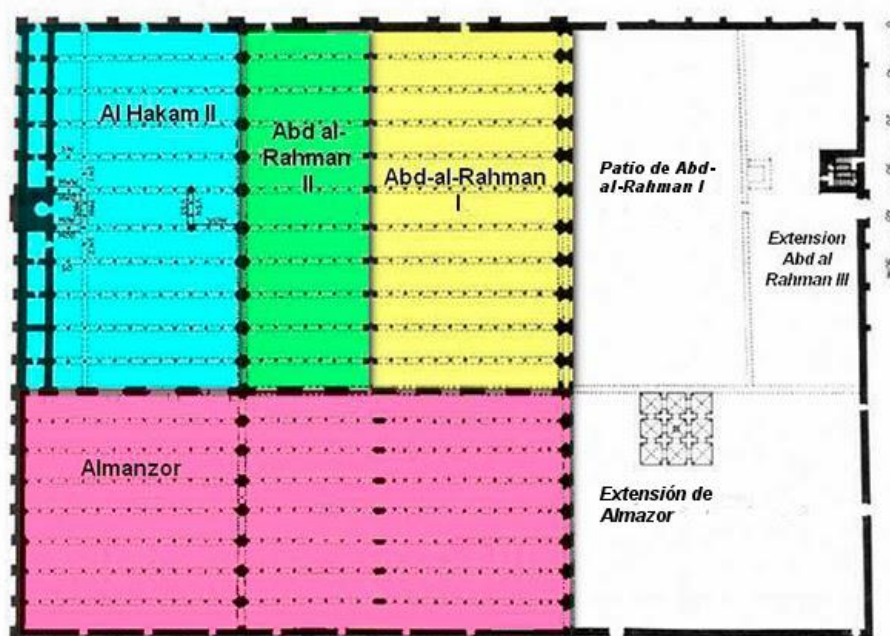
La Catedral de Córdoba, residenciada físicamente e instaurada jurídicamente en la antigua aljama, es uno de los monumentos españoles más importantes y únicos. La superposición de culturas en un mismo espacio la vemos aquí como en ningún otro sitio. Hay evidencias tanto documentales como arqueológicas de la presencia de una basílica de época visigoda dedicada a San Vicente y probablemente también hubo otros edificios palaciegos del mismo periodo. Cuando en el año 711 la península fue tomada por las tropas musulmanas y la ciudad de Córdoba capituló, la basílica fue dividida en dos partes, una fue utilizada como mezquita y la otra como iglesia.

La primitiva mezquita fue construida durante el periodo del primer emir Abd al-Rahman I (755-788), previamente fueron compradas a los cristianos las edificaciones visigodas entre 784 y 785 y, según la crónica de Ibn Idari, las obras comenzaron el 31 de agosto de 786. Al año siguiente, el 21 de junio del año 787 se dio el primer sermón. El 30 de septiembre de 788 murió el emir y le reemplazó su hijo Hisham I (788-796), éste fue el que acabó la obra con el patio, el alminar y el pabellón de abluciones. La mezquita se convirtió entonces en el símbolo político de la capitalidad del emirato independiente de Córdoba. Esta primitiva edificación utilizó materiales de acarreo, como alminar en un primer momento se utilizó la torre del palacio visigodo. La mezquita fundacional tenía cuatro puertas, una de ellas fue la de los visires, actual puerta de San Sebastián. En esta primera fase de construcción ya se realizó el esquema constructivo que se mantuvo después en las ampliaciones, se trataba de superponer arcos de herradura y de medio punto, los de herradura apean sobre columnas y los de medio punto sobre pilares, se cree que esta novedosa estructura fue tomada del acueducto romano de los Milagros de Mérida. La construcción tenía once naves de doce tramos, siendo más ancha la central. La *qibla* se dispuso al suroeste, quizás siguiendo la tradición de las mezquitas sirias o por un error de cálculo.

Durante el periodo del emir Abd al-Rahman II (822-852) tuvo lugar la primera ampliación de la mezquita con ocho tramos más hacia el sur y el consecuente derribo y

desplazamiento de la *qibla*. En este periodo la población aumentó y se hizo necesaria una sala de oración más grande. Esta vez se utilizaron materiales realizados ex profeso para la obra, también los capiteles, los cuales siguen la tipología conocida como capitel emiral. Esta ampliación se realizó en dos fases, en el 833 se restauraron o reconstruyeron las dos naves laterales y se edificaron galerías para las mujeres en las crujías este y oeste del patio. La segunda fase se realizó en el 848, cuando se amplió la sala de oración y la galería norte del patio. Esta obra fue terminada por el emir Muhammad I (852-886) que hizo algunos añadidos ornamentales en las fachadas laterales.

Al Mundir (886-888) realizó la sala del Tesoro y algunas reparaciones en las galerías del patio y el depósito de agua. Abd Allah (888-912) hizo crear el pasadizo del *sabat*, se trataba de un pasaje cubierto y abovedado que comunicaba la maqsura, la puerta de San Miguel y el palacio.



Planta de la Mezquita

El primer califa, Abd al-Rahman III (912-961), creador de la ciudad palaciega de Madinat al Zahra, auspició la ampliación del patio hacia el norte, se derribó el alminar de Hisham I hacia 951 y se realizó el nuevo, que se concluyó en octubre de 952 en el lugar del actual campanario. Además se creó la fachada norte del oratorio que se antepuso a la anterior que había quedado afectada debido a un terremoto entre 880 y 881.

La segunda ampliación de la sala de oración se hizo bajo el mandato de Al-Hakam II (961-976), las obras se realizaron entre los años 962 y 965 o comienzos de 966. Se trató de una ampliación de las naves en doce tramos en dirección sur, algunas columnas y capiteles del entorno del mihrab de Abd al-Rahman II flanquean al nuevo mihrab, delante de éste se encuentra la maqsura, un espacio monumentalizado, cubierto con tres cúpulas

realizadas con arcos entrecruzados y decorados con mosaicos bizantinos, era un espacio que se reservaba al califa y a su familia. La nave central es el lugar donde se acentúa más la decoración, los fustes son de mármol rojo y hay decoración de ataurique en los arcos que en los dos últimos tramos son polilobulados. Tras el muro de la *qibla* se crearon cinco estancias a cada lado del mihrab para el Tesoro, el *sahn*, un nuevo *sabat* que comunicaba con el palacio y tres puertas más de entrada al oratorio.

La tercera y última ampliación se realizó durante el periodo de Hisham II, aunque fue su primer ministro, Almanzor, el que gobernó durante su minoría de edad. Esta ampliación no pudo hacerse en dirección sur por la proximidad del río, entonces se hizo hacia el este quedando entonces el mihrab descentrado en el muro de la *qibla*. Se añadieron entonces ocho naves más en toda la longitud del edificio, estas naves tienen dos tramos más al no existir en esta anexión una continuación del *sahn*. Esta ampliación se hizo necesaria por el gran aumento de población, sobre todo de bereberes que habían venido a luchar contra los cristianos. Hubo que expropiar casas y derribar un baño califal, además de desmontar la fachada oriental y sus puertas. Se abrieron once vanos con doble arcada para dar acceso a la zona de la ampliación. Las nuevas naves se hicieron un poco más estrechas y se prescindió de la ornamentación y el ritmo cromático en las columnas que se había mantenido en las fases anteriores, las dovelas son de piedra y se mantiene la bicromía coloreándolas en blanco y rojo. Fue entonces cuando el edificio adquirió sus dimensiones actuales, 175,02 por 128,41m, lo que son 24000 m².

Aunque la Mezquita tuvo una primera consagración en 1146, cuando el rey Alfonso VI entró en la ciudad, esta ocupación sólo duró nueve días y no fue hasta 1236 cuando Córdoba pasó a ser cristiana definitivamente. El rey Fernando III entró en la ciudad el día 29 de junio de este año, en ese día se procedió a la consagración de la Mezquita y a la celebración de la primera misa como iglesia de Santa María. El título de Catedral no lo recibió hasta la consagración del primer obispo, Lope de Fitero, el 20 de junio de 1239. En los primeros momentos de su cristianización se cerraron las galerías del patio y se situó la capilla mayor bajo la cúpula de la capilla de Villaviciosa, donde permaneció entre los años 1236 y 1606. Esta cúpula se emplaza en la ampliación de Al Hakam II en eje con el mihrab. En primera instancia sólo se cegaron las arcadas de su costado oriental como testero del altar mayor, en esta capilla se situó el coro de los canónigos y unos órganos. Más adelante se cerraron también los testeros norte y sur y se crearon capillas a su alrededor, entre ellas las del Crucifijo y Santiago, también este fue lugar de enterramiento de los primeros obispos. Multitud de capillas y altares fueron ocupando el espacio en las naves de los extremos oriental y occidental de la Aljama, así como el muro de la quibla y el



Cúpula de la capilla de Villaviciosa.

que da al patio de los naranjos, además de los paños de muro que separa la ampliación del Almanzor del resto de la sala de oración.

Durante el periodo del obispo Iñigo Manrique (1485-1496) se decidió la creación de una nueva capilla mayor cuyas obras comenzaron hacia 1489. Se trata de una nave gótica situada entre la capilla de Villaviciosa y el testero occidental de la Mezquita. Para su realización se eliminaron las columnas y se creó un gran arco toral gótico y un rosetón en el testero occidental. La nave se cubrió con una armadura de madera a dos vertientes y se iluminó con cuatro ventanas ojivales. En 1493 se trasladó el coro al nuevo crucero y se colocaron dos órganos realizados por Vicencio de Venecia. La capilla de Villaviciosa quedó entonces abandonada como capilla mayor y en ella se quedó la imagen de Nuestra Señora de Villaviciosa, del siglo XV, para la cual en 1577 se encargó una caja y peana de plata, además de la propia imagen, también de plata, en cuyo interior quedó la antigua talla. Esta obra fue costeada por el obispo Fray Bernardo de Fresneda y realizada por los plateros Sebastián de Córdoba y Rodrigo de León. En los siglos siguientes esta capilla mantuvo mucha devoción y en ella fueron enterrados algunos obispos. En el siglo XVIII Don Antonio Maldonado Monje costeó un nuevo retablo y una bóveda barroca de madera que ocultó la de Al Hakam II. También fue el lugar donde se instalaba el Monumento del Jueves Santo diseñado por Hernán Ruiz III en 1577. Ya en el siglo XIX bajo la influencia de los preceptos románticos, la capilla fue desmantelada durante las obras realizadas entre 1879 y 1881 por el arquitecto Felipe S. de Varanda.



Crucero gótico.

Tras la capilla de Villaviciosa se encuentra la Capilla Real, fundada por Doña Constanza en 1312, tras la muerte de su marido, el rey Fernando IV, que fue enterrado en esta capilla, al igual que su hijo Alfonso XI. Los autores difieren del momento de su construcción pero al parecer fue ordenada su realización por el rey Enrique II bajo preceptos mudéjares, así vemos decoración de mocárabes en la cúpula y que el ataurique invade toda la superficie. Los restos de los reyes permanecieron en este lugar hasta que en 1736 Felipe V ordenó su traslado a la Colegiata de San Hipólito de Córdoba. A partir de entonces se convirtió en sacristía de la Capilla de Villaviciosa.

Más destacada, y al mismo tiempo controvertida, fue la intervención auspiciada por el obispo Alonso Manrique (1516-1523) y el provisor Pedro Ponce de León que consistió en la construcción del crucero renacentista que ocupa lo que fuera la sala de oración musulmana. Los comienzos fueron difíciles para el proyecto del obispo Manrique ya que el Cabildo se oponía. Al parecer, el prelado, imbuido en la cultura del gótico tardío por haber sido obispo de Badajoz y Zamora, además de conocer otras catedrales de Castilla,

Portugal y Flandes, no veía con buenos ojos que el crucero cordobés estuviera situado en un costado y no en el centro del edificio. En 1521 comenzaron las reuniones con el Cabildo y en abril 1523 empezaron las obras de demolición, aun con la disconformidad del Cabildo. La cantera utilizada para extraer los sillares de la nueva obra fue Madinat al Zahara y el maestro a cargo de las obras fue Hernán Ruiz I. El Concejo de la ciudad se quejó al deán cuando comenzó a derribarse parte de la Mezquita, ante la negativa del Cabildo el Concejo publicó un pregón en el que se imponía pena de muerte y embargo de bienes a aquellos obreros que firmaran contrato para trabajar en la obra del nuevo crucero porque *la obra que se desfase es de calidad que no se podrá boluer a fazer en la bondad e perfeçion questá fecha*¹⁶¹. Omitieron del bando las otras dos razones principales que les motivaban a impedir las obras, el daño a las capillas situadas en torno al crucero gótico y a la Capilla Real, que creyeron equivocadamente que también sufrirían las consecuencias de la obra. El obispo impuso entonces la excomunión para los miembros del Concejo, quien por su parte elevó un recurso al rey Carlos I. El Rey pidió información sobre la obra y el Concejo pidió que se notificara a los miembros que tenían capillas en la nave gótica, los cuales no querían que se trasladara el crucero porque así perderían prestigio. El Concejo interpuso una segunda protesta ante la Audiencia Real de Granada, la cual obligó al provisor y al vicario general a levantar la excomunión y les citaron en la Audiencia en el plazo de quince días. La documentación no vuelve a citar este pleito, el cual debió llegar pronto a buen fin, con la consecuente intervención del Carlos I en favor de la realización del crucero.

La obra propiamente dicha, tras las demoliciones, comenzó el 7 de septiembre de 1523. Poco antes, el 31 de agosto, el obispo Manrique fue nombrado arzobispo de Sevilla y para reemplazarlo en la sede de Córdoba vino Fray Juan Álvarez de Toledo, el cual no entró en la diócesis hasta el 27 de febrero de 1525. En su ausencia el provisor y gobernador del obispado, Alvar Núñez de Loaysa, fue quien supervisó las obras. En 1527 ya estaba edificado el cierre del coro por los pies. El Cabildo y el Obispo querían apresurar la obra en lo posible pero tuvieron que hacer un préstamo de 200.000 maravedís de la Fábrica al emperador en 1528. Entonces el Obispo, para evitar paralizar la obra, permitió vender toda la plata que no se utilizase para el culto, aunque al parecer no se llegó a vender porque los canónigos prestaron un total de 177.000 maravedís. El 15 de enero de 1529 se llegó a un acuerdo por el cual se concedían a la fábrica beneficios sacados de las rentas decimales del obispado y el papa Clemente VII en el mismo año confirmó esta toma de decisión con una bula de indulgencias en favor de la fábrica. Paralelamente los poseedores de capillas junto al antiguo crucero comenzaron a demandar al Cabildo la reserva de un espacio en el coro nuevo, se comienza así a hablar de la existencia de capillas o concesión de ellas en los años posteriores, es este el caso de las del Ángel Custodio en 1531 y de San Bernabé en 1537.

El obispo Álvarez de Toledo fue nombrado obispo de Burgos el 11 de abril de 1537 y para ese momento la obra estaba a la altura de las cornisas, también se había realizado,

¹⁶¹ NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Obra Social y Cultural de Cajasur. Córdoba, 1998. p. 506

sin cubiertas, la sacristía y las cubiertas góticas tras el altar mayor. Es probable que se hubieran construido algunos contrafuertes y las bóvedas góticas de lado sur, además del arco gótico de la nave del Arco de las Bendiciones para cuando en nuevo obispo, Pedro Fernández Manrique, tomó posesión de la sede episcopal de Córdoba en junio de 1537, aunque su mandato no fue largo, ya que falleció en octubre de 1540. Durante su periodo las obras avanzarían tras el altar mayor. Le reemplazó en el cargo Leopoldo de Austria, tío del emperador Carlos I, el 29 de abril de 1541. En los primeros años de su episcopado se realizaron las bóvedas góticas del testero sur del coro, se levantó el sepulcro de los Cinco Obispos y se cubrió la sacristía. Al morir el maestro mayor, Hernán Ruiz I en 1547, le sustituyó su hijo en el cargo, Hernán Ruiz II, el cual recreció los muros por encima de la altura de las cubiertas califales y construyó las grandes ventanas góticas. Diego de Álava y Esquivel vino a reemplazar a Leopoldo de Austria el 30 de diciembre de 1558, durante su periodo Hernán Ruiz II emprendería la cubierta del crucero por su lado norte. El siguiente obispo en ocupar la sede cordobesa fue Cristóbal de Rojas y Sandoval (1562-1571). Hacia 1563 la obra comenzó a resentirse, se vieron grietas en lado norte del crucero y en consecuencia comenzó la correspondencia con el maestro mayor que se encontraba en Sevilla trabajando para la Catedral. Hernán Ruiz II volvió a Córdoba en mayo de 1564 para buscar una solución a los desperfectos planteó la edificación ocho contrafuertes con arbotantes y nueve arcos, corrigiendo su obra y la de su padre con la colaboración del maestro cantero Cristóbal Guerra. Seguidamente se construyó la bóveda de la capilla mayor y al poco tiempo, el 29 de abril de 1569 falleció el maestro mayor.

Cuando el obispo Rojas y Sandoval fue trasladado a la sede de Sevilla el 18 de mayo de 1571, los obispos sucesivos dejaron de interesarse por acabar la obra del crucero, se creó un largo paréntesis durante el cual se erigió la capilla sacramental que fue trasladada en 1571 al espacio que había sido desde 1330 la capilla de Santiago, fundada por Juan Ponce de Cabrera y su mujer Inés Enríquez. Previamente, el 9 de febrero de 1480, el Cabildo se había encargado que se trasladara a ella la librería capitular desde la capilla de San Clemente, aunque esto no se llevó a cabo hasta 1517 cuando se le hizo una bóveda de crucería gótica cuya obra estuvo a cargo de Hernán Ruiz I. Más adelante se decidió trasladar a ese espacio el Sagrario de la Catedral, hasta entonces situado junto al mihrab, para ello el Cabildo encargó el 3 de noviembre de 1573 al entonces maestro mayor, Hernán Ruiz III la hechura de la nueva puerta del Sagrario que se concluyó hacia 1580. La reja se contrató con Fernando de Valencia aunque por el fallecimiento de éste, fue terminada por Juan Martínez y se situó en ella el escudo del obispo Fray Martín de Córdoba y Mendoza (1578-1581). El tabernáculo fue tallado por Guillermo Orta y policromado por Alonso de Ribera entre 1578 y 1583, contaba con un programa iconográfico con escenas de la Pasión y alegorías de la Eucaristía. El pintor César Arbassia se encargó de este programa entre 1583 y 1583, el cual fue diseñado por el cronista real Ambrosio Morales. Las pinturas cubren muros y arcos de la capilla y fueron realizadas durante el episcopado de Antonio de Pazos y Figueroa (1582-1586).

En julio de 1586 el Cabildo decidió prescindir de los servicios al maestro mayor Hernán Ruiz III, quien no volvió a intervenir en las obras. El canónigo José Aldrete ofreció al papa Sixto V en 1590 argumentos para que concediera la mitad de las rentas de los beneficios vacantes durante un año para salvar de la ruina a la antigua Mezquita, sin embargo el Papa no prestó su ayuda. No fue hasta el episcopado de Francisco Reinoso, que llegó a Córdoba en diciembre de 1597, cuando se retomó la obra. Cuando vio su iglesia arruinada quiso poner medio para que se terminara, los presentes argumentaron problemas técnicos serios y falta de dinero. El obispo hizo llamar desde Valladolid a Diego de Praves, que vendría a finales de 1598 o comienzos del año siguiente, y a otros maestros cordobeses para que propusieran soluciones. Después de ésto se contrató a Juan de Ochoa como maestro mayor el 9 de febrero de 1599 y también se requirieron los servicios a un maestro vidriero flamenco, Guillermo Nicolás, para que realizara las vidrieras. Ochoa se encargó de la realización del cimborrio, cuya última piedra se colocó el de abril de 1600. Seguidamente se ocupó del cerramiento del coro y para ello Ochoa contrató a Francisco Gutiérrez Garrido, maestro arquitecto de Antequera, el 19 de septiembre de este año. En agosto de 1601, cuando murió el obispo Reinoso, la obra estaba casi acabada. Por otra parte, el Cabildo se afanaba en conseguir los caudales necesarios para acabar la obra. El 24 de octubre de 1602 se contrató con Antonio Ribera el herraje para las vidrieras de la obra nueva que estaban bajo la tutela del vidriero Diego Martínez, todas ellas debían ser blancas. En estas fechas, durante el episcopado de Pablo de Luna (1603-1606) se realizó el muro de cerramiento de los pies del crucero. A la muerte de Juan de Ochoa, el 1 de octubre de 1606, la obra estaba concluida y fue su sucesor Blas de Masabel quien se encargó de rematarla. El 11 de enero de 1607 se estaban mudando las sillas del coro desde la nave gótica y la celebración del traslado tuvo lugar el 7 de septiembre siendo obispo Fray Diego Mardones¹⁶².

En un edificio tan inmenso y complejo sería imposible detenernos en cada una de las capillas que componen la Catedral pero hay una que merece nuestra atención por ser parte del espacio que ocupa el Tesoro catedralicio. La capilla de Santa Teresa fue erigida como sacristía en el testero de la *qibla* de la mezquita en el lugar en el que antes habían estado las capillas de San Martín y San Andrés, fundadas hacia 1330. La fundación de la nueva capilla corrió a cargo del cardenal Pedro de Salazar Gutiérrez de Toledo, obispo de Córdoba desde 1686. El encargado de su diseño fue el entonces maestro mayor de la Catedral, Francisco Hurtado Izquierdo, en 1697. Es una capilla octogonal cubierta con cúpula semiesférica decorada con yeserías de hojas de acanto realizadas por Teodosio Sánchez de Rueda, quien también creó el primitivo retablo de Santa Teresa y dos retablos relicarios para



Cúpula de la Capilla de Santa Teresa.

¹⁶² NIETO CUMPLIDO, Manuel. *Op. Cit.* 1998.

la cripta; asimismo intervino en la creación del sepulcro del Cardenal junto con Domingo Lemico y Juan Prieto entre 1709 y 1710. Es una obra proyectada por Hurtado Izquierdo en imitación de los que realizó Bernini en la basílica de San Pedro de Roma.

Para acabar este capítulo, haremos referencia a las más importantes intervenciones que sufrió la mezquita entre finales del siglo XIX y comienzos del XX a cargo del arquitecto Ricardo Velázquez Bosco. Los trabajos le fueron encargados en 1887 tras ser nombrado el inmueble Monumento Nacional en 1882. Con un riguroso estudio arqueológico previo, presentó su primer proyecto de intervención en 1891. En una primera etapa Velázquez Bosco centró sus trabajos en reemplazar las bóvedas encamonadas de cañizo y yeso construidas en el XVIII por armaduras de hierro y cubiertas planas de madera en las que aprovechó algunas piezas originales hacia 1919. El suelo de ladrillo también fue reemplazado por el actual de mármol de Macael. La formación de este arquitecto no era otra que la tradición de Violet-le-duc y que con una cita suya podríamos resumir: *Desgraciadamente la mayor parte de estas adiciones tienen que conservarse, unas por su valor artístico y otras por estar escudadas en derechos de patronatos concedidos muchos de ellos recientemente*. En una segunda etapa se centró en las portadas en las que reemplazó celosías y reintegró cinco de las siete puertas del testero este.

Entre 1931 y 1936 el entonces conservador de la Mezquita, Félix Hernández Giménez, lideró las excavaciones en las cinco naves occidentales de la mezquita fundacional donde se encontraron restos de la basílica visigoda de San Vicente y en un nivel inferior aparecieron restos romanos, así como remanentes de la antigua *qibla*. En estas obras se reforzó la cimentación de las columnas. En las excavaciones del patio en 1934 se descubrieron los cimientos del primer alminar y del cerramiento norte anterior a la ampliación de Abd al-Rahman III, también los cimientos de un edificio visigodo que podría haber sido otra iglesia. Estas excavaciones se interrumpieron en 1936 con motivo del pronunciamiento militar que dio comienzo a la Guerra Civil. Algunos de los restos arqueológicos encontrados pueden verse en los espacios denominados “Museo visigodo de San Vicente” y “Museo de San Clemente”.



Museo visigodo de San Vicente.

En fechas más recientes, entre 1972 y 1975 fue Rafael de la Hoz Arderius quien hizo colocar las cuatro celosías de madera en los arcos que dan al patio. Entre 1975 y 1979 el arquitecto Víctor Caballero Ungría hizo cambiar las armaduras de madera por cerchas metálicas y se cincharon los muros que se levantan por encima de las arquerías, también se colocaron las armaduras actuales de madera de pino.

Descripción arquitectónica

El volumen de este carismático complejo monumental presenta con un gran recinto rectangular cerrado por un muro en todo su contorno, en estos lienzos perimétrico, rematados con almenas y divididos en secciones por contrafuertes, se abren dieciséis puertas en las que ya empezamos a ver la heterogeneidad estilística presente en este inmueble, no en vano, uno de los que más han aportado a nuestra historia a través de su estudio. Sobresale en su volumen la gran torre-campanario que se superpuso al alminar que hizo construir de Abd al-Rahman III en el testero norte. Fue diseñado por Hernán Ruiz III en 1593 cuando el alminar, reutilizado como campanario, necesitó obras por su mal estado. Se hizo construir una epidermis manierista a la torre califal que se remata con un templete cupulado de planta circular que se corona con la escultura de San Rafael.

Comenzamos por la fachada occidental del conjunto donde se encuentra la más antigua de las puertas de la Mezquita, es la de los Visires que se llamó de San Sebastián por estar situada frente al hospital del mismo nombre que estuvo en el actual edificio del Palacio de Congresos. Fue construida en el siglo VIII y reformada en el IX ya que tiene



Vista del campanario y de la galería norte del Patio de los Naranjos.

una inscripción que se refiere al emir Muhammad I. Su esquema tripartito con vano adintelado central cobijado por arco de herradura es el que se continuó en las demás puertas laterales de la Aljama. La siguiente puerta en antigüedad es la que accedía a la ampliación de Abd al-Rahman II, la de San Miguel, algunos autores han dicho que podría haberse construido durante el periodo de Abd Allah, ya que desde esta se accedía al *sabat*, el pasadizo elevado que comunicaba con el alcázar y que se construyó en su periodo de gobierno. Sus celosías son copias de las originales realizadas durante las obras de Ricardo Velázquez Bosco. También en la fachada occidental, junto a las anteriores vemos las tres puertas que acceden a la ampliación del Al Hakam II, son las del Espíritu Santo, muy intervenida, el postigo del Palacio o de los Obispos, con decoración gótica realizada durante el mandato del obispo Pedro de Córdoba y Solier (1464-1476), y la Puerta de San Ildefonso, que estuvo oculta por un edificio adosado desde 1741 a 1900.

Asimismo en la misma fachada vemos dos puertas más, éstas acceden al patio, son la de los Deanes, la más antigua, con inscripciones del Libro de los Jueces del siglo IX, y el postigo de la Leche, ésta es posiblemente coetánea a las intervenciones de Hernán Ruiz I y tiene decoración gótica. Al parecer, su nombre le viene porque era el lugar donde dejaban a niños recién nacidos para que el Cabildo los acogiera. Frente a esta puerta, en el testero oriental está la Puerta de la Grada Redonda, trazada en 1726 por Tomás

Jerónimo Pedrajas, tiene decoración barroca muy profusa de placas recortadas y roleos. Frente a la de los Deanes se sitúa la Puerta de Santa Catalina, su nombre se le impuso por la cercana iglesia de Santa Catalina que después se llamó de Santa Clara. Por esta puerta solían entrar y salir los desfiles procesionales y por ellos se monumentalizó siendo su diseño atribuido a Hernán Ruiz II. En esta fachada oriental hay siete portadas más que se abren a la ampliación de Almanzor, cinco de ellas fueron reintegradas en la campaña de restauración de Ricardo Velázquez Bosco, en dirección sur-norte son las de Jerusalén, la Magdalena o del Sagrario, de San José, de la Concepción Antigua, de San Nicolás, del Baptisterio y de San Juan.



Puerta de San Miguel



Puerta de Santa Catalina



Puerta del lateral oriental restaurada por Ricardo Velázquez Bosco.



Puerta del Perdón.

El muro septentrional presenta, de este a oeste, el altar de la Virgen de los Faroles del siglo XVIII, se trata de un nicho de diseño barroco que encierra un cuadro de la Virgen. Fue encargado por Rodrigo Rubio, quien mantenía dieciocho luces encendidas. El primer cuadro que se colocó era de Antonio Fernández de Castro, éste fue destruido en 1928 siendo reemplazado por otro de Julio Romero de Torres que representa a la Asunción, el actual es una reproducción de este último. Junto a este altar se encuentra la puerta del Caño Gordo, abierta durante el periodo del obispo Juan Daza (1504-1510) y reedificada a finales siglo XVIII con marcado estilo neoclásico. Mucho más relevante es la puerta del Perdón, situada junto a la torre-campanario, se ha considerado siempre como la puerta principal, según una inscripción que presenta, se concluyó en marzo de 1377 y parece ser que su construcción fue sufragada por el rey Enrique II. El acceso se

ubre con bóveda de cañón, realizada hacia 1740 durante el episcopado del obispo Salazar, esta reemplazó a una linterna de ladrillo y yeso anterior. La puerta sufrió transformaciones durante las obras de la torre de entre 1656 y 1660, cuando sobre ella se construyó un campanario provisional. Tiene las enjutas del arco de herradura apuntado decoradas con ataurique y dos escudos en los ángulos, son los de las armas de Castilla y Portugal; una faja de yesería con una inscripción cúfica decora el intradós del arco. En el segundo cuerpo de la portada, un arco de medio punto cobija a tres arcos polilobulados ciegos decorados con pinturas, en un primer momento se representó a la Virgen flanqueada por San Lorenzo y San Esteban. Los dos santos fueron sustituidos en 1660 por San Miguel y San Rafael, atribuidos a Antonio del Castillo. Las pinturas actuales las realizó a comienzos del siglo XX por Antonio Álvarez Torrado. En los arcos ciegos de las pilastras que flanquean el conjunto se representaban los mártires San Acisclo y Santa Victoria en los superiores, y San Pedro y San Pablo en los inferiores, de estas últimas pinturas no queda nada. En el ático vemos el remate de las pilastras con capiteles toscanos y friso de grandes triglifos con un remate denticulado que está dividido por un nicho en el que aparece Dios Padre.

En el muro sur vemos dos partes bien diferenciadas, la sección occidental presenta tres cuerpos de arcadas superpuestas, los dos superiores conforman balcones. Éstos fueron realizados durante el episcopado de Pedro de Salazar y Góngora (1738-1742), vemos pintados escudos alternos del Obispo y de la Fábrica. La sección oriental se corresponde con la ampliación de Almanzor y se divide en diez paños separados por contrafuertes.

El patio, muy reformado en el siglo XVI, se compone de tres frentes porticados mediante secciones de tres arcos separados por pilares. Se conservan muchas columnas y capiteles originales aunque las sucesivas reformas han ido cambiando su fisonomía y distribución. El frontal sur es en el que se abre la fachada de Catedral, se trata de una galería arcos de herradura que apenas sobre columnas empotradas en fuertes pilares en cuya sección superior se recortan placas en las que figuran arcos ciegos polilobulados. La arcada se remata con un alero de modillones. Esta fachada se realizó durante el califato de Abd al-Rahman III hacia el año 958 a modo de doble fachada anteponiéndose a una arquería anterior. Estos fueron once arcos que se corresponden con las naves de la mezquita fundacional y su mismo esquema siguen los que se realizaron para la ampliación de Almanzor. Ricardo Velázquez Bosco abrió cinco de los arcos, los que no tenían capillas en su interior, y en 1972 se colocaron en ellos celosías de madera con diseño de Rafael de la Hoz Arderius.



Arco de las Bendiciones.

Destacamos de esta fachada el Arco de las Bendiciones, configurado como puerta principal de la Catedral hacia 1377. En 1533 se construyó el pabellón que vemos sobre

el arco siendo maestro Hernán Ruiz I y que presenta dos nichos en los que vemos las esculturas del Ángel Gabriel y la Virgen en el momento de la anunciación.

En el interior de la Mezquita, dada la magnanimidad de tan insigne espacio, nos sobran las descripciones. No hay libro ni autor que haya tratado el tema que no haya hablado de la lograda estructura de arcadas superpuestas, de la bicromía de las dovelas de sus arcos ni de las cúpulas decoradas con mosaicos con técnica bizantina. En cuanto al crucero, esa inoportuna maravilla a la que hizo referencia el Marqués de Lozoya, por muy común en otras partes que fuera, como había expresado el emperador Carlos I, y por mucho que obstaculice la percepción romántica que todos los turistas desearíamos tener de la mezquita de los califas, es la historia la única que puede dar coherencia a las circunstancias en que se realizó su construcción. De esta yuxtaposición, cuando no imbricación de estilos, de periodos y, en definitiva, de siglos, surge la convivencia simbiótica de dos culturas dentro un mismo conjunto monumental cuya importancia trasciende cualquier límite prefijado.

En el centro del oratorio musulmán se erigió el crucero en dirección este-oeste, intentando superponerse culturalmente no sólo al Islam, también a lo medieval, para crear un espacio propicio para la liturgia según la mentalidad renacentista. El coro su cubre con bóveda de cañón, el crucero con una gran cúpula elíptica y el altar mayor con una bóveda de tracería de ascendencia gótica. En entorno del recinto se cubre también con bóvedas góticas. En las estructuras y decoraciones vemos el tardogótico con tintes mudéjares de los comienzos al que superponen decoraciones del primer Renacimiento plateresco en los muros y, finalmente, las cubiertas manieristas de Juan de Ochoa decoradas con relieves y estucos. La bóveda oval del crucero presenta relieves de los Evangelistas en las pechinas, los padres de la Iglesia aparecen en la parte inferior y en el medallón central se distingue el relieve de la Santísima Trinidad. En la bóveda de cañón del coro vemos medallones laterales sostenidos por angelotes en los que aparecen profetas, reyes y virtudes, así como los escudos del obispo Francisco Reinoso. En el eje central aparece, en el centro la Asunción de la Virgen flanqueada por los santos patronos de la ciudad, Acisclo y Victoria, y al fondo del coro el Padre Eterno.



Cubierta del coro



Cúpula del crucero

Origen y trayectoria como espacio expositivo

Tras la desamortización, la parroquia del Sagrario quedó desvinculada de la Catedral y del Cabildo, así como su ajuar litúrgico, aunque con la desaparición de las capellanías, todas las piezas de plata de las capillas pasaron al Tesoro de la Catedral. Fue entonces probablemente cuando el obispo Juan Alfonso de Alburquerque hizo un mandato sin fechar ni firmar que ordenaba que todas las piezas de las capillas que no tenían capellán ni sacristán se recogieran en un depósito común y se inventarieran para ser usadas por la Catedral. El espacio elegido fue la capilla del Cardenal Salazar, y sus dos salas anejas que formaban parte de la cámara del Tesoro de la Aljama cordobesa. La propuesta al Cabildo para trasladar a esta capilla los objetos del Tesoro la hizo el canónigo y magistral Manuel González Francés el 18 de marzo de 1896. Presentó entonces un proyecto de reglamento que fue aprobado el 1 de abril por el obispo Sebastián Herrero y Espinosa de los Monteros, eran ocho artículos relativos a la exposición de las piezas, medidas de seguridad, vigilancia y horario de apertura a visitantes. Los inventarios realizados han sido varios. El más reciente es de 1992. El primer inventario con que cuenta la Catedral data de 1294, le siguen los de 1507, 1515, 1628, 1762 y 1873, entre otros de escaso valor¹⁶³.

Con tan eminente colección, los autores que han escrito sobre el tema se han centrado más en describir en las propias piezas que en el lugar que ocupan y mucho menos en su disposición, aunque encontramos algunas notas aisladas que nos pueden ayudar a hacer este recorrido histórico por el Tesoro. Rafael Ramírez de Arellano en su inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba de 1902 cuando escribe sobre la capilla de Santa Teresa dice de ella que "... Es ochavada de muy mal gusto

¹⁶³ NIETO CUMPLIDO, Manuel. *Op. Cit.* p. 618

churrigueresco. No vale la pena de hacer una descripción y estudio...”¹⁶⁴. Como introducción a su inventario de las piezas del Tesoro comenta: “...Es abundantísimo pudiéndose formar con él un verdadero museo, de ordenado y presentado bien, pero la mayor parte de los objetos son piezas barrocas que tienen un valor intrínseco y no artístico...”¹⁶⁵. La ordenación de las piezas tampoco le pareció demasiado acertada a José Manuel Camacho Padilla, catedrático de lengua y literatura y miembro de la Real Academia de Córdoba, quien en 1931 escribió así:

*Ciertamente, cada vez que visita uno el Tesoro, sale con dos ideas fijas de las que quisiera hacer participar a todas las personas con quienes habla luego. La primera es que ha encontrado allí algo nuevo, digno de admiración, que no vio en las anteriores ocasiones porque la atención fue solicitada por otras obras, o de más empuje o de más visualidad. La segunda, y ésta es cada vez más apremiante, que los objetos de que se compone ese inestimable Tesoro están ahogándose por falta de aire, están pálidos y demacrados por falta de luz, están encogidos y medrosos por falta de sitio. Creo que el entendido en cosas de arte, no necesita que la obra artística esté ayudada por el ambiente para que a sus ojos se manifieste con todo el valor que tiene; la obra de arte da para él todo su valor intrínseco a la primera mirada, porque sabe ver a través del aire enrarecido y del sol tamizado por el ventanuco de una bohardilla*¹⁶⁶.

Más adelante comenta de la custodia:

... no basta que don Rafael Aguilar, el culto encargado de ese Museo-Tesoro, llame la atención repetidamente, con el fervoroso entusiasmo del enamorado, y con la delicada minuciosidad del que conoce todos los detalles, ya sobre las escenas de la vida de Cristo, tan ingenua y dulcemente representadas...La Custodia no se ve, por el público no especializado, a pesar de la buena intención. En aquella hornacina mísera, en donde la luz entra vergonzante, la valiosísima alhaja está como castigada a no lucir su aire maravilloso, ni su gentil continente y alegría.

Al final de su artículo hace algunas recomendaciones para un cambio en la instalación de las piezas y expresa su deseo de que su artículo tuviera:

...la virtud de escitar al estudioso a hacer una guía descriptiva de ese riquísimo Tesoro que, mejor que muchos otros, con más títulos que algunos de los que figuran en las Guías de Turismo de algunas poblaciones del otro lado de los Pirineos, podría vanagloriarse del arte que encierra. Se hace

¹⁶⁴ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1983. p.131.

¹⁶⁵ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Op. Cit.* p. 153.

¹⁶⁶ CAMACHO PADILLA, José Manuel. “El Tesoro de la Catedral de Córdoba” en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba* nº31, Córdoba, 1931. pp. 17-26.

preciso ese estudio; pero creo de mayor precisión todavía el dar a este Tesoro la luz adecuada, el aire que merece. Debemos darnos cuenta de que, no es necesario, para ser Tesoro, el estar escondido a las miradas de todos y hacinado en informe montón. La magnífica Custodia debería estar colocada en medio de una habitación, a ser posible con luz fácil para todos los costados, y con comodidades para poder acercarse a los pisos superiores de ella; pues no de otra manera podrá apreciarse el indiscutible mérito de la mejor Custodia de España. El San Rafael y la Virgen de Damián de Castro, los tres Cristos de marfil y la Virgen de las Huertas deberían estar colocados en altarcitos, severamente decorados, siguiendo la norma con tanto éxito establecida por la actual Dirección del Museo del Prado, de Madrid. Y los demás objetos de que tan pródigamente está provista la Catedral en sitios en donde la luz llega con facilidad.

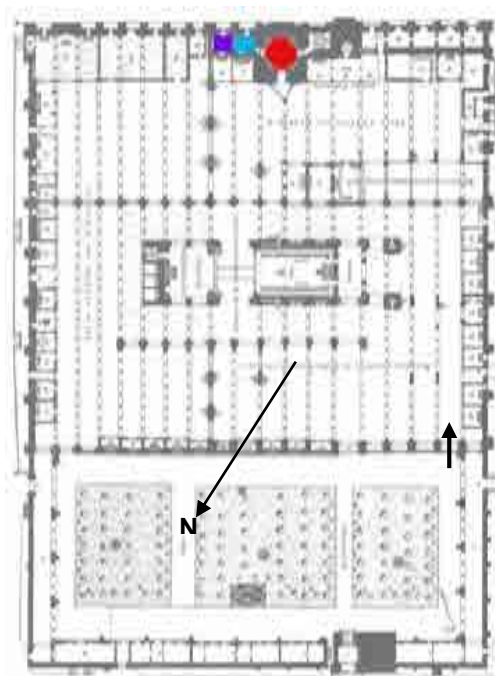
Al parecer las recomendaciones de Camacho Padilla venían a colación del planteamiento que entonces se hacía de trasladar el Tesoro a otro lugar, aunque esto no llegó a ocurrir. Fundamentalmente el retrato que este autor nos hace es el de un almacén visitable de piezas que se presentaban mal iluminadas y hacinadas en poco espacio. Se comenzaba a pensar no sólo en el investigador, curioso o conocedor en la materia, también en el gran público al que se hace necesario mostrarle adecuadamente la colección.

La creación de la instalación actual, según tenemos referencias, podría ser del escultor y entallador Miguel Arjona Navarro quien realizó la vitrina de la custodia hacia 1991¹⁶⁷. Por la obvia similitud con el mobiliario de la Sala del Tesoro creemos que sería realizada en la misma época y por el mismo autor.

¹⁶⁷ Información facilitada por el profesor José Galisteo Martínez.

Recorrido por el espacio expositivo

Las tres salas que alojan la grandiosa colección de orfebrería de la Catedral cordobesa son la Capilla de Santa Teresa y las dos salas adjuntas, estancias cuadrangulares que ya se utilizaron para guardar el Tesoro durante el periodo musulmán.



- ↓ Acceso
- Capilla de Santa Teresa
- Sala 2
- Sala 3

Planta de la Catedral

De entre las obras del patrimonio de la Catedral destacamos su retablo-tabernáculo del altar mayor, realizado en mármoles rojos, negros y jaspe, con relieves de bronce y piedra por el arquitecto Alonso Matías entre 1618 y 1625. Cuando éste fue trasladado a Montilla, desde entonces y hasta 1628 se hizo cargo de la obra Juan de Aranda Salazar, aunque no se completó hasta 1653 con el tabernáculo labrado por Sebastián Vidal. Tiene dos cuerpos de tres calles articulados mediante columnas estriadas de orden corintio. El cuerpo inferior lo preside el tabernáculo realizado en mármol, tiene forma de templo de dos cuerpos, el inferior es de planta cuadrada y el superior de planta circular cubierta por cúpula con linterna. Los cuadros que se dispusieron en el retablo fueron realizados por Cristóbal Vela Cobos, aunque en 1713 se sustituyeron por los que vemos hoy, realizados por Antonio Acisclo Palomino. Así vemos a la



Altar mayor

Asunción centrando el cuerpo superior y a los mártires cordobeses Acisclo, Victoria, Pelagio y Flora en las calles laterales. Los cuadros se coronan con frontones curvos partidos y las figuras alegóricas de la Misericordia y la Justicia en los del cuerpo inferior y la Iglesia y la Abundancia en el cuerpo superior. La transición entre ambos cuerpos se efectúa mediante un ancho entablamento decorado con motivos vegetales y una pronunciada cornisa en cuyo centro vemos un frontón triangular flanqueado por las alegorías de la Fe y la Esperanza. Sobre el cuadro de la Asunción aparece el Padre Eterno entre ángeles y las figuras de San Pedro y San Pablo realizadas por Pedro Freire Guevara flanquean el segundo cuerpo.

La sillería del coro cordobés está tallada en caoba por Pedro Duque Cornejo entre 1748 y 1756, ésta vino a reemplazar la anterior que había sido trasladada desde el antiguo coro en 1607. Fue impulsado por el arcediano José Recalde en 1742 y el obispo Miguel Vicente Cebrián (1742-1752). Los órganos son ambos del siglo XVII. Atribuidos al francés Miguel Verdiguier están los púlpitos de caoba del crucero realizados entre 1762 y 1779.



Coro. Pedro Duque Cornejo. 1748-1756.

De Cesare Arbassia es el programa pictórico que cubre la bóveda y los arcos de la capilla del Sagrario, lo realizó entre 1583 y 1586 siguiendo el programa creado por el racionero Pablo de Céspedes y el historiador Ambrosio de Morales durante el episcopado de Antonio Pazos y Figueroa (1582-1586). Posee un cubículo que se cierra con puertas doradas y policromadas con representaciones de la Pasión realizadas por los flamencos Alonso de Herrera, pintor, y Guillermo Ruiz, tallista. El programa pictórico se fundamenta en la Redención del género humano por la Pasión y muerte de Cristo, cuyas escenas aparecen representadas en la capilla.

La Capilla de Santa Teresa



Retablo de Santa Teresa.

Situada en el muro de la *qibla* a la izquierda del mihrab accedemos a ella por una gran puerta de medio punto cobijada por un arco de mármoles negros y rosados sobre el cual vemos el escudo del cardenal Salazar. Con planta octogonal y cubierta semiesférica decorada con yeserías, fue encargada a Francisco Hurtado Izquierdo en 1697 para que sirviera de enterramiento al Cardenal y también como sacristía. Tenemos que hacer referencia a las obras que desde el principio formaron parte de esta capilla, antes de pasar a hablar de las piezas que se exponen en vitrinas. Cuando entramos vemos a la derecha el sepulcro del Cardenal realizado por Teodosio Sánchez Rueda, Domingo Lemico y Juan Prieto entre 1709 y 1710 con proyecto de Hurtado Izquierdo según los modelos de Bernini. El mismo Teodosio Sánchez realizó dos marcos dorados para los lienzos de la *Concepción* y la *Asunción*, colocados sobre las puertas que acceden a la cripta y al Tesoro respectivamente. Los otros lienzos que cuelgan en la capilla son los tres realizados por Antonio Acisclo Palomino, estos son: *El martirio de los santos Acisclo y Victoria*, *La aparición de San Rafael al Padre Roelas* y *La entrega de las llaves de Córdoba a Fernando III el Santo*. Además, en cada pilar vemos sobre pequeñas repisas las esculturas de los doctores de la Iglesia, obras del escultor granadino José de Mora de hacia 1700, son: *San Ramón Nonato*, *San Agustín*, *San Francisco de Asís*, *San Bernardo*, *San Pedro Nolasco*, *Santo Domingo*, *San Antonio de Padua* y *San Francisco de Paula*. Del mismo autor es la *Santa Teresa* que preside la capilla cuyo retablo fue realizado a devoción del canónigo tesorero Cayetano Carrascal, el cual pidió permiso al Cabildo para su realización el 24 de julio de 1798, dicho retablo es probablemente obra de Ignacio de Tomás. Bajo la escultura de la Santa vemos el sagrario, cuya puerta de bronce fue traída de Italia, fue creada por Virgilio Castelli y en ella se representa en relieve la Piedad¹⁶⁸.

¹⁶⁸ NIETO CUMPLIDO, Manuel. *Op. Cit.* pp. 370-373.



Capilla de Santa Teresa

Bajo los tres testereros que ocupan los lienzos de Palomino hay altas cómodas de madera que alojan en su parte superior vitrinas que presentan piezas del ajuar de plata de la Catedral. A la derecha del altar de Santa Teresa vemos la vitrina que contiene en el centro uno de los dos atriles donados por el racionero Murillo y realizados por Pedro Sánchez de Luque en 1630, son los primeros realizados en plata para la Catedral. En la escena principal se representa la Conversión de San Pablo. Flanqueando el atril vemos dos esculturas de pequeño formato y en ambos extremos dos de las tres sacras que hizo traer desde Roma el obispo Martín de Barcia, realizadas hacia 1756-1761 y configuradas a modo de marcos con perfiles recortados con motivos de rocalla y tornapuntas.



Vitrina con las sacras del obispo Martín de Barcia y el atril del racionero Murillo.



Vitrina con pareja de atriles y varias esculturas.

A la izquierda del altar vemos otra vitrina similar en la que dos atriles de plata flanquean el conjunto, vemos dos esculturas de plata, una representa a *Jesús en la fuente* y la otra el episodio de *Nolli me tangere*. En el centro aparece la escultura policromada de Jesús arrodillado. La tercera vitrina conserva tres ánforas crismeras realizadas por Damián de Castro en 1764, tienen una torre grabada a punzón; vemos además una pequeña escultura de *San Antonio* y un relicario.

En el centro de la sala, dentro de una vitrina exenta, vemos la que es sin duda la pieza más destacada de la colección y una de las más importantes de la orfebrería española, la Custodia del Corpus de Enrique de Arfe, realizada entre 1514 y 1518 aunque con varias restauraciones posteriores. Este gran templete de plata de tracería gótica tiene tres cuerpos y planta decagonal. El cuerpo inferior de la peana es del siglo XVIII, creado por Bernabé García de los Reyes. El cuerpo de la peana que precede al templete tiene placas con escenas de la vida de Cristo. El primer cuerpo de la custodia acoge el cilindro de cristal que aloja el viril que se cubre con cúpula de gallones. En el segundo cuerpo vemos la imagen de la Asunción de Bernabé García de los Reyes y desde ahí continúa la ascensión de cuerpos decrecientes de esta torre de pináculos imposibles que se remata con la escultura de Jesús Resucitado. Las restauraciones más importantes de la custodia fueron las de Pedro Sánchez Luque de entre 1614 y 1616, la de Bernabé García de los Reyes, de entre 1734 y 1735 y la de Damián de Castro de 1784.



Custodia del Corpus. Juan de Arfe. 1514-1518.

Sala 2



Arca del Jueves Santo. Damián de Castro. 1761.

La segunda sala sirve de transición entre la Capilla de Santa Teresa y la Sala del Tesoro. En ella un cuatro vitrinas que exponen algunas de las piezas más valiosas de la colección. La que se encuentra en el testero oeste es la que expone el *arca del Jueves Santo* realizada por Damián de Castro en 1761. El arca la sostienen cuatro ángeles y presenta en su frente principal la escena del barco de Jonás hundiéndose y en la parte trasera la de Melquisedec con la ofrenda del pan y el vino. En el remate de la peana vemos la escena del Sacrificio de Isaac y el cuerpo del arca, con forma de placa recortada y flanqueada por las figuras de los evangelistas y ángeles, tiene la tapa piramidal rematada con un obelisco y una corona imperial que simboliza la victoria sobre la muerte.



Sala 2. Testero norte.

En el testero sur vemos otro armario que expone dos cruces procesionales, comentaremos primero la del arcediano Simancas, atribuida a Enrique de Arfe y realizada entre 1515 y 1518. El arcediano la encargó y permaneció en su familia hasta el licenciado Pinelo la compró para la Catedral. Con nudo en forma de templete gótico de tres cuerpos y placas con representaciones en relieve, su atribución le viene por similitudes con la que Arfe realizó para la Catedral de León. La cruz tiene placas romboidales en los extremos en las que se inscriben medallones con escenas de la vida de Jesús y remates en forma de macollas. La otra cruz es la del obispo Manrique, fechada en 1496 y realizada por un anónimo cordobés. El prelado Íñigo Manrique donó un báculo para que con su plata se hiciera esta cruz que en los óvalos de sus extremos presenta relieves en sus dos frentes. En el centro de la vitrina vemos un crucifijo de marfil, pieza anónima granadina de hacia 1633 a 1665 y que había sido tradicionalmente atribuida a Martínez Montañés; bajo esta pieza vemos la *cabeza-relicario de Santa Úrsula* donada por el obispo Fernando González de Deza, es una de las piezas más antiguas de la colección, de hacia 1422 a 1424.

La *cruz del obispo Mardones* se expone en una vitrina independiente de rincón, fue realizada en 1620 por Pedro Sánchez Luque, tiene aplicaciones de esmaltes y pedrería así como motivos vegetales grabados a buril. Con nudo en forma de templete de planta circular y cubierto por cúpula semiesférica, los brazos de la cruz acaban en óvalos con representaciones en relieve tanto en el anverso como en el reverso.



Vitrina del testero sur. Cruz del Arcediano Simancas, cruz del obispo Íñigo Manrique, Crucificado de marfil y cabeza-relicario de Santa Úrsula.



Cruz del obispo Mardones. Pedro Sánchez Luque. 1620.

En el testero norte un armario presenta la *Cruz procesional de cristal de roca*, fechada entre 1239 y 1294 es la cruz procesional más antigua de la diócesis, aunque su vástago es del siglo XVIII, realizado por Damián de Castro. Junto a esta destacada pieza vemos la imagen de plata de la *Purísima Concepción* realizada en Roma por Camilo Rosconi en 1769, la cual José Medina y Corella intercambió con el Cabildo por otra imagen del mismo título de madera. También vemos un candelero pontifical de 1850 realizado por José Heller de León, además de algunos báculos.



Armario del testero norte. Cruz de cristal de roca, Purísima Concepción de Camilo Rusconi y candelero pontifical.

Sala 3

Esta sala la podríamos considerar un verdadero Tesoro en el sentido deciochesco del término por la presencia de mobiliario con tintes historicistas y acumulación de piezas en un pequeño espacio buscando el impacto visual y no la presentación individualizada con finalidad contemplativa. Toda la estancia aparece rodeada de estantes que en los frentes oriental y occidental tienen remate semicircular y que se divide en dos cuerpos, el inferior lo ocupan las vitrinas que exponen las piezas más destacadas de la colección y en el

superior se superponen entrepaños que presentan gran número de cálices, candeleros, sacras y bandejas, en cuyo centro aparecen sendas hornacinas enfrentadas.



Sala 3. Testero este.



Sala 3. Testero oeste.

En el testero occidental, flanqueando la puerta, dos vitrinas exponen las esculturas de la *Virgen de la Candelaria*, a la derecha, y *San Rafael*, a la izquierda, ambas realizadas por Damián de Castro en plata sobredorada y policromada. La imagen de la *Virgen de la Candelaria* está fechada en 1757 y fue realizada con la plata de una imagen anterior donada en 1411 al Cabildo por el veinticuatro Fernán Gómez de Herrera y según un modelo en madera realizado por Pedro Duque Cornejo. Esta nueva imagen la costeó el canónigo Juan de Goyeneche para que sirviera para procesiones claustrales. El San Rafael fue realizado en 1768 y encargado por el racionero Nicolás Moyano, al parecer el modelo lo podría haber realizado el escultor Alonso Gómez de Sandoval. Junto a las esculturas vemos sendos báculos, el del obispo Fernández Conde de 1959 junto a la Virgen de la Candelaria, y el del obispo Romero Menjíbar de 1953 junto a San Rafael, ambos realizados por Ángel y Manuel Fragero en 1959.



Virgen de la Candelaria. Damián de Castro. 1757.



San Rafael. Damián de Castro. 1768.

En el testero oriental el cuerpo inferior lo ocupan vitrinas que flanquean la puerta de salida del Tesoro que devuelve al visitante a la ampliación del Almanzor. Estos muebles se adaptan a los ángulos de la sala, presentando cada una dos alas. En la vitrina de la izquierda, en sentido izquierda a derecha se exponen tres portapaces, en el centro vemos el *portapaz de la Adoración de los Reyes*, anónimo de 1530. La escena principal está flanqueada por columnas con decoración a candelieri y se corona con un frontón semicircular en el que se representa a la Anunciación en relieve. Flanqueando esta pieza vemos los dos portapaces donados por el obispo Martín Fernández de Angulo hacia 1515, tienen estructura de templete gótico semi-hexagonal, en uno se representa la Asunción y en el otro a la Virgen con el Niño en brazos. Tienen remates de crestería y cubiertas piramidales de delicada labor calada.



Portapaz de la Asunción.



Relicario de San Esteban. 1398-1426.

En este mismo espacio vemos varios relicarios, de izquierda a derecha tenemos en primer lugar una original pieza medieval del siglo XV, se trata de una copa cilíndrica con cubierta piramidal de filigrana vegetal y una cruz en el remate. A continuación se presenta el *relicario de San Acisclo* datado entre 1530 y 1530, es una copa de base polilobulada, astil con nudo y copa rectangular con forma de arqueta. Le sigue el *relicario de San Esteban* fechado entre 1398 y 1426, tiene forma de copón de planta circular cuyos soportes son tres nichos con gabletes góticos y se remata con un templete del mismo estilo. Junto a éste se encuentra el *relicario de San Bartolomé* de mediados del siglo XV, es también una copa, esta vez de cristal de roca, con cubierta cónica calada y rematada por una cruz, el pie es mixtilíneo y sustenta su original astil con nudo achatado.

Estas dos últimas piezas fueron donadas por el obispo Fernando González de Deza. Cierra este sector un relicario con forma de jarra de cristal fechado entre 1475 y 1479.

En el ángulo de esta vitrina vemos la escultura de plata de *San Sebastián* donada por el obispo Pedro de Salazar y que procede de Roma, está fechada entre 1700 y 1732. El ala oriental de la vitrina presenta un *relicario de lignun crucis* de 1865, dos cálices de Damián de Castro, ambos fechados entre 1766 y 1799, uno tiene perfil bulboso, motivos de rocalla y nudo en forma de pera con cabezas de querubines que sobresalen y el otro es más sencillo, con hojas en la subcopa. Entre ambos vemos una caja para incienso realizada por el mismo autor en 1763. Finalmente se expone una Virgen Inmaculada esculpida en alabastro.



Vitrina de la izquierda



Vitrina de la derecha

En la vitrina de la derecha describimos de derecha a izquierda su contenido. En primer lugar se presenta el *acetre del obispo Diego de Alaba y Esquivel* realizado por Rodrigo de León y fechado entre 1561 y 1562, se decora con motivos a candelieri, atlantes y mascarones. Seguidamente se exponen tres portapaces, en el centro vemos un portapaz anónimo fechado entre 1600 y 1632 en el que se representa a la Virgen enmarcada por una estructura arquitectónica clásica. Lo flanquean los *portapaces del Marqués de Comares*, Diego Fernández de Córdoba, quien los encargó al platero Rodrigo de León en 1571, aunque los acabó en 1578. Su estructura, a modo de retablo clásico, tiene sobre el banco decorado con esmaltes las escenas principales enmarcadas en arcos de medio punto, la Asunción y la Incredulidad de Santo Tomás respectivamente, flanqueadas por columnas toscanas que soportan entablamento y frontón triangular en cuyos ángulos vemos las alegorías de las virtudes. En el mismo espacio se presentan dos cálices, uno anónimo cordobés de la segunda mitad del XVIII y el otro de Bernabé García de los Reyes fechado entre 1700 y 1732 y con características del estilo rococó, también se exponen dos pectorales de capa, ambos anónimos de la primera mitad del XVIII. En el ángulo de la vitrina se presenta un pie de ostensorio que, con la forma de arca de la alianza serviría de peana a un viril que quedaría flanqueado por los dos ángeles que rematan la pieza anónima de la segunda mitad del XVIII. Se ha atribuido a Bernabé García de los Reyes con probable colaboración de Tomás Jerónimo de Pedrajas¹⁶⁹. El ala oriental de la vitrina la presiden dos jarras de plata, ambas anónimas, fechadas entre 1700 y 1732, de la misma fecha son dos candeleros en los que vemos cabezas de leones coronados. Cierra la exposición una escultura en alabastro de San Juan Bautista¹⁷⁰.

Aspectos museográficos y de difusión

El montaje del Tesoro de la Catedral de Córdoba hay que analizarlo independientemente en los tres espacios que lo componen. La capilla ochavada de Santa Teresa se nos presenta con las piezas originales de que fue dotada en el siglo XVIII, a éstas se les han añadido las tres vitrinas que se disponen sobre altas cajoneras y la custodia de Enrique de Arfe, dispuesta en el centro en una gran vitrina historicista realizada por el escultor Miguel Arjona Navarro. La segunda sala expone varias de las piezas más destacadas de la colección, sin embargo, en la tercera sala vemos que los principios expositivos del Tesoro en clave historicista prevalecen con la disposición de piezas guardando simetría y la superposición en la colocación de los objetos en varios niveles ocupando todo el espacio disponible.

En el mobiliario vemos que las tres vitrinas que se apoyan sobre las cajoneras son de madera con frente de cristal y están flanqueadas por dos pilastras a cada lado. Los armarios de la Sala 2 son diferentes entre sí; el que expone la Cruz de cristal es un armario empotrado adaptado, vemos sus puertas de madera abiertas que dejan ver las

¹⁶⁹ RIVAS CARMONA, Jesús. "La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica" en *Estudios de platería. San Eloy*. Universidad de Murcia, Murcia, 2006. p. 647.

¹⁷⁰ NIETO CUMPLIDO, Manuel. *Op. Cit.* 630-658.

piezas que están protegidas por dos hojas de cristal que abren en corredera. La vitrina-escaparate que custodia el *arca del Jueves Santo* está enmarcada por una estructura arquitectónica de madera y se cubre con arquivolta y frontón triangular. El armario que expone las cruces del arcediano Simancas y el obispo Íñigo Manrique tiene base con puertas de madera sobre la que apea la vitrina en cuyo frente tiene tres hojas de cristal con apertura en corredera. Similar es la disposición del armario adaptado al ángulo nororiental de la sala que expone la cruz del obispo Mardones, en cuya base tiene una puerta de madera y en su parte superior una puerta de cristal abatible, además de un ático en el que se enmarca un cuadro de la Virgen con el Niño en una estructura arquitectónica clásica.

El mobiliario de la Sala 3 es barroco historicista, realizado en madera teñida de verde con molduras de hojarasca, cresterías y soportes dorados. Esta tramoya, que incluye incluso doseles rojos con flecos dorados, sirve de marco a las piezas buscando sorprender la mirada del que entra en la pequeña estancia. También las pequeñas repisas en que se apoyan portapaces y esculturas son doradas y con relieves. La vitrina que expone la custodia en el centro de la Capilla de Santa Teresa sigue el mismo esquema arquitectónico, es exenta, de planta cuadrada, con un arco de medio punto en cada uno de sus frentes con motivos vegetales dorados sobrepuestos en las enjutas y pilastras; una barandilla rodea a la vitrina para distanciar al espectador. En el interior de las vitrinas se emplean pedestales cúbicos en el mismo tono verde del mobiliario y la iluminación empleada es fluorescente, excepto la de la vitrina de la Custodia que tiene focos halógenos. La luz natural penetra en la Capilla de Santa Teresa por las ventanas del tambor de la cúpula y en las otras dos salas por las ventanas del testero sur, una en cada sala. Además en la Sala 2 se ha empleado una lámpara del ajuar de la Catedral a la que se han aplicado iluminarias.

El monumento está adaptado para el acceso de personas con discapacidad, está dotado de alarma y cámaras de vigilancia así como de presencia de vigilantes de seguridad. También dispone de aseos y sillas de ruedas.

La Catedral de Córdoba es uno de los monumentos más visitados de España con 1.434.342 de visitantes en 2014 con la consecuente repercusión económica que ello conlleva. No podemos dejar de hacer referencia a un tema de actualidad en los últimos tiempos que es la disputa entre el obispado de Córdoba con la Junta de Andalucía por la gestión del edificio después de que el Cabildo haya suprimido de los folletos y demás soportes de difusión la palabra *mezquita*, lo cual ha creado bastante controversia y ha procurado la creación de una plataforma ciudadana en defensa de la doble identidad del monumento y su gestión pública¹⁷¹. Las últimas noticias apuntan a una voluntad de la Junta de Andalucía de que el complejo monumental tenga titularidad pública pero que la gestión la siga llevando el Cabildo cordobés. Este inmueble, calificado como Patrimonio Histórico de la Humanidad por la Unesco en 1984 y erigido como emblema de la

¹⁷¹ Manual J. Albert. "La Junta de Andalucía estudia pedir la titularidad de la Mezquita de Córdoba" en *El País*. 21/02/2014.

convivencia entre culturas, supera cualquier tipo de instrumentalización, ya sea con finalidad económica, turística o religiosa. Aunque la palabra *mezquita* haya sido borrada de los soportes de difusión, nunca desaparecerá de los libros de texto de los escolares, de los programas educativos de las universidades ni de las guías turísticas.

La página Web incluye información histórica de las distintas fases constructivas y también de cada uno de los espacios visitables así como un calendario de actividades e información general para los visitantes. Además se puede acceder a la vista virtual del monumento¹⁷². También hay disponible folleto, audioguía y posibilidad de contratar una visita guiada.

En cuanto al espacio expositivo, en la página Web hay un apartado que explica muy a grandes rasgos su carácter. En el interior de las salas todas las piezas, excluyendo las de la capilla de Santa Teresa, tienen cartela con información del nombre de la pieza, autoría, material y fecha. A veces su colocación obstaculiza la contemplación de las piezas.

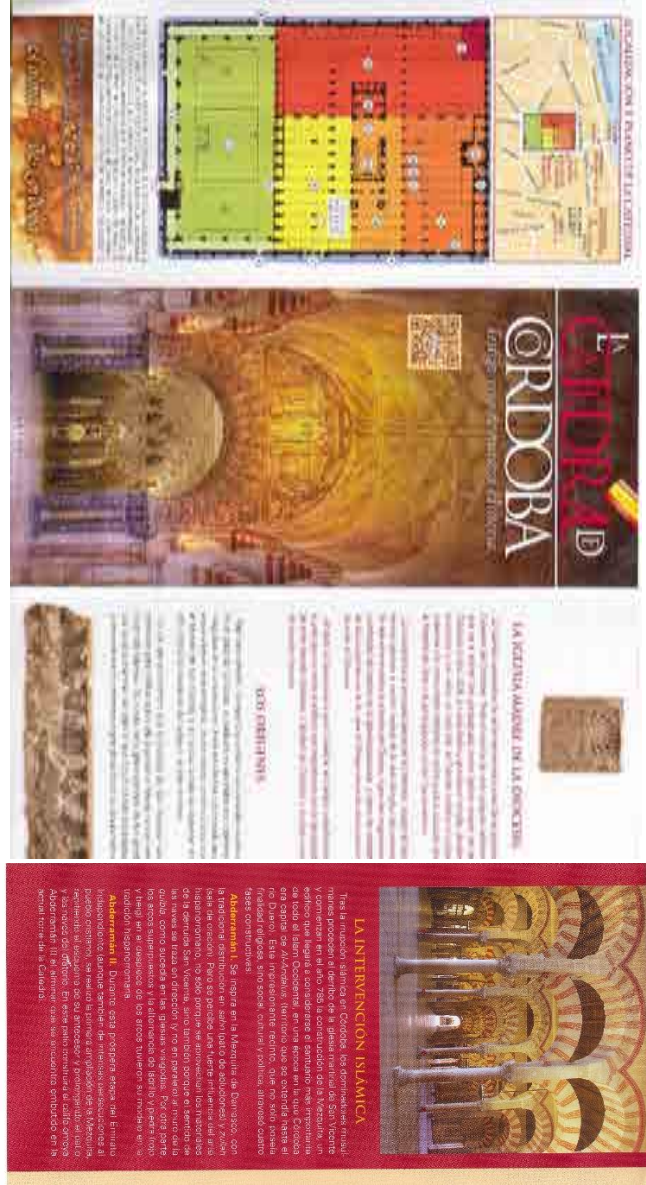


Cartela



Página Web

¹⁷² <http://www.catedraldecordoba.es/>



Folleto. Anverso y reverso.

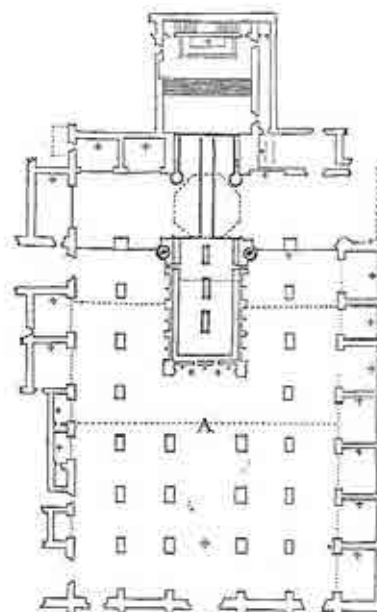
3.2.3 Catedral de Jaén

❖ Inmueble que ocupa: Catedral de Jaén	❖ Fecha de apertura: Entre 2000-2004
❖ Tipo de acceso: Previo pago.	❖ Montajes anteriores: Sí (1962).
❖ Tipología: Exposición permanente de la colección catedralicia.	❖ Número de salas/espacios: 3
❖ Titularidad y gestión: Cabildo de la Catedral de Jaén.	❖ Fecha de visita: 12/02/2015

Historia

La historia de esta Catedral comenzó con la conquista de la ciudad de Jaén en 1246 por el rey Fernando III. Algunos autores difieren en si la mezquita consagrada como Catedral de Santa María sería la aljama, que podría haberse situado donde se encuentra la iglesia de Santa María Magdalena¹⁷³. En 1249 se trasladó la sede de la diócesis desde Baeza a Jaén y por esa época adoptó la advocación de la Asunción de la Virgen. La mezquita tenía cinco naves separadas por arcos formeros sobre pilares y cubierta plana de madera, en su lado norte se encontraba el claustro y su volumen se encajaba en un ángulo de la muralla que recorría el flanco meridional, además de una torre defensiva que quizás fuera un antiguo alminar.

En 1368, tras los efectos destructores de una razia granadina, el obispo Nicolás de Biedna (1368-1383) decidió comenzar con los derribos para construir una nueva iglesia, aunque los trabajos, al parecer, no fueron más que unas reformas. Durante el pontificado de Luis Osorio (1483-1496) llegó el influjo gótico tras el importante acontecimiento de la toma de Granada. Comenzaron las reformas con la demolición de la cabecera bajo la maestría del cantero Pedro López, de quien tenemos noticias en 1494. Las obras continuaron bajo el auspicio de los obispos que sucedieron a Osorio, Fray Diego de Deza (1498-1500) y Alonso Suárez de la Fuente del Sauce (1500-1520). De este periodo es el friso gótico que recorre exteriormente la cabecera de la Catedral y el arranque de una escalera en el interior de la



Croquis realizado por Juan de Aranda en 1634. Planta de la catedral medieval.

¹⁷³ GALERA ANDREU, Pedro. *La Catedral de Jaén*. Lunwerg, Madrid, 2009. p. 23

capilla de San Fernando. Las obras prosiguieron manteniendo la estructura de cinco naves con capillas entre contrafuertes, cimborrio ochavado en el crucero y cabecera plana, según se desprende del plano de Juan de Aranda realizado en 1634.



Friso gótico al exterior de la cabecera de la Catedral

El giro del proyecto de la Catedral vino dado por el desplome del cimborrio en 1525 y el pontificado de Esteban Gabriel Merino (1523-1535), prelado jienense de importante trayectoria tanto en el Vaticano como en la corte de los Reyes Católicos y Carlos V. Este obispo quiso continuar la obra y, con el favor del papa Clemente VII, consiguió una bula Salvatoris Domini en 1529 por la cual se concedían indulgencias plenarias a quienes visitaran la Catedral y contribuyeran con una limosna para la obra de la nueva iglesia que, aunque se emitió por una duración de veinte años, fue renovada varias veces hasta la conclusión del templo en el siglo XVIII. También llevó a cabo la iniciativa de crear una cofradía de veinte mil hombres y veinte mil mujeres que donaban un real de plata cada año, estos gozarían de las indulgencias sin visitar la Catedral. Entre 1530 y 1534 se realizó la antigua sillería del coro con la presencia en la ciudad de Jerónimo Quijano, Jacobo Florentino y Pedro Machuca entre otros. Por otra parte, tras la muerte del cardenal Merino, el papa Paulo III nombró como obispo de Jaén a su nieto, Alejandro Farnesio aunque éste generó un conflicto con Carlos V y, tras un interregno de dos años, fue finalmente elegido como prelado Francisco de Mendoza (1538-1543), sucedido por Pedro Pacheco (1545-1554). En 1548 se toma por acuerdo capitular la decisión de proseguir la obra por la cabecera y de renovarla en el nuevo estilo, para ello se convocó a tres reconocidos maestros canteros, estos eran Jerónimo Quijano, Pedro Machuca, ya vinculados desde años anteriores a la obra, y Andrés de Vandelvira, que había venido anteriormente a reparar la torre del reloj aunque su principal labor se había centrado hasta entonces en Úbeda. Vandelvira, natural de Alcaraz, se convertiría en maestro mayor hacia 1553.

La torre de Alcotán, que se encontraba en el flanco meridional a la altura de la cabecera y que había sido utilizada como vestuario o sacristía, ofrecía un importante obstáculo, aunque en 1555, tras una larga negociación, se consiguió su derribo para conseguir dar mayor iluminación al crucero y construir en el solar

liberado las dependencias auxiliares del templo, estas son la Sala Capitular y la Sacristía y la Antecapilla en las que se centraron los trabajos de Vandelvira. Al eliminarse el antiguo vestuario de la torre se hacía necesario dotar al templo de una nueva sacristía y por ello los trabajos comenzaron en este cubículo sureste que tiene tres alturas, en la inferior se encuentra el panteón de canónigos con la capilla de Nuestra Señora del Amparo precedida de un vestíbulo, en el primer piso están las estancias auxiliares antes aludidas, y el segundo nivel lo ocupan estancias que servirían como oficinas que se abren a una lonja. La estancia más antigua del conjunto, según la fecha de 1556 que aparece a su entrada, es la Sala Capitular. Las cubiertas de bóvedas de cañón y los alzados, articulados mediante hornacinas flanqueadas por dobles pilastras de orden jónico en el caso de la Sala Capitular, y de arcos sobre parejas de columnas corintias sobre altos pedestales en la Sacristía, recuerdan a las soluciones de Serlio. También demuestra su maestría en las portadas de entrada a ambas estancias. En las estancias inferiores, actual espacio expositivo, se repite la división tripartita, aunque las cubiertas son de bóvedas vaídas. La primera estancia que sirve de vestíbulo presenta una novedosa solución mediante la cual entra luz desde una ventana de la escalera a través de un gran arco de medio punto que enmarca a otros tres, su misma estructura sigue la portada de acceso a la capilla que, siguiendo el mismo esquema de huecos laterales que la Sacristía, se cubre con una bóveda de cañón muy rebajada procurando una gran sobriedad al conjunto que se acentúa más aún en el panteón.



Sala Capitular

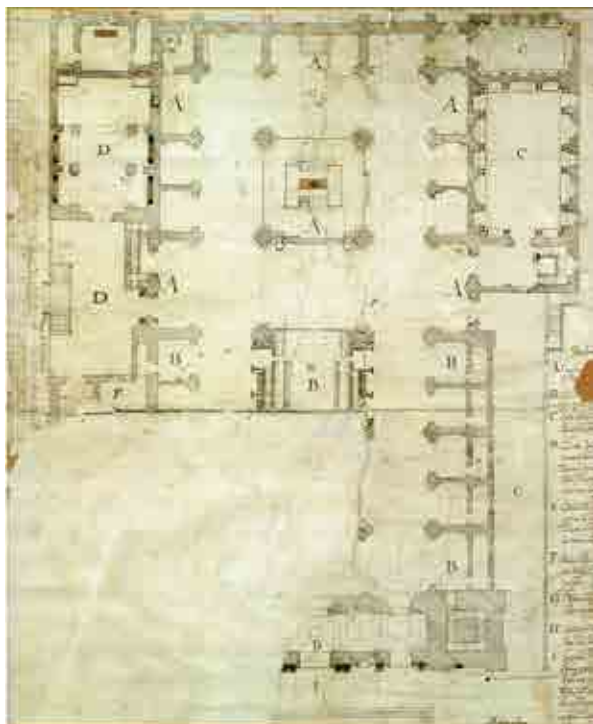


Sacristía.

También es suya la portada sur, comenzada en 1560 y presidida por el relieve de la Asunción. En el interior del templo, el testero de la Epístola, comprendido entre el crucero y la cabecera, es donde Vandelvira crea el módulo que se habría de continuar en el resto del templo consistente en la estructuración en dos niveles, el primero con capillas entre contrafuertes y el segundo con una galería de balcones que recuerda a las tribunas medievales. Así pues, Vandelvira antes de su muerte en 1575 dejó bien sentadas las bases habiendo dejado escrito en su testamento que le reemplazara en el cargo el aparejador Alonso Barba "... con él tengo mucho comunicado los secretos de la dicha obra y le dejo el modelo della"¹⁷⁴, el modelo era un maqueta del templo y con ésta y todo lo aprendido durante más de veinte años Barba continuó la obra ahora como maestro. Sin embargo en 1582 el Cabildo con el obispo Francisco Sarmiento de Mendoza al frente convocó a varios arquitectos y entendidos con el convencimiento de que la obra iba errada, estos fueron Lázaro Velasco, hijo de Jacopo Florentino, arquitecto y maestro de la Catedral de Granada, Juan Bautista Villalpando, arquitecto y matemático jesuita formado con Juan de Herrera, Francisco del Castillo "el mozo", el escultor Sebastián de Solís y al platero Francisco Merino. Se trataba de hacer algunas reformas al proyecto en clave clasicista según los preceptos de sobriedad y ahorro llegados por los influjos de Vignola, ejemplo de ello es la austeridad del entablamento que divide ambos cuerpos del alzado del templo. Asimismo se decide unificar la cabecera con un testero plano que no se realizaría hasta años más tarde y se habló de cambiar la distribución de la fachada. Lo que permaneció fiel al proyecto fueron los pilares, de clara influencia siloesca según el modelo ya utilizado en la catedral de Granada, y las bóvedas vaídas. Durante el periodo de maestría de Alonso Barba disminuyó el ritmo de los trabajos hasta la muerte de éste en 1597.

Tras dos décadas de paralización debido a la depresión económica de comienzos del siglo XVII, el obispo Baltasar Moscoso y Sandoval (1619-1646) fue quien llevó a cabo el primer sínodo diocesano de Jaén tras el Concilio de Trento que reivindicaba la finalización de las obras de la Catedral, éste era un prelado reformista conocedor del ambiente artístico de la Roma del papa Barberini. Haciendo uso de sus influencias en el Vaticano y en la corte, gestionó la financiación de la obra de 4000 ducados anuales durante veinte años entre otros beneficios. En 1635 convocó una junta de arquitectos que dieron distintas versiones del proyecto de Vandelvira, el que ganó el concurso fue Juan de Aranda Salazar, arquitecto nacido en Castillo de Locubin formado junto a su tío Ginés Martínez de Aranda "el mozo" y previamente maestro mayor de las catedrales de Córdoba y Granada. Se le mandó que hiciera en primer lugar la planta y monte de la Catedral, aunque hasta nosotros sólo ha llegado parte la planta en pergamino, además de otra sobre la iglesia medieval que él se encontró y que iba a ir desapareciendo progresivamente en los años siguientes.

¹⁷⁴ GALERA ANDREU, Pedro. *Op. Cit.* p. 42.



Planta de la Catedral realizada por Juan de Aranda.

Su trabajo se centró en los tramos situados entre el crucero y la cabecera, señalados con la letra A en su plano. Se comenzó con el derribo de la capilla mayor en abril de 1635 quedando al exterior el friso gótico-flamígero de la primera etapa de construcción. Se creó la capilla del Santo Rostro a igual nivel que las dos que cierran las naves laterales, éstas son las capillas de Santiago y San Fernando. La obra no estuvo exenta de problemas, ya que los descendientes del obispo Suárez reclamaban sus derechos para que esa capilla continuara siendo enterramiento. Se crea así una capilla destinada exclusivamente a la adoración de la importante reliquia que da sentido al templo y que también acoge a la Virgen de la

Antigua, imagen que, según la tradición, traía el rey Fernando III cuando conquistó la ciudad. También se construyó el presbiterio, en el tramo situado entre la capilla del Santo Rostro y el crucero, éste se cubre con una gran bóveda vaída. De importancia vital era la construcción de los cuatro pilares que soportarían dicha bóveda, por ello en 1636 fueron llamados varios maestros para dar su opinión sobre la obra, estos fueron Juan Moreno, maestro mayor de Salamanca, Diego Delgado y Fray Luis de Barcelona, quienes aprobaron la obra de Aranda. El maestro no llegó a ver la cúpula del crucero terminada cuando murió en 1654, pero para entonces ya había dado el diseño de las pechinas, fechado en 1653. En ellas se encuentran los relieves de los santos patronos de la ciudad: San Miguel, San Eufrasio, Santiago y Santa Catalina.

En el alzado del testero norte se sigue en todo el proyecto de Vandelvira puesto en práctica en el testero sur, aunque se aparta del lenguaje clásico equilibrado en la portada norte introduciendo elementos de ascendencia manierista como el doble frontón y los soportes estipitescos más en consonancia con el gusto de su tiempo. También en estos momentos intervino Alonso de Mena, que realizó la Virgen Inmaculada de la portada norte y los relieves con temas de la infancia de Jesús que se encuentran sobre ambas puertas del crucero en el interior del templo. Aranda diseñó también la parroquia del Sagrario que venía a equilibrar el volumen del templo que en el lado opuesto presentaba las estancias auxiliares creadas por Vandelvira. El proyecto del Sagrario de Aranda tenía planta de cajón con cubierta de bóveda de cañón con lunetos y cúpula sobre el crucero, aunque este templo no sería realizado hasta el siglo XVIII según el diseño de Juan de Villanueva. El coro, proyectado en 1641, ocupaba la mitad del espacio que ocupó el realizado en el XVIII, es decir, el espacio entre dos pilares, aunque Aranda, al

parecer, se excedió en un tercio según queda reflejado en informes posteriores. Este coro se creó con carácter provisional ya que ese tramo aún no estaba construido.

Tras la muerte de Aranda en 1654, el cordobés Pedro del Portillo, con el título de gobernador de las obras, acabó de cerrar la cúpula e hizo labrar el altar mayor teniendo como aparejador a Eufrasio López de Rojas. La fuerte crisis económica de estos años, con la consecuente falta de dinero y ralentización de los trabajos, acabaron en esta etapa con Portillo condenado por apropiación de materiales y López de Rojas trasladado a Granada. En octubre de 1660 el nuevo templo fue consagrado por el obispo Fernando de Andrade y Castro.

La pericia por parte del Cabildo para acabar la Catedral hizo que se consiguiera una bula el papa Alejandro VII en 1662 para dotar a la obra de las rentas necesarias por diez años. Para continuar con la construcción de las naves hasta la plaza de Santa María la obra se encontraba de nuevo con el obstáculo de las murallas, en concreto en el testero norte, donde se encontraban las puertas de Santa María y del Santo Cristo que a su vez tenían viviendas adosadas. Al sur era necesario derribar las casas del Ayuntamiento, por lo cual en 1667 se hubo de llegar a un acuerdo con el Cabildo de la ciudad, por el que la Iglesia debía costear las reformas de toda esa área urbana. Así pues, en este año comenzó a realizarse la fachada de la Catedral en una tercera fase de construcción del templo que correría a cargo de Eufrasio López de Rojas, maestro jienense discípulo de Juan de Aranda. El mismo día que se tomó el acuerdo capitular de continuar la obra por la fachada, el 5 de noviembre, López de Rojas fue aprobado en el examen para el cargo de maestro mayor de la catedral de Granada. Diez días después le llamaron desde Jaén, en principio para trabajar de aparejador, aunque a comienzos de 1668 ya aparece como maestro mayor de la obra, conservando el cargo de gobernador de la catedral de Granada.

Lo primero que hizo López de Rojas fue la planta de la fachada, aunque el Cabildo también hizo llamar a Bartolomé Zúmbigo a comienzos de 1668; ambos hicieron sendas trazas de la fachada. La primera piedra se colocó el 18 de mayo de 1668, aunque no es hasta febrero de 1669 cuando el Cabildo se decide por las trazas nuevas que hizo Eufrasio López y no por las antiguas de Juan de Aranda. Este cambio implicó la eliminación del pórtico que aparecía en los planteamientos de Vandelvira y Aranda, se trataba de una nave dispuesta entre las torres, cubierta con cañón y bóveda cuadrada en el centro. Quizás no se preveía la ampliación del coro o un posible retranqueo de la fachada por las reformas de los edificios del Ayuntamiento. Estructuralmente, las dos torres y las tres puertas ya estaban presentes en las obras góticas, el clasicismo de su arquitectura también es innegable, manteniendo la consonancia con el resto del templo. Sin embargo, el Barroco es ya muy patente en esta fachada-retablo que sigue el modelo las basílicas de San Lorenzo de El Escorial y de San Pedro de Roma, en ella se emplea el orden gigante y una galería de esculturas y relieves, además de motivos ornamentales propios del lenguaje barroco. El programa escultórico corrió a cargo de Pedro Roldán, a excepción de los relieves que hay sobre las puertas que fueron realizarlos por Julián Roldán, sobrino del anterior,

en el caso de la Asunción, y Lucas González y Juan Puche, autores de los relieves laterales.

A la muerte de Eufrasio López de Rojas en 1684 la fachada estaba a la altura de la balaustrada. El ático y los cuerpos superiores de las torres fueron terminados por su discípulo Blas Antonio Delgado, quien ostentó primero el cargo de aparejador y a partir de 1698 el de maestro mayor. El ático se terminó en 1688 y las torres en 1702. Ahora quedaba unir la fachada a lo realizado hasta el crucero y eliminar lo que quedaba de la iglesia medieval, sin embargo, el maestro no pudo hacer demasiado ya que la falta de recursos económicos lo impedía. Antes de su fallecimiento en 1716 dejó un informe sobre el estado de las obras en el que estimaba que los gastos anuales serían de entre 10.000 y 11.000 ducados. Las obras se ralentizaron a partir de entonces y en 1718 tuvo lugar una huelga de operarios. Aun así, el sucesor de Delgado, Miguel de Quesada, prosiguió los trabajos y cerró algunas bóvedas de las naves laterales.

Tras la crisis de 1718, el Cabildo hizo llamar a Francisco Hurtado Izquierdo hacia 1724, fecha en que este arquitecto emitió un informe sobre lo construido hasta entonces y lo que quedaba por hacer. Entre las recomendaciones estaba la de que derribar el coro provisional de Aranda, él no creía conveniente ampliarlo según los planes del Cabildo, lo que sí añadió en su informe fue un proyecto para el trascoro con jaspes de colores y dos puertas y la cubierta del coro que, para abaratar costes, acabó siendo una bóveda vaída y no la ochavada o de media naranja que había proyectado en principio. Dos años más tarde el Cabildo y el obispo Rodrigo Marín Rubio llamaron al salmantino José Gallego y Oviedo del Portal, formado con Joaquín de Churriguera, para que continuara los trabajos que comenzaron en abril de 1726. Se trataba de las obras del coro que fue ampliado quedando en desproporción con el templo. La ampliación se debió a la necesidad de dar cabida al cabildo municipal dentro de este espacio, además se recrecieron los muros laterales, lo cual llevó al arquitecto José de Bada a hacer el comentario crítico de que el coro jienense tenía aspecto de fortín. En el trascoro se emplean mármoles polícromos y jaspes, aunque se alteraron los elementos decorativos que había diseñado Gallego por motivos más sencillos y de corte académico en cuya disposición intervino José de Bada. Además del coro, Gallego trabajó en las bóvedas que aún quedaban por realizar en las naves y capillas, la solería y la compartimentación de la planta alta. Todavía quedaba por finalizar la lonja norte, había que derribar una antigua torre, además de realizar toda la carpintería, vidrieras y rejería. De las bóvedas que realizó, la más meritoria es la que cubre el coro. El maestro mayor José Gallego, aunque se había comprometido a finalizar todo lo que faltaba a la obra, fue despedido por el Cabildo, el arquitecto al parecer tenía carácter inestable y fue acusado de inmoralidad pública.

Para finalizar la obra, el obispo Fray Benito Marín (1749-1770) debió encargar un plano de lo realizado hasta entonces a Alfonso Castillo de Monturque en el que se añade al Sagrario diseñado por Aranda un pórtico que hace que la planta se alargue. Años después, tras el terremoto de Lisboa de 1756, el obispo encargó a este mismo arquitecto un proyecto para el Sagrario en el que Castillo

Monturque crea una planta oval inscrita en un rectángulo que fue muy cuestionada y que sería realizada más tarde, en 1761, cuando la Academia de San Fernando aprobó el proyecto de Ventura Rodríguez que vendría a concluir el templo catedralicio a partir de 1764. La cubierta oval con linterna y casetones hexagonales, el orden gigante en sus columnas corintias y las tribunas enlazan a esta obra con el barroco clasicista y el gusto académico de la segunda mitad del siglo XVIII. En el informe de Ventura Rodríguez se trató de dar solución a la desproporción del coro trasladándolo a la cabecera en un intento de racionalizar el espacio según los preceptos de la Academia, la cual consideraba inapropiado que el coro ocupara el centro del templo. Ventura Rodríguez se encargó además de incluir el amueblamiento de capillas, las campanas y otras obras menores. También planeó el cerramiento de la lonja norte que sí se llevó a cabo aunque fue el sobrino del arquitecto, Manuel Martín, quien lo realizó en 1793. En esta parte se construyeron estancias bajo el suelo de la lonja norte como espacios auxiliares que en la guerra civil sirvieron de refugio antiaéreo. Quedaba por realizar el tabernáculo que fue diseñado por Pedro Arnal y realizado por los escultores Juan Adán, Giraldo Vergaz y Felipe Atichati, y el bronzista Francisco Pecul¹⁷⁵.

Desde el punto de vista de las intervenciones de conservación realizadas en el inmueble, el objetivo prioritario han sido siempre las cubiertas. Tenemos referencias de ello en 1945 y 1946 con un proyecto llevado a cabo por el arquitecto Francisco Prieto Moreno, aunque al parecer faltaron recursos para hacer una reparación completa. En 1951, debido a un terremoto, se hicieron necesarias nuevas intervenciones y en 1962 las lluvias procuraron desperfectos en las cubiertas y el Estado concedió la cantidad necesaria para su reparación.

En 1990, por petición de la Consejería de Cultura y dentro del marco del Plan de Catedrales de Andalucía, se realizó una nueva intervención en cubiertas que también incluyó las fachadas y torres. En 1996 y 1997 se volvieron a intervenir las cubiertas, aunque la intervención de mayor calado fue la realizada entre los años 2000 y 2007. En el año 2000 se redactó el *Plan Director de la Catedral de Jaén*, enmarcado dentro del *Plan Nacional de Catedrales*. Uno de los objetivos prioritarios era el de llevar a cabo una importante intervención calado en las cubiertas para evitar daños a largo plazo. Los trabajos comenzaron en 2003 en las cubiertas de la Sacristía. En 2005 la Junta de Andalucía encargó un informe al equipo profesional dirigido por el arquitecto conservador de la Catedral, Pedro Salmerón Escobar. Se requirió que se intervinieran todas las cubiertas y armaduras, a excepción de las reparadas en 2003, debido a los problemas de filtraciones y humedades. Estas obras se llevaron a cabo entre noviembre de 2006 y junio de 2007¹⁷⁶. La última referencia que tenemos es la de una limpieza

¹⁷⁵ GALERA ANDREU, Pedro. *Op. Cit.* pp. 23-179.

¹⁷⁶ Proyecto de restauración de las cubiertas de la Catedral, 2008. En <http://www.ophe.es/cubiertasjaen.html>

de fachadas llevada a cabo en 2014 por la asociación Círculo Ánimas con el apoyo de la Diputación de Jaén¹⁷⁷.

Descripción arquitectónica

En la descripción de este gran templo catedralicio comenzaremos por los exteriores. La primera portada en construirse fue la del lado sur del crucero que fue iniciada en 1560, ésta es la única realizada en vida de Andrés de Vandelvira. Tiene composición clásica de dos cuerpos, el primero soportado por columnas toscanas y el segundo por columnas jónicas y remate de frontón triangular, preside esta portada el relieve de la Asunción de la Virgen. En las enjutas del arco de medio punto vemos los relieves de dos figuras femeninas recostadas que son las alegorías de la Fe y la Caridad, en el friso de metopas y triglifos se distinguen armas que aluden al triunfo del cristianismo. Los relieves se atribuyen a Luis de Aguilar.



Portada sur. Andrés de Vandelvira.



Portada norte. Juan de Aranda.

La portada norte presenta caracteres manieristas en su composición, fue realizada entre 1641 y 1642 por el maestro mayor Juan de Aranda. En el cuerpo inferior un arco de medio punto sobre pilastras queda flanqueado por sendas parejas de columnas corintias que soportan un friso con decoración de roleos. El segundo cuerpo presenta una hornacina central cobijada por un frontón curvo partido donde vemos una Virgen Inmaculada realizada por Alonso de Mena, autor a quien se le atribuyen también las tallas de Salomón y Ezequiel que flanquean la hornacina central y los escudos de la Catedral y del cardenal Moscoso y Sandoval que coronan el conjunto.

¹⁷⁷ REYES, Francisco. "Círculo Ánimas comienza la limpieza de la Catedral de Jaén con el apoyo de la Diputación" en *Europapress.es*, 12/05/2014.

La fachada principal de la Catedral, diseñada por Eufrasio López de Rojas y realizada entre 1668 y 1684 tomó como referencias las de El Escorial y San Pablo de Roma, siguiendo el modelo de fachada-retablo y el de arquitecturas efímeras. Para los relieves hicieron participar a Lucas González entre 1675 y 1675, quien realizó los relieves interiores de las Bodas de Caná y Santa Catalina. Posteriormente, el Cabildo descontento hizo llamar en 1675 a Pedro Roldán, quien creó el relieve de la Huida a Egipto y San Miguel. Cuando el escultor tuvo que irse a atender las obras de la Cartuja de las Cuevas dejó en su puesto a su sobrino Julián Roldán, lo cual no gustó al Cabildo. Más tarde volvió Pedro Roldán en 1676 para terminar los relieves inacabados y las imágenes de santos Pedro y Pablo. Entre 1683 y 1684 realizó las esculturas de la balaustrada. El programa iconográfico fue guiado por los canónigos Bernardo de Aguirre y Diego de la Justicia. En el interior vemos los relieves de la Huida a Egipto, el Niño Jesús entre los doctores y las Bodas de Caná. Al exterior, sobre las puertas laterales, se encuentran San Miguel, sobre la puerta septentrional y Santa Catalina, sobre la puerta meridional. Para la puerta central se dispuso que estuviera la titular del templo, la Asunción. En las hornacinas del primer cuerpo vemos a los santos Pedro y Pablo, sobre el balcón central aparece el relieve del Santo Rostro y en los laterales inmediatos se distinguen los escudos de la catedral y el obispo Antonio Fernández del Campo (1671-1681). En la balaustrada se encuentran los padres de la Iglesia y los Evangelistas, y en el centro está San Fernando, el recién canonizado rey conquistador de la ciudad.



Fachada de la catedral de Jaén

En el interior el equilibrio clásico es omnipresente en las naves del templo, con cubiertas vaídas sobre pilares siloescos y alzado lateral en dos niveles según el planteamiento de Andrés de Vandelvira, el cual se mantuvo en sus líneas elementales hasta el final de la construcción en el siglo XVIII. La cúpula del crucero fue diseñada por Juan de Aranda Salazar y Pedro del Portillo y realizada entre 1650 y 1656 según el proyecto de Vandelvira, alejándose de la tradición hispana del cimborrio y siguiendo el



Cubiertas del crucero

modelo italiano de cúpula con linterna. En las pechinas vemos relieves de San Miguel, Santiago, San Eufrasio y Santa Catalina realizados por los escultores Diego Landeras y Manuel de Silva.



La cúpula del coro tiene relieves del escultor malagueño José de Medina y Anaya, quien llegó a Jaén en 1729. Las bóvedas de la parte nueva se realizaron tras un informe favorable en 1724 por parte de Francisco Hurtado Izquierdo, son bóvedas vaídas realizadas bajo la maestría de José Gallego y Oviedo del Portal. La cúpula rebajada sobre el coro destaca entre las vaídas planas. En las pechinas aparecen los cuatro Evangelistas y se compone de tres cuerpos concéntricos, el primer anillo se decora con parejas de coronas vegetales que presentan atributos marianos, el segundo se divide en ocho segmentos triangulares con representaciones en relieve de ángeles músicos y en el centro se encuentra el relieve de la Asunción de la Virgen envuelta en nubes.

Vista de la nave central desde las galerías altas.

Otros elementos arquitectónicos a destacar son las portadas que Vandelvira realizó en el bloque meridional donde se encuentran las estancias auxiliares de la Catedral y el panteón de canónigos con sus salas anejas, ocupados por la exposición permanente de arte sacro. La portada de la Sacristía consta de un arco de medio punto flanqueado por dos columnas corintias que sostienen un entablamento liso adelantado sobre las columnas por encima de las cuales se encuentran las figuras alegóricas de la Fortaleza y la Templanza. El segundo cuerpo aparece presidido por una cartela con una inscripción latina y la fecha de 1563.

En el vestíbulo de acceso a la capilla de Nuestra Señora del Amparo y al panteón de canónigos, al bajar desde la Antesacristía nos encontramos con la solución dada al hueco de la escalera mediante un gran arco de medio punto en el que se inserta una triple arquería sobre parejas de columnas jónicas. Siguiendo este esquema de gran arco y continuando la línea de impostas marcada por los trozos de entablamento que preceden a los arcos, la portada de acceso a la capilla presenta un diseño algo forzado pero no por ello menos magistral. En el arco de medio punto se inserta el arco de acceso flanqueado por columnas jónicas que sostienen trozos de entablamento a la altura de la línea imposta. Sobre ellas vemos los relieves de dos victorias recostadas portadoras de coronas y palmas alusorias del carácter funerario del espacio. Sobre la clave del arco, un alto

entablamento desornamentado da paso al coronamiento en el que vemos el escudo del cardenal Tavera sujetado por dos ángeles.



Arco de la escalera y portada de la capilla en el vestíbulo del panteón de canónigos

Origen y trayectoria como espacio expositivo

El espacio expositivo de la Catedral de Jaén se dispone en tres salas situadas bajo la Sacristía y la Sala Capitular, se trata del espacio que ocupó el panteón de canónigos y prebendados, la Capilla de Nuestra Señora del Amparo y un vestíbulo. La decisión de crear un museo que acogiera piezas más relevantes de la Catedral y también otras iglesias de la diócesis de Jaén partió del Cabildo y sobre todo del deán Agustín de la Fuente González. El panteón de canónigos, en desuso desde que en el siglo XIX entrara en funcionamiento un nuevo panteón en el cementerio de San Eufrasio, fue adaptado a su nuevo uso durante varios años de obras y la inauguración como museo tuvo lugar el 30 de septiembre de 1962. El acto estuvo presidido por el obispo Félix Romero Mengíbar (1954-1970) y se contó también con la presencia del Director General de Turismo del Ministerio de Información y Turismo, Antonio García Rodríguez Acosta y el Deán Agustín Fuente González, quien se había encargado de la selección de piezas y la organización de los trabajos de adecuación del espacio¹⁷⁸. En este primer montaje se exponía entonces el retablo del Cristo del Corpus de la parroquia de Santa María Magdalena, lugar donde se encuentra en la actualidad.

¹⁷⁸ ÁLAMO BERZOSA, Guillermo. *Iglesia Catedral de Jaén. Historia e imagen*. 1975, Jaén. pp.137-138.

Paseos por la Catedral de Jaén. Basílica e Historiografía. Vol. 6. Diario de Jaén, Jaén, 2009. pp. 32-22



Montaje de 1962. Imagen publicada en GALERA ANDREU, Pedro. *La catedral de Jaén*. Everest, 1983.

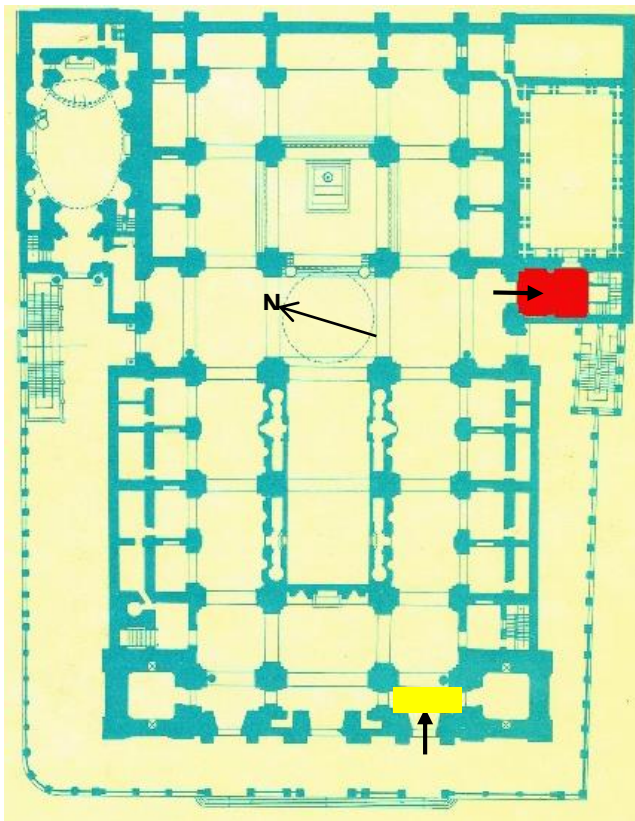
Con el paso de los años un nuevo montaje se hizo necesario y fue durante el episcopado de Santiago García Aracil (1988-2004) cuando éste se llevó a cabo. No hemos podido obtener ninguna información de la fecha exacta de inauguración ni más datos al respecto.

En octubre de 2009 se inauguró un nuevo espacio expositivo destinado a muestras temporales, se trata del espacio del Deán Martínez Mazas situado en la galería alta del testero de la Epístola de la Catedral. Se compone de cuatro salas que llevan los nombres de los arquitectos trabajaron en el templo: Andrés de Vandelvira, Juan de Aranda Salazar, Eufrasio López de Rojas y Fray Diego José de Cádiz¹⁷⁹. Estas salas fueron habilitadas con la aportación de la Fundación Caja Rural y se estrenó con la exposición *Desvelando eternidades* del artista Miguel Ángel López Expósito. Otras exposiciones han tenido lugar en este lugar, ejemplo de ello son *Puer natus est nobis*, dedicada a la imagen del Niño Jesús¹⁸⁰ que tuvo lugar durante la Navidad de 2010 o *Fides. Arte al servicio de la fe en Jaén*, entre septiembre de 2013 y enero de 2014. Por el interés arquitectónico de estas galerías altas, incluso cuando no hay muestras temporales permanecen abiertas por el atractivo que tienen las vistas hacia el interior de la Catedral y también desde la lonja hacia la ciudad.

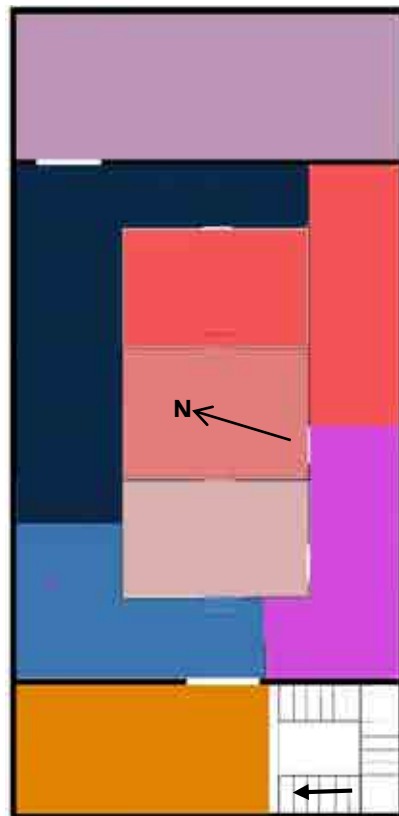
¹⁷⁹ Ginés Donaire. "El arte de las galerías altas. La Catedral de Jaén inaugura un nuevo espacio expositivo" en *El País*, 20/10/2009.

¹⁸⁰ LOPERA, MÓNICA. "La Catedral de Jaén acoge una exposición de imágenes vinculadas al Niño Jesús" en *Diario de Jaén*. 17/12/2010.

Recorrido por el espacio expositivo



Planta de la Catedral



Plano del área expositiva *

- ↓ Accesos
- Recepción
- Antesacristía
- 1. Dios Padre: el Dios de la Historia.
- 2. Dios manifestado en Jesucristo.
- 2.1. Jesús: Dios encarnado.
- 2.2. Jesucristo: Dios redentor.
- 3. El espíritu de Jesús anima a su Iglesia.
- 3.1 María, modelo de Fe.
- 3.2 La Iglesia: Comunidad que celebra y ora.
- 3.3 La Iglesia: Comunidad que ejerce la Caridad.
- 3.4 La Iglesia: Signo de comunión. Testigos de la Ley en la Historia.
- 4 Jesucristo: Salvador, punto omega de la Historia

Antes de pasar a comentar el contenido del espacio expositivo, destacaremos las piezas reseñables del patrimonio de la Catedral. En la Sala Capitular vemos el *retablo de San Pedro* de Osma realizado en 1546 por Pedro Machuca para la capilla dedicada a este Santo en la primitiva Catedral. Esta capilla estaba situada en el claustro y se utilizaba para las reuniones capitulares. Hacia 1560, con la finalización de la Sala Capitular, pasaría a presidir la nueva estancia con el añadido del banco, en el que vemos dos ángeles arrodillados adorando la cruz que aparece en el centro. El retablo de tres calles se articula con molduras con decoración vegetal que enmarcan las pinturas y en las que aparecen pequeños tondos y cuadros con representaciones pictóricas de profetas, sibilas y virtudes. En el primer cuerpo aparecen los padres de la Iglesia, San Agustín y San Ambrosio en el panel central, en los laterales vemos a San Jerónimo y San Gregorio. En el segundo vemos a San Pedro de Osma flanqueado por San Pedro y San Pablo, y el tercero está centrado por la Virgen de la Misericordia ante la que se arrodillan personajes eclesiásticos del momento, a ambos lados aparecen San José y San Juan Evangelista. El ático lo preside un tondo en que se ve a Santa Marcela con el paño del Santo Rostro entre una crestería de motivos vegetales agrutescados¹⁸¹.



Retablo de San Pedro de Osma. Pedro Machuca. 1546.

La decoración pictórica de la sacristía, datada en 1608, está atribuida a Francisco Sarmiento gracias a una inscripción autógrafa del periodo de mandato del obispo



Retablo-relicario. Alonso de Mena. Hacia 1640.

Sancho Dávila y Toledo (1600-1615). Había también un apostolado, hoy desaparecido, copia del que realizó Rafael para San Pablo alle tre fontane de Roma, descrito por Antonio Ponz. Se conservan las pinturas de *San Juan*, *San Marcos*, *San Lucas* y *el Salvador*. Los Evangelistas aparecen con los símbolos del tetramorfos en sus pies y todos los lienzos están enmarcados con pinturas murales que imitan el jaspe, con presencia de cartelas sobre cada uno de ellas. Sobre la puerta de acceso vemos a *Santa María Magdalena penitente* en el momento de su muerte entre ángeles músicos, vinculada a Pedro Machuca por su la fuerte impronta manierista, recoge el episodio descrito en la leyenda provenzal¹⁸². El *retablo-relicario* del testero oriental se atribuye a Alonso de Mena

¹⁸¹ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén, Jaén, 2012. pp. 142-144.

¹⁸² SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 150-153.

y fue realizado hacia 1640, durante el episcopado de Baltasar Moscoso y Sandoval (1619-1615). Es un retablo de tres calles sobre banco, se articula mediante columnas toscanas, al igual que la estancia. En las calles laterales se superponen tres nichos cuadrangulares para colocar bustos relicarios y la calle central presenta una hornacina en la que vemos la pequeña escultura de la *Inmaculada Concepción* del estilo de Pedro Duque Cornejo. Otros bustos fueron retirados, entre otras piezas como el *Martirio de San Lorenzo* y el Crucifijo-relicario del racionero Marcelo de la Peña, actualmente en la exposición permanente. El entablamento da paso a un segundo nivel que también presenta nichos para exponer reliquias precediendo al frontón semicircular que remata el conjunto, centrado por una hornacina en la que aparece Santa Úrsula. En su origen estuvo cerrado con dos puertas, los espejos del banco son un añadido del siglo XX¹⁸³.

El *retablo mayor* para la iglesia primitiva fue realizado por los hermanos Francisco y Sebastián de Solís. Cuando se creó el nuevo altar, el retablo fue adaptado a su nueva ubicación hacia 1658-1660. En este momento se le agregó el programa pictórico que realizó Sebastián Martínez Domenel entre 1660 y 1662. Este retablo ha sufrido varios cambios en su historia, el más notable en el siglo XIX, dada su importancia como relicario del Santo Rostro. Sebastián Martínez fue enviado al Escorial para realizar copias de las pinturas del retablo mayor de la basílica de San Lorenzo hacia 1661-1662. El retablo, en su disposición actual, presenta tres calles y dos cuerpos superpuestos más el ático. El cuerpo inferior lo preside la *Virgen de la Antigua*, una talla anónima de finales del siglo XIV o comienzos del XV que vemos en la hornacina central; la flanquean los lienzos de *Cristo camino del Calvario* y *Cristo despojado de sus vestiduras*, éstos son producto de la reforma de 1821 y fueron donados por don Feliciano María del Río. Entre los nichos que separan las calles vemos las esculturas de *San Pedro*, *San Pablo*, *San Bernardo* y *San Antón*. El segundo nivel lo centra el relieve de la *Asunción* y en las calles laterales vemos dos de los lienzos de Sebastián Martínez, el *Descendimiento* y *Cristo atado a la columna*. El ático lo ocupa el *Calvario* flanqueado por cuatro virtudes y en el frontón que remata el conjunto aparece el *Padre Eterno*, todas ellas tallas de Sebastián de Solís¹⁸⁴.



Retablo mayor.

¹⁸³ SERRANO ESTRELLA, Felipe. (Coord.). *Op. Cit.* p. 80.

¹⁸⁴ SERRANO ESTRELLA, Felipe. (Coord.). *Op. Cit.* pp. 60-63 y 174-177.

El coro de esta catedral tiene dos partes bien diferenciadas, el coro antiguo se realizó a comienzos del siglo XVI y fue impulsado por el obispo Alonso Suárez de la Fuente del Sauce (1500-1520). En él trabajaron los escultores Gutierre Gierero, Jerónimo Quijano y Juan López de Velasco. Esta parte es de estilo renacentista con influencias flamencas, siendo incorporada a la nueva sillería dieciochesca realizada bajo auspicio de los obispos Manuel Isidoro Orozco (1732-1738) y Andrés Cabrejas Molina (1738-1746). Esta obra barroca fue encargada a José Gallego y Oviedo del Portal, quien comenzó su trabajo en 1726. Como discípulo de Churriguera, su proyecto de líneas ampulosas fue muy criticado tanto por sus proporciones como por su estilo, ya que no iba en consonancia con el clasicismo de la Catedral¹⁸⁵.



Coro de la Catedral de Jaén.

En escultura destacamos a la *Virgen de las Angustias* realizada por José y Diego de Mora que procede del desaparecido convento de San José y que permanece en la capilla que lleva su nombre desde 1845¹⁸⁶. También del XVII es el lienzo de *San Fernando*, de Juan Valdés Leal que se encuentra en el retablo de la cabecera de la nave del Evangelio. Aparece el Santo como vencedor de la herejía con atributos a sus pies y detrás se perfila la ciudad de Jaén¹⁸⁷.

Del barroco dieciochesco mencionamos varios retablos que merecen nuestra atención, es el caso de los de Santa Teresa y San Benito, ambos diseñados por Pedro Duque Cornejo con esculturas de José de Medina y Anaya. Asimismo, la Catedral conserva interesantes programas iconográficos en las capillas de San Miguel y la de los Dolores. En la de San Miguel, un impresionante retablo enmarca el gran lienzo oval de Bernardo Lorente Germán, además hay una serie angélica realizada por el sevillano Francisco Polanco. La capilla de los Dolores presenta una serie de lienzos que representan a los Evangelistas, de Sebastián

¹⁸⁵ SERRANO ESTRELLA, Felipe. *Op. Cit.* pp. 24-27.

¹⁸⁶ SERRANO ESTRELLA, Felipe. *Op. Cit.* pp. 94-97.

¹⁸⁷ SERRANO ESTRELLA, Felipe. *Op. Cit.* pp. 190-193.

Martínez, y el retablo de Duque Cornejo enmarca el lienzo de la *Transfixión de la Virgen* atribuido a Domingo Martínez.

A finales del XVIII destacamos la *Sagrada Familia* del trascoro de Mariano Salvador Maella fechado 1792 y el tabernáculo del altar mayor realizado entre 1788 y 1794 con forma de templete centralizado alzado por ángeles y que fue creado en Madrid por Pedro Arnal, diseñador en la parte arquitectónica, Juan Adán y Alfonso Vergaz, escultores, Francisco Pecul, platero encargado de los trabajos de bronce, y Felipe Atiachi, quien aportó los trabajos en mármol.

Antesacristía

El acceso al área expositiva se hace desde unas escaleras que descienden desde la Antesacristía. En esta sala se expone la *custodia del Corpus* realizada entre 1963 y 1983 por iniciativa del obispo Félix Romero Mengíbar como copia de la que contrató Juan Ruiz “el Vandalino” en 1535, desaparecida en la Guerra Civil. Tiene un primer periodo de realización en 1968 por parte del orfebre madrileño José Puigdollers. La segunda etapa comenzó en 1979 en los talleres de la Orfebrería Villarreal de Camas, donde se concluyó la pieza en 1983. Sobre la peana hexagonal apea la custodia turriforme que tiene seis cuerpos. Presenta relieves de grutescos, columnas abalaustradas y figuras de bulto redondo de ángeles y profetas, en el remate aparece Cristo resucitado¹⁸⁸. En la Antesacristía vemos que en el testero oeste hay dos altas cómodas con grandes armarios expositores de piezas textiles, se trata de varios ternos bordados que se exponen sin cartela y de los cuales no hemos encontrado referencias bibliográficas. Asimismo, desde esta estancia se asciende a las galerías altas donde se encuentra el espacio del Deán Martínez Mazas y también se puede acceder a la Sacristía y a la Sala Capitular.



Custodia procesional.

Descendiendo por la escalera pasamos al área expositiva dispuesta en las tres salas, se trata del espacio llamado “Exposición permanente de arte sacro” que tiene un discurso bien tramado y que divide la exposición en cuatro ámbitos cuyo título general es: *La historia de la Salvación. Una historia de amor*. Esta historia abarca desde los episodios anteriores al nacimiento de Jesús hasta su crucifixión y resurrección, dedicando en su recorrido apartados a la vida de la Virgen, los mártires y los santos, además de a la Iglesia como institución que da continuidad a la fe cristiana a través de la liturgia.

¹⁸⁸ SERRANO ESTRELLA, Felipe. *Op. Cit.* pp. 250-253.



Antesacristía.

1. Dios Padre: el Dios de la Historia

Este primer ámbito ocupa la sala con la que nos encontramos al bajar la escalera desde la Antesacristía que hacía de vestíbulo a la capilla del panteón. El magnífico arco que cierra la escalera en el testero sur y la portada que da acceso a la capilla son en sí mismas dignas de la visita. Comenzado el recorrido por la exposición, en el testero oeste vemos que en una gran vitrina adosada a la pared se presenta una casulla bordada en oro en el siglo XVIII en cuyo medallón central vemos la representación del arca de la alianza, esta pieza forma parte del llamado terno del pelícano, que es el motivo que aparece representado en la capa pluvial¹⁸⁹. Junto a ésta hay una mitra también bordada con la representación de las tablas de la ley, fechada en el siglo XX. La tercera y última pieza de esta vitrina es un óleo sobre bronce con la escena de *Caín y Abel* del siglo XVII. Seguidamente otra vitrina muestra un objeto suntuario de hacia 1640 consistente en una placa octogonal de procedencia siciliana en la que se ha practicado la técnica del rentroincastro para insertar piezas de coral, práctica artesanal muy popular en la ciudad de Trapani. En el medallón central se representa la Creación de Eva, que se rodea con una moldura a manera de crestería¹⁹⁰. Cierra este testero el lienzo del pintor mexicano Cristóbal de Villalpando de hacia 1690 a 1699 que representa los *Desposorios de la Virgen y San José*¹⁹¹.



Desposorios de la Virgen y San José. Cristóbal de Villalpando. Hacia 1690-1699.

¹⁸⁹ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 264-265.

¹⁹⁰ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 242-243.

¹⁹¹ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 196-197.



Vitrinas del testero oeste



Vestíbulo del panteón. 1. Dios Padre: el Dios de la Historia. Testeros norte y oeste.

En testero norte una vitrina muestra un bernegal de plata de la segunda mitad del XVIII. Por encima de la vitrina vemos el altorrelieve de *Dios Padre* (1576-1630) y junto a ella un gran lienzo donado por pintor jienense Santiago Ydáñez y que representa el rostro de la *Virgen Dolorosa*¹⁹². Junto a esta pieza vemos otro lienzo del siglo XVII, un *San Gabriel* copia de Guido Reni.

¹⁹² Antonio Ordóñez. "Ydáñez se suma a la colección del Museo Catedralicio de Jaén" en *Ideal.es*. 22/02/2012.

En el testero este cuelgan dos pinturas con la misma iconografía, la *Anunciación*, una es de autor anónimo italiano de la primera mitad del XVIII, y la otra es una tabla de la primera mitad del siglo XVI atribuida a Juan Ramírez y que recuerda iconográficamente a los modelos medievales¹⁹³. En el centro de la sala una mesa expositora presenta un libro coral miniado del primer tercio del siglo XVI, junto a éste se presentan dos esculturas de marfil, *San José y el Niño Jesús*, ambas del siglo XVI, y dos portapaces del siglo XVIII; el de la izquierda tiene en la hornacina central el relieve de San José, es de estilo rococó, fue realizado en un taller granadino y contratado en 1791. El de la derecha también es granadino, fue creado por R. Morales hacia 1800 en estilo barroco, en la hornacina aparece la *Anunciación*¹⁹⁴. Otro libro coral se expone en otra mesa que se encuentra junto al testero sur en el que vemos la representación de la Santísima Trinidad, obra de Juan de Cáceres del primer tercio del siglo XVI.



Anunciación. Atrib. Juan Ramírez. Primera mitad del siglo XVI.

2. Dios manifestado en Jesucristo

Pasamos a la sala que antaño ocupaba la capilla de Nuestra Señora del Amparo en la que mediante paneles y mesas expositoras se compartimenta el espacio. Este segundo ámbito expositivo se divide en dos partes ocupando todo el ala norte y este de la Capilla; la primera de ellas, *Jesús: Dios encarnado*, presenta escenas de la vida de Jesús, mientras la segunda, *Jesucristo: Dios redentor*, agrupa a las piezas cuya iconografía se relaciona con su Pasión y muerte.

¹⁹³ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 136-137.

¹⁹⁴ CAPEL MARGARITO, Manuel. *La sillería del coro y otras artes suntuarias de la catedral de Jaén*. Colección "Arte y estudios jienenses", Imprenta electrónica ADEMANDA, Jaén, 2000. pp. 182-185.



Capilla de Nuestra Señora del Amparo.

- **Jesús: Dios encarnado**

La primera pieza que vemos es un lienzo con la escena de la *Adoración de los pastores* de Miguel Ángel Corbi de 1716. También introduce este espacio la *Sagrada Familia*, llamada “el silencio”, copia de la pintora italiana Lavinia Fontana (1552-1614) de autor anónimo del siglo XVIII. En el testero oeste vemos un relieve del siglo XVI de autoría anónima que representa la *Adoración de los pastores*, junto a él, en una urna se expone un *Niño Jesús* bendiciendo, anónimo napolitano del siglo XVIII.

En el testero norte vemos dos relieves procedentes seguramente de algún retablo y que ingresaron en la Catedral tras la Guerra Civil. Son anónimos de la segunda mitad del XVI y en ellos se representa respectivamente el *Nacimiento del Salvador* y la *Adoración de los Reyes Magos*. Estos relieves se han atribuido a Sebastián de Solís y a Juan de Reolid¹⁹⁵. A continuación vemos una de las piezas más relevantes de la colección, la *Virgen de la Cinta*, fechada hacia 1520, obra del arquitecto y pintor renacentista Pedro Machuca. Se trata de una *Sagrada Familia* con San Juanito y se la cree haber sido la tabla central del perdido retablo de la Consolación, encargado a Machuca para la Catedral en 1520. En esta obra vemos muy patente la inspiración en los modelos de Rafael y Miguel Ángel, con quienes Machuca se había relacionado durante su estancia en Italia¹⁹⁶. Seguidamente se expone un lienzo anónimo de la segunda mita XVII, la *Adoración de los pastores*, y la escultura de un *Niño Jesús*, anónimo napolitano del XVIII. Junto a él vemos un cuadro de taracea de Francesco Abbiati fechado en 1790 que representa al *Niño Jesús abrazando la Cruz*. Cierran este

¹⁹⁵ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 50-51 y 54-55.

¹⁹⁶ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 138-139.

ámbito dos lienzos anónimos italianos de la primera mitad del XVIII, la *Adoración de los Reyes Magos* y el *Descanso en la huida a Egipto*.



Relieves del Nacimiento del Salvador y la Adoración de los Reyes Magos. Anónimos de la primera mitad del siglo XVI.



Virgen de la Cinta. Pedro Machuca. Hacia 1520.

- **Jesucristo: Dios redentor.**

La segunda sección de este ámbito dedicado a Jesucristo ocupa la sección oriental del ala norte y el testero este. La exposición comienza con la escena que representa el preámbulo de la Pasión, la *Santa Cena*, un magistral relieve realizado en madera en su color hacia 1520. Al parecer habría servido de puerta a una urna que guardaba la reliquia del Santo Rostro hasta mediados del XVII, aunque anteriormente debió formar parte de un retablo. Hasta fechas recientes, y así lo vemos en la



La Santa Cena. Gutierre Gierero o Jerónimo Quijano. Hacia 1520.

cartela, se atribuía a Gutierre Gierero, autor de la primitiva sillería del coro de la Catedral. Aunque más recientemente se ha atribuido a Jerónimo Quijano, otro de los autores de la sillería¹⁹⁷. Junto a esta pieza se expone un pequeño relieve tallado en alabastro que representa a *Jesús ante Pilatos*, pieza anónima del siglo XVII. Frente a estas obras vemos el lienzo que representa a *Jesús atado a la columna*, obra del siglo XVII de Alonso Baena.

¹⁹⁷ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 28-29.



A continuación vemos el *tenebrario*, realizado por el maestro Bartolomé en el primer cuarto del siglo XVI en hierro cincelado, dorado y policromado. Con caracteres platerescos, su original pie tiene estructura arquitectónica y motivos de grutescos con grifos alados y mástil entorchado con una esfera en la que figura el escudo del obispo Alonso de Suárez de la Fuente del Sauce (1500-1520). Los receptáculos para las velas tienen disposición triangular en torno a un gran medallón central que presenta relieves en ambos frentes, la Oración en el huerto y el Prendimiento, rodeados por un anillo en los que aparecen los doce apóstoles en ambas caras¹⁹⁸.

Tenebrario. Maestro Bartolomé. Hacia 1550-1520.

El siguiente tema iconográfico es *Cristo camino del Calvario* que aparece en dos lienzos, uno expuesto por encima de una cómoda y que se atribuye a Ambrosio de Valois (1651-1720), y el otro es obra del taller de Frans Francken II de Amberes (1620-1630). Frente a estas piezas vemos otros tres óleos, en primer lugar un *Ecce Homo*, anónimo español del siglo XVII, le sigue un *Crucificado* y cierra el testero la *Crucifixión* del taller de Frans Francken II de Amberes (1620-1630).



Dos lienzos con el tema de Cristo camino del Calvario.



Retablo del Cristo del Refugio. Anónimo flamenco del siglo XVI

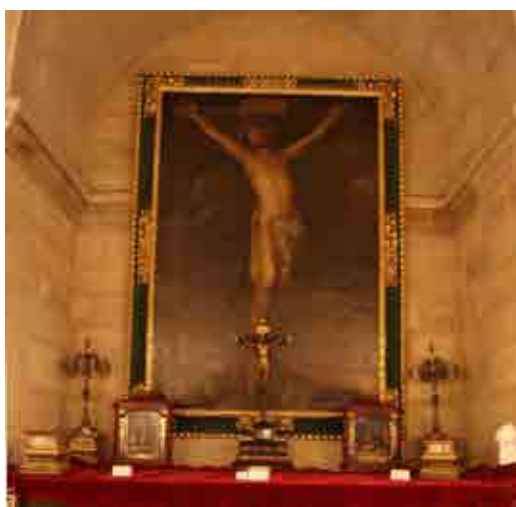
Volviendo al testero norte, nos encontramos el *retablo del Cristo del Refugio*, anónimo flamenco del siglo XVI. Su nombre le viene por haber estado en la capilla que tuvo esa advocación, aunque en origen sería para el culto privado dado su pequeño tamaño. Se trata de un relieve tallado en alabastro que representa la escena de la Crucifixión y que tiene un marco arquitectónico clásico con decoración de grutescos¹⁹⁹. Le siguen un pequeño retablo dorado que sirvió

¹⁹⁸ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 254-257.

¹⁹⁹ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 58-59.

como receptáculo al Santo Rostro, fechado en la segunda mitad del siglo XVII, y el lienzo de *Santa Marcela*, anónimo del siglo XVII. En relación con el mismo tema vemos dos imágenes del Santo Rostro flanqueando la entrada al antiguo panteón de los canónigos.

El testero oriental, donde estuvo el altar de la capilla del Amparo, lo vemos presidido por el *Crucificado* de Sebastián Martínez fechado entre 1660 y 1664. Este gran lienzo siempre estuvo en este lugar, se ve a Cristo en el momento de la expiración en la cruz con una efectista iluminación tenebrista donde la máxima tensión se acentúa en el rostro²⁰⁰. Sobre la mesa del altar vemos dos pequeños fanales, en uno aparece la *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana*, pieza anónima napolitana del siglo XVIII con pequeñas esculturas de cera policromada de gran naturalismo; en la otra aparece la escena de *Jesús camino del Calvario*, con figuras talladas en alabastro policromado y terracota, siendo los sayones de autor anónimo español del siglo XVIII²⁰¹. En el centro de la mesa se encuentra el *Crucificado del racionero Marcelo de la Peña*, es una pieza anónima italiana fechada entre 1600 y 1637. El 3 de marzo de este último año fue entregado a través del canónigo Paulo de Valencia. Está realizado en bronce al estilo de Guglielmo della Porta sobre una peana en la que aparecen pequeños cuadros de pintura sobre cobre con escenas de la Pasión entre los cuales vemos varias reliquias, una de ellas la del Lignum Crucis²⁰².



Altar de la capilla de Nuestra Señora del Amparo presidida por el Crucificado de Sebastián Martínez. (1660-1664)



Crucificado del racionero Marcelo de la Peña. Anónimo. 1600-1637.

Flanqueando el altar vemos una cruz de madera policromada que se conserva dentro de otra cruz dorada con frente de cristal que le sirve como receptáculo y que se expone bajo un dosel. Se trata de una pieza anónima de la primera mitad del siglo XVIII. Al otro lado se presenta en una vitrina el *Descendimiento de la Cruz*, magnífica obra escultórica tallada en alabastro, es de autoría anónima flamenca del siglo XVII y se inspira en el *Descendimiento* de Rubens para la

²⁰⁰ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 178-179.

²⁰¹ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 120-121

²⁰² SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 68-71.

catedral de Notre Dame de París²⁰³. Frente a estas piezas y flanqueando la entrada al siguiente ámbito aparece la *Piedad*, realizada por Pedro Machuca en óleo sobre tabla y que fue el ático del retablo de la Misa de San Gregorio de la colegiata de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda, desaparecido en la Guerra Civil. En esta obra Machuca siguió el modelo la *Piedad* de Sebastiano del Piombo que seguramente conoció en la Capilla del Salvador de Úbeda²⁰⁴. La otra pieza es el lienzo que representa a *Cristo con los discípulos de Emaús*, obra de autor anónimo español del siglo XVIII.



Descendimiento de la Cruz. Anónimo flamenco del siglo XVII.



Piedad. Pedro Machuca. Hacia 1540.

3. El espíritu de Jesús anima a su Iglesia

Concluido el recorrido por los episodios de la vida de Jesús, el ala sur de la sala y los cubículos creados en el centro sirven para continuar el discurso expositivo con las escenas de la Virgen María como de modelo de fe, episodios de apóstoles y santos y parte del ajuar textil y libros corales de la Catedral. Asimismo, este tercer apartado también abarca a la sala donde se ubicaba antaño el panteón de canónigos, dedicado a la exposición del ajuar litúrgico.



Vista de la capilla de Nuestra Señora del Amparo hacia el testero oeste. Primer cubículo: María, modelo de fe.

²⁰³ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 86-87.

²⁰⁴ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 140-141.

-María, modelo de fe

El primer cubículo y la sección oriental del ala sur lo ocupa el ámbito dedicado a la Virgen María. En sentido contrario a las agujas del reloj la primera pieza es un lienzo que representa a la *Virgen de Belén*, obra anónima italiana del siglo XVII. Le sigue una vitrina que expone un rosario anónimo andaluz de entre 1876 y 1925 y una *Inmaculada* de Gregorio Díaz de Zambrana fechada en 1723; junto a ella vemos dos pequeñas pinturas, una representa a la *Virgen con el Niño*, de autor anónimo italiano del siglo XVIII, y la otra es la *Virgen de la leche*, un óleo sobre cobre anónimo del siglo XVII. A continuación vemos a una bella *Virgen de Belén*, copia anónima del siglo XVIII del pintor Francesco Gessi.

En la mesa que divide este cubículo del que se encuentra a continuación vemos el *libro coral de la Purificación*, de comienzos del siglo XVI, con las miniaturas de la presentación del Niño Jesús en el templo y la Purificación de la María tras el parto. También en la misma vitrina vemos dos coronas de la Virgen de la Antigua y una bandeja con tórtolas. Seguidamente se expone un óleo anónimo de 1425, *Santa María de Gracia o Virgen del estandarte del obispo Estúñiga*, quizás el lienzo más antiguo de la diócesis de Jaén. Al parecer se habría utilizado como estandarte del obispo Gonzalo de Estúñiga o Zúñiga (1422-1457) en sus salidas a luchar contra los musulmanes de Granada, según reza la inscripción al pie del lienzo que fue incorporada en la reforma que sufrió la pieza en 1806 y que también habla de las distintas localizaciones que ha tenido en la Catedral²⁰⁵. Siguen a esta obra una taracea de Francesco Abbiati de 1790 que representa a la *Virgen Dolorosa*, una *Virgen con el Niño* que es copia anónima de Van Dyck del siglo XVII, un pequeño óleo sobre cobre en el que aparece la *Virgen Dolorosa*, anónimo del siglo XVII, y otra de la misma iconografía que es copia de Murillo del siglo XVII.



Santa María de Gracia o Virgen del estandarte del obispo Estúñiga. Anónimo.

Fuera del cubículo, en el testero sur de la sala, cuelga la tabla de la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* que procede del retablo de la Virgen del Pilar de la iglesia de Santa María Magdalena de Jaén; es una obra anónima del segundo tercio del siglo XVI que se ha atribuido al círculo de Pedro Machuca. En el centro vemos a la Virgen amamantando al Niño y sentada sobre un pilar entre ángeles, a sus pies aparece Santiago arrodillado y sus discípulos²⁰⁶. Junto a esta pieza vemos a la *Virgen fajando al Niño*, copia de Murillo del siglo XVIII. Frente a estas obras hay otras tres pinturas de iconografía mariana, la *Virgen de Belén*, anónima del XVII, la *Asunción*, anónima del XVIII y la *Asunción de María* de Ercole Graziani fechada entre 1688 y 1765.

²⁰⁵ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 134-135.

²⁰⁶ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 146-149.

También en el testero sur vemos un armario que expone varias casullas, la primera de ellas es la *casulla de la Inmaculada* del siglo XVII, junto a ésta se exhibe la *casulla de la maternidad y San Andrés* del siglo XVI, seguidamente está la *casulla azul* del siglo XIX, y finalmente la *casulla de la maternidad y Santa Lucía* del siglo XVI. En esta última los bordados fueron trasladados a la base actual que es de terciopelo rojo y en el centro aparece un franja bordada con las imágenes de la Virgen con el Niño, San Juan Evangelista y Santa Lucía²⁰⁷. Finalmente, cerrando este ámbito, vemos el relieve de la Asunción realizado por Mariano Benlliure en 1888.



Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago. Anónimo de la segunda mitad del siglo XVI.



Corredor sur.

-La Iglesia: Comunidad que celebra y ora

La tercera sala expositiva, antiguo panteón de canónigos, se dedica a exponer el ajuar de plata siguiendo un discurso en el que las piezas se dividen según su función litúrgica. El espacio está presidido en el testero norte por la *Inmaculada Concepción* o *Virgen de la O* de Sebastián Martínez, realizada entre 1650 y 1666; en ella hay dos registros bien diferenciados, en el inferior aparece el árbol del bien y del mal, donde se enrosca el demonio en forma de serpiente antropomorfa, en su mano sostiene las cadenas que aprisionan a Adán y Eva. Por encima de la cabeza del demonio aparece la figura ingravida de la Virgen sobre una media luna y flanqueada por ángeles. Esta iconografía debió inspirarse en el modelo de Vasari que también fue el que siguió Luis de Vargas para su *Alegoría de la Inmaculada Concepción de la Catedral de Sevilla*²⁰⁸. Junto al lienzo vemos la *sede del cardenal Mendoza* de hacia 1338 a 1343 y un cuadro-relieve en el que aparece *San Jerónimo penitente* de la segunda mitad del XVI.

²⁰⁷ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 260-261.

²⁰⁸ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 172-173.



Panteón de canónigos. La Iglesia: Comunidad que celebra y ora. Vista hacia el testero sur.



Inmaculada Concepción. Sebastián Martínez. 1650-1666.

Comenzamos por el testero norte comentando el contenido de las vitrinas. La primera de ellas contiene la talla en marfil de un *Crucificado* de autor anónimo hispano-filipino del siglo XVII, la cruz de ébano tiene cantoneras de plata²⁰⁹. Flanqueando al Crucificado hay dos atriles, a la izquierda se expone el atril de los evangelistas San Juan y San Lucas realizado por Luis de Guzmán hacia 1755, los dos apóstoles aparecen en medallones sobredorados entre motivos repujados de jarrones y hojarasca²¹⁰. El otro atril, del mismo autor y fechado en 1790, también presenta motivos vegetales repujados.

La segunda vitrina está centrada por la custodia del cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval, una pieza anónima de entre 1619 y 1646, realizada en plata sobredorada. Es un ostensorio de tipo templete que presenta decoración de esmaltes y motivos vegetales grabados a buril. El templete tiene dos cuerpos, en el primero, donde se acoge el viril, vemos columnas toscanas pareadas en las esquinas donde aparecen las figuras de los Padres de la Iglesia de bulto redondo. El segundo cuerpo es circular con pináculos en las esquinas y figuras femeninas sentadas, en el interior del templete circular se encuentra Jesús Resucitado. A un lado de la custodia vemos dos candeleros del siglo XVIII y al otro un incensario y tres navetas²¹¹. El incensario es del obrador de Guzmán de entre 1773 y 1790, junto a él hay una naveta procedente del convento de San Francisco fechada en 1653, seguidamente se expone otra de Miguel de Guzmán de entre 1775 al 1790 y otra es, según Manuel Capel, del cordobés Antonio Vizcaíno, aunque en la cartela aparece como autor Antonio de Santa Cruz y Zaldúa con fecha de hacia 1791, las tres piezas son de plata en su color²¹².

²⁰⁹ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 84-85.

²¹⁰ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 246-247.

²¹¹ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 238-239.

²¹² CAPEL MARGARITO, Manuel. *Op. Cit.* pp. 181-182.



Primera vitrina. Crucificado de marfil hispano filipino y atriles del siglo XVIII.



Segunda vitrina. Custodia del cardenal Moscoso y Sandoval (1619-1646). Navetas, incensario y candeleros.

Las vitrinas tercera y cuarta llevan el título de “El bautismo” porque los objetos que expone tienen que ver con este sacramento. En el centro de la tercera vitrina vemos una cruz procesional anónima del último tercio del siglo XVI, está realizada en cristal de roca y llegó a la Catedral en la postguerra. Con ensanches trilobulados en los extremos, su contorno se perfila con una moldura vegetal y una crestería con querubines y motivos vegetales. En la parte inferior la cruz se prolonga con dos cuerpos de cristal de roca, uno oval y el otro gallonado, bajo éstos, el nudo con forma de templete presenta placas con relieves y hornacinas que se articulan mediante columnillas abalaustradas²¹³. En ambos extremos se exponen atriles, se trata del juego de San Bartolomé realizado por el cordobés Bernabé García de los Reyes entre 1690 y 1750. Varias palmatorias completan este espacio.



Cruz procesional de cristal de roca. Siglo XVI.

Siguiendo con el bautismo, la cuarta vitrina presenta varios aguamaniles, la primera es una jarra de gallones verticales y la marca de F. HUGO, probablemente de obrador francés²¹⁴. Seguidamente vemos otra jarra anónima parcialmente sobredorada y sin marcas, junto a ésta hay otra jarra con su bandeja, es de entre los siglos XIX y XX de Meneses, taller madrileño; la jarra la identificamos con la que Manuel Capel Margarito describe junto a la jarra gallonada con marca de F. Hugo y que tiene escudo de Barcelona de a partir de 1836. También vemos tres jarras de plata de obrador cordobés de entre 1600 y 1620 con marcas de León de Córdoba.

²¹³ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 232-235.

²¹⁴ CAPEL MARGARITO, Manuel. *Op. Cit.* p.182.



Sacra. Damían de castro. Siglo XVIII.

Bajo del título de “La Eucaristía” aparecen la vitrinas quinta, las sexta, que es el escaparate del testero sur, y las séptima, octava y novena. La quinta vitrina expone un juego de sacras del cordobés Damían de Castro, con el perfil curvilíneo característico de las piezas de este autor, además vemos un juego de candelabros de Francisco de Guzmán de entre 1773 y 1799.

El testero sur lo ocupa un gran escaparate en el que las piezas se presentan en tres niveles superpuestos mediante estantes con una cartela genérica para todas las piezas en la que puede leerse “utensilios eucarísticos”. El nivel inferior centra una cruz de altar flanqueada por candelabros, Capel Margarito los sitúa en el altar del Crucificado de Sebastián Martínez en la instalación de 1962, se trata de piezas del XVIII realizadas en Jaén. El segundo nivel expone la custodia gótica de tipo templete realizada en Toledo hacia 1540 con probable atribución a Juan Francisco. Tiene base mixtilínea, nudo en forma de templete gótico y ostensorio también arquitectónico con tres cuerpos superpuestos y una cruz en el remate²¹⁵. Junto a la custodia se expone el *cáliz del Santo Rostro*, de hacia 1550 y sin marcas, probablemente de obrador jienense. En su base mixtilínea presenta hornacinas con escenas de la Pasión, en una de ellas aparece el Santo Rostro y de ahí su nombre, también se adorna con hojas de cardo en la subcopa²¹⁶.



Custodia gótica. Toledo. Hacia 1540. Cáliz del Santo Rostro. Hacia 1550.



Vitrina escaparate del testero sur. “Utensilios eucarísticos”.

A la izquierda de este estante vemos tres piezas, la primera de ellas es un albahaquero de probable procedencia zaragozana y de hacia 1750²¹⁷. Junto a éste vemos un copón manierista de taller jienense de hacia 1600. Presenta decoración de grutescos de temática mitológica. Finalmente en este estante vemos un cáliz barcelonés de la segunda mitad del XVIII. A la derecha hay otros tres cálices, todos del XVII. De izquierda a derecha aparece en primer lugar un cáliz decorado con esmaltes de obrador castellano de hacia 1630, junto a este vemos otros dos similares, uno con esmaltes y el otro con relieves cincelados. En los estantes

²¹⁵ CAPEL MARGARITO, Manuel. *Op. Cit.* pp. 171-172.

²¹⁶ CAPEL MARGARITO, Manuel. *Op. Cit.* p. 172.

²¹⁷ CAPEL MARGARITO, Manuel. *Op. Cit.* pp. 190-191.

superiores se exponen doce cálices, entre ellos destacamos uno de plata en su color que podría atribuirse a Luis de Guzmán, otro mexicano de hacia 1750 de nudo bulboso, el *cáliz de Montejícar*, llamado así por tener inscrito el nombre de este municipio granadino, pieza realizada hacia 1650, el *cáliz de Colomera* de astil cilíndrico y probable autoría granadina hacia 1675 y otro madrileño del siglo XIX²¹⁸.

En el testero oeste en sentido sur-norte nos encontramos con la séptima vitrina en cuyo centro se expone una arqueta decorada con taracea y motivos de lacería y realizada probablemente en Granada en el siglo XV y que fue utilizada como relicario²¹⁹. Junto a ella vemos tres juegos de vinajeras, de izquierda a derecha



Arqueta decorada con taracea. Siglo XV.

aparece, en primer lugar, un juego de vinajeras y campanilla de la segunda mitad del XVIII y estilo rococó que podrían ser de obrador castellano. Junto a éstas se expone otro juego realizado por el platero cordobés Antonio Santacruz y Zaldúa con fecha de 1778 con decoración rococó. El tercer juego es de finales del siglo XVIII, quizás realizado en Jaén. Junto a estas piezas se presenta un cáliz de probable procedencia alemana o belga de la segunda mitad del XVI y un hostiario de la primera mitad del XVII.

La octava vitrina presenta dos juegos de candeleros, uno de autoría anónima y realizado en 1756, y el otro de Damián de Castro fechado entre 1738 y 1758. La novena vitrina aparece con el título de “la unción” y está presidida por una custodia rococó de la segunda mitad del XVIII y realizada en Cuenca por un platero zaragozano, V. López. Es un ostensorio de tipo sol con relieves repujados de motivos vegetales y querubines. Vemos también dos cajas y un copón, las tres piezas son de plata en su color. Una de ellas es una crismera repujada y con la marca de Damián de Castro, la otra caja debía utilizarse para guardar las llaves del sagrario, es manierista y probablemente de obrador Castellano. El copón podría ser obra de finales del XVII, presenta tapa bulbosa y friso decorativo con motivos vegetales. Vemos también una campanilla, un portaviático con forma de corazón y rematado por una corona real, en su centro está el relieve de San Andrés, realizado en Granada hacia 1775 en el taller de F. Franco Sarabia. También se expone un rostrillo sobredorado con inserciones de pedrería creado en Córdoba por Antonio Ruiz en 1769. Finalmente, vemos una custodia de tipo templete de comienzos del siglo XVII.

La décima y última vitrina tiene el título de “adoración y alabanza”. Vemos en primer lugar un candelero, a continuación un acetre neoclásico de comienzos del XIX, seguidamente se presentan tres portapaces, el que se expone en el centro es el de la Inmaculada, realizado en plata en su color probablemente realizado

²¹⁸ CAPEL MARGARITO, Manuel. *Op. Cit.* pp. 175-179.

²¹⁹ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 272-273.

en Jaén en el siglo XVIII. A su izquierda aparece el del Sagrado Corazón realizado en Jaén por Juan Miguel González en la segunda mitad del XVIII²²⁰. A continuación se exponen tres relicarios con forma de ostensorio, sobre el central dice Manuel Capel que podría ser una pieza zaragozana de Vicente Roces y estilo rococó, el de la izquierda tiene forma de custodia de tipo sol, también de probable autoría zaragozana²²¹. Finalmente vemos una custodia de tipo sol realizada en Cádiz en el siglo XVIII en 1731.



Novena vitrina. "Adoración y alabanza".

En el centro de la sala se exponen también tres piezas, en primer lugar aparece un atril de bronce dorado de probable procedencia centroeuropea, con base piramidal, astil de nudos y sobre él se apoya el atril con forma de pelícano con las alas extendidas. No se conoce la fecha de su realización pero es una pieza barroca del siglo XVII o XVIII²²². Seguidamente vemos un Evangelio del siglo XX que perteneció al obispo Santiago García. Finalmente se expone sobre una mesa la peana de la Virgen de la Antigua de la segunda mitad del XVIII, realizada en madera recubierta de plata en su color con motivos vegetales repujados.

-La Iglesia: comunidad que ejerce la caridad

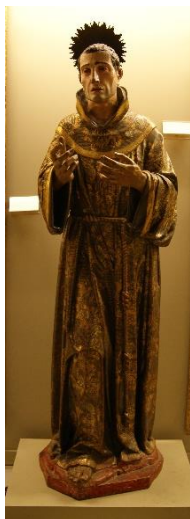
El cubículo central de la sala lo ocupa el espacio dedicado a los santos que han sido ejemplo de la práctica de la caridad. En primer lugar se exponen dos pinturas sobre ágata anónimas del siglo XVIII, son *San Fulgencio de Ruspe* y *San Cristóbal*; entre ambas aparece el pequeño óleo en el que se representa a *San Francisco*, anónimo del XVII. Seguidamente vemos a *San Julián Obispo*, anónimo de la segunda mitad del XVIII. En el testero norte de este espacio cuelgan dos grandes lienzos anónimos italianos del siglo XVII, *Santo Tomás de Villanueva* y *San Agustín*, entre ambos vemos la escultura en madera

²²⁰ CAPEL MARGARITO, Manuel. *Op. Cit.* pp. 183-184.

²²¹ CAPEL MARGARITO, Manuel. *Op. Cit.* p. 185.

²²² SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 244-245.

policromada del santo franciscano *Diego de Alcalá*, una obra que se ha identificado con el estilo de Bernabé de Gaviria y se data a comienzos del XVII²²³.



San Diego de Alcalá. Estilo de Bartolomé de Gaviria. Comienzos del siglo XVII.



La Iglesia: Comunidad que ejerce la caridad. Testero norte.

Continuando la lectura iconográfica de la sala vemos la escena *San Francisco y el ángel* en óleo sobre cobre, anónimo del XVII, y la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, anónimo del XVIII. La mesa divisoria con el siguiente ámbito expositivo expone un juego de vinajeras, una jarra, un relicario de tipo ostensorio realizado en Teruel en estilo Barroco, un placa con el relieve de *la Imposición de la casulla a San Ildefonso*, pieza realizada en un obrador jienense de mediados del XVIII, y una caja de plata que sirvió para guardar las llaves del sagrario realizada en un obrador barcelonés en estilo Barroco. También vemos cruces y otras piezas pertenecientes a prelados.

²²³ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 66-67.



La Iglesia: Comunidad que ejerce la caridad. Testeros oeste y sur.

Siguiendo el recorrido por este espacio encontramos el lienzo de *San Matías*, anónimo del XVI, y la escultura de *Santa Leocadia*, anónima del siglo XVI. Centrando el cubículo se expone una de las joyas de la colección, el *relicario de Santa Cecilia*, realizado en Augsburgo entre 1640 y 1645 por los orfebres Petrus Hans III y Melchior Mair, y donado por el obispo Agustín Rubín de Ceballos (1780-1793). Se trata de un mueble de madera de pino de volumen cúbico con dos frentes, uno acabado en ébano y el otro en marfil. El frente más complejo es el de marfil, compuesto a modo de retablo clásico en cuyo centro hay una pequeña capilla en la que aparece el grupo escultórico en bronce de Santa Cecilia tocando el órgano portátil entre mujeres músico con un fondo arquitectónico fingido. Flanqueando el cuerpo central, las puertas a manera de calles laterales presentan en relieve de bronce dorado dos figuras femeninas, la caridad y otra que sostiene un libro, y en el segundo nivel aparecen pinturas con la escena de la coronación de la Santa. En el cuerpo superior, que es abatible, también vemos tres calles, en la central aparece en relieve el martirio de la Santa flanqueado por dos pinturas al óleo que representan el martirio de su esposo Valeriano y su cuñado Tuburcio. En el frente acabado en ébano aparecen pequeñas gavetas con decoración incisa de plata en la que pueden distinguirse figuras alusivas a las artes liberales y que sirven para guardar reliquias. En el centro hay una placa con relieves de bronce y un camafeo, que también está presente en



Relicario de Santa Cecilia frente de marfil. Obrador de Augsburgo. 1640-1645.

ambas puertas en cuyos relieves aparecen los temas de las Armas y Resurrección de Cristo y las Artes respectivamente. Sobre el relieve central se encuentra el motivo del Santo Rostro sostenido por dos ángeles, probable añadido posteriormente. Fuera del cubículo vemos tres óleos sobre ágata en los que se representa a *San Guillermo*, *San Antonio Abad* y *San Galo*, todos anónimos del XVIII²²⁴.

- La Iglesia: Signo de comunión. Testigos de la ley en la Historia



San Pedro.
Sebastián de Solís. Hacia 1600-1620.

El tercer cubículo se dedica a los santos, el primero de ellos es un lienzo en el que aparece la *Cabeza de San Pablo* del círculo de Sebastiano de Llanos y Valdés del siglo XVIII, en el rincón hay una silla de bronce dorado del XIX, seguidamente cuelga una gran tabla, el *Martirio de San Juan Bautista*, anónima del XVII. Cuando pasamos la mesa divisoria, vemos un magistral lienzo a tribuido a Sebastián Martínez de hacia 1660, las *Lágrimas San Pedro*, y otros dos anónimos del XVII, *San Pablo* y *San Pablo*. Entre ambos lienzos se expone la escultura sedente de *San Pedro* de Sebastián de Solís fechada hacia 1600-1620.

Continuando con la descripción de este espacio, se expone el lienzo de *San Andrés* del XVII, atribuido a Francisco Polanco y la jamuga del obispo Félix Romero Menjíbar, que tiene incrustaciones de taracea y fue realizada entre 1954 y 1970. Tras la jamuga, la mesa expositora presenta un libro coral de la Adoración de los Ángeles de Juan de Cáceres. Seguidamente cierra el conjunto el lienzo del *Martirio de San Pedro de Arbués*, anónimo de la segunda mitad del XVIII, y un báculo de entre 1954 y 1970 realizado en plata dorada. Centra el espacio una vitrina exenta que exhibe la escultura que representa el *Martirio de San Lorenzo*, atribuido a Sebastián de Solís datada entre 1578 y 1631, sigue el modelo de Alonso de Berruguete en la que el Santo se retuerce en un violento escorzo sobre la parrilla²²⁵. Ya fuera del cubículo aparece la serie tres óleos sobre cobre que representan del *martirio de San Matías*, anónimos del XVII.



Martirio de San Lorenzo. Atrib. Sebastián de Solís. 1578-1631.

²²⁴ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 274-279.

²²⁵ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 64-65.



La Iglesia: Testigos de la fe. Vista hacia el testero norte.

4. Jesucristo: Salvador, punto omega de la Historia.

La última unidad expositiva cierra el recorrido con un armario en el que vemos una cruz procesional anónima de la segunda mitad del XVI, realizada en plata y bronce sobredorado con nudo en forma de templete de dos cuerpos y brazos acabados en cuarterones y medallones ovales intermedios con relieves en ambas caras²²⁶. Junto a la cruz se pueden ver dos mitras, ambas con medallones frontales con los bordados del cordero místico y el pelícano respectivamente. Seguidamente se presentan varios bustos relicarios, entre ellos los de las santas Epifanía y Lucía, finalmente se expone una casulla.



Armario con cruz procesional del siglo XVI, mitras, bustos-relicarios y casulla.



Busto-relicario de mártir compañera de Santa Úrsula. Maestro Bartolomé. Hacia 1542.

²²⁶ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 228-231.

A continuación, en el testero sur y dentro de una vitrina se conserva el *busto relicario de una de las mártires compañeras de Santa Úrsula* realizada en latón policromado por el maestro Bartolomé hacia 1539, al parecer la policromía es un añadido moderno y originalmente estaría bruñida²²⁷. Del mismo maestro rejero es el *hachero del cirio pascual*, realizado hacia 1542, es de latón sobredorado y policromado con decoración de grutescos²²⁸. Al fondo del ala sur vemos un violón del siglo XVIII y el *estandarte con el motivo del Santo Rostro* pintado al óleo por José Nogué, junto a esta pieza cuelga un gran lienzo, *El Salvador* del estilo de Antonio de Pereda fechado hacia 1655, en él aparece Cristo resucitado como Salvador del mundo²²⁹. Finaliza este discurso otro Cristo triunfador, el lienzo de la *Resurrección de Cristo* firmado por Ercole Graziani en 1744, se trata de una teatral escena dividida en dos partes, en la superior Cristo asciende al cielo rodeado de ángeles portando una banderola blanca, en la zona baja un ángel se sienta en el sepulcro vacío y en torno a él varios soldados romanos se alejan de él temerosos²³⁰.



Hachero. Maestro Bartolomé. Hacia 1542.



El Salvador. Estilo de Antonio de Pereda. 1655.

Aspectos museográficos y de difusión

En el montaje de este espacio prima el discurso, la historia que se pretende transmitir exponiendo piezas relacionadas con la iconografía de los episodios que se ordenan en las salas. En la exposición destaca así la significación iconográfica sobre el valor intrínseco de las piezas, sin desmerecer en absoluto la calidad de la colección en la que, como se ha visto, hay bastantes piezas de gran interés y valor artístico. Este hilo conductor que ordena las obras resulta

²²⁷ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 36-39.

²²⁸ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 258-259.

²²⁹ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 158-159.

²³⁰ SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Op. Cit.* pp. 198-199.

una característica excepcional entre los espacio expositivos tratados en este trabajo.

Aunque este es un espacio creado *ex profeso*, hay dos piezas que permanecen en el lugar para el que fueron concebidas, a pesar de que el espacio ha perdido su función primigenia. Estas son el *Crucificado* que preside el altar de la que fuera capilla de Nuestra Señora del Amparo, y la *Inmaculada* que hace lo propio en el panteón, ambas realizadas por Sebastián Martínez.

Para articular el montaje se utilizan paneles que sirven para compartimentar y dirigir el recorrido por la antigua capilla. Con el empleo de este sistema se ha sacrificado la completa contemplación del espacio arquitectónico que, aunque sencillo, es un relevante ejemplo de ese sobrio y majestuoso clasicismo de Vandelvira. A pesar de ello, el hecho de que entre los cubículos se dispongan mesas expositoras, hace que se mantenga libre la perspectiva hacia los extremos este y oeste de la estancia.

A pesar del esfuerzo hecho en dirigir al visitante por los diversos ámbitos, el recorrido natural sería el de pasar desde la galería norte de la antigua capilla al panteón, o bien visitar todos los ámbitos de la capilla antes de pasar a visitar la tercera sala. Este hecho puede dar lugar a cierta confusión y pérdida del hilo conductor del discurso.

En cuanto al mobiliario, además de las mesas ya nombradas, vemos varios tipos de vitrinas, adosadas o exentas; están construidas con una base de chapa de madera en color gris sobre la que apea la urna. En el caso del escaparate del vestíbulo y de las grandes vitrinas corridas que exponen el ajuar litúrgico en el panteón, el material utilizado es el contrachapado en color gris, y para abrir estas vitrinas hay que desmontar el frontal porque los cristales están fijados bajo la estructura. Como color de fondo en estos casos se emplea el azul y en las vitrinas corridas aparece el terciopelo rojo para la base sobre la que se exponen las piezas. La vitrina-escaparate del testero sur del panteón tiene apertura en corredera y repisas de cristal a distintas alturas. En los soportes utilizados vemos como las piezas del ajuar litúrgico se disponen a distinta altura sobre pedestales cubiertos con la tela roja y las casullas y capas se presentan sobre soportes de madera.

Del montaje anterior se han reutilizado dos armarios de madera con puertas de cristal abatibles que se adosan al testero sur de la antigua capilla. Mantiene el fondo rojo la vitrina que expone la custodia procesional en la Antesacristía, la cual activa su iluminación y un dispositivo que hace girar la pieza con la inserción de una moneda.

La iluminación predominante es la fluorescente, presente tanto en el interior de escaparates y vitrinas corridas como iluminando los lienzos expuestos en la antigua capilla. Para insertar los fluorescentes se emplea una especie de campana de contrachapado por encima de las piezas. Aun siendo una solución acertada, quizás para evitar la instalación de rieles en las bóvedas de Vandelvira, la cercanía de la luminaria con respecto a las piezas y la frialdad que caracteriza

a la iluminación fluorescente resulta un tanto inadecuada. Además vemos varias entradas de luz natural a través de ventanas altas en el vestíbulo y la capilla, y la presencia de focos halógenos en el vestíbulo, éstos va dirigidos al techo y se encuentran instalados por encima de la cornisa, procurando en esta sala una iluminación difusa.

El espacio está dotado de alarma y videovigilancia. No pueden acceder personas con movilidad reducida porque el acceso debe hacerse necesariamente por las escaleras que descienden desde la Antesacristía, aunque sí hay ascensor para subir a las galerías altas.

Por otra parte debemos resalta un cambio de denominación debido a las exigencias de la Ley de museos y colecciones museográficas de 2007. Ha pasado a llamarse “Exposición permanente de arte sacro” y no “Museo catedralicio” como se le venía llamando en las guías y bibliografía consultada anterior a la fecha del montaje actual.

Siendo la Catedral, sin ninguna duda, el edificio más relevante de la ciudad de Jaén, es objeto de ineludible visita, aunque no es tan visitada como las ciudades monumentales Úbeda Baeza. Se echa en falta un folleto, aunque sí se pueden adquirir libros y guías en la recepción-tienda que se dispone a la entrada. La audioguía viene a suplir la carencia de folleto, así, en el interior del templo y también en el espacio expositivo vemos números junto a los elementos más destacados del recorrido. Asimismo, en la página Web de la Catedral se describe el sentido de cada uno de los ámbitos expositivos centrándose en el mensaje que se pretende transmitir²³¹.



Página Web de la catedral de Jaén.

²³¹ <http://catedraldejaen.org/00000198721069208/index.php>

En cuanto a los soportes de difusión del interior del templo y las salas expositivas, además de la audioguía, destacamos la presencia de una pantalla interactiva delante de la capilla de los Dolores. También aparecen unas simples cartelas que identifican cada capilla. En cuanto a las salas expositivas, cada una de las piezas está identificada con su cartela, éstas son de papel y van insertas en un soporte de metacrilato dispuesto en ángulo con el muro, a excepción de las que se encuentran en el interior de las vitrinas del panteón. Presentan información del nombre de la pieza, autoría, fecha, técnica y dimensiones. Además, cada ámbito se identifica con un panel en color rojo oscuro, resaltando sobre los colores del entorno. Sirven para separar cada ámbito del anterior y marcar el recorrido por las salas. En ellos vemos el nombre de cada ámbito acompañado de una o dos citas bíblicas.



Panel de introducción a uno de los ámbitos.



Cartela de una capilla.



Cartela de la exposición permanente.

3.2.4 Catedral de Cádiz

❖ Inmueble que ocupa: Casa de la Contaduría y Patio Mudéjar o Casa del Deán.	❖ Fecha de apertura: 08/05/2000
❖ Acceso: Previo pago con la entrada de la Catedral.	❖ Montajes anteriores: Sí (años 60)
❖ Tipología: Exposición permanente de la colección catedralicia.	❖ Número de salas/espacios: 12
❖ Titularidad y gestión: Cabildo de la Catedral de Cádiz.	❖ Fecha de visita: 23/06/2015

Historia

Cuando la ciudad de Cádiz fue incorporada a la corona de Castilla por Alfonso X el Sabio entre 1260 y 1262, la mezquita se cristianizó como iglesia de Santa Cruz y quedó instituida como sede del arcedianato creado por el obispo sevillano Don Remondo. Posteriormente, el Rey solicitó al papa Urbano IV licencia para crear una catedral y restaurar la antigua diócesis de Sidonis con la doble motivación de la importancia estratégica de la plaza para la lucha contra los musulmanes en su proyecto de acabar con las futuras invasiones desde África y por su intención de que el templo fuera su lugar de enterramiento. En 1267 el Papa autorizó el traslado de la sede de Sidonis, entonces se tuvo que delimitar su territorio como nueva diócesis y también debieron solventarse algunas dificultades con el Cabildo de Sevilla. El obispado de Cádiz quedó reducido a los municipios actuales de Cádiz, Chiclana de la Frontera, Conil, Vejer de la Frontera, Tarifa, Alcalá de los Gazules y Medina Sidonia, aunque en 1267 ninguno de estos municipios estaba aún en manos cristianas.

En 1344, por una bula de 30 de abril del papa Clemente VI, la diócesis pasó a tener doble residencia, Cádiz y la recién conquistada Algeciras. La aljama fue cristianizada con el nombre de catedral de Santa María de la Palma, de hecho el Cabildo se trasladó entonces a Algeciras, aunque cuando la ciudad pasó de nuevo a manos musulmanas en 1369 la sede se trasladó a Medina Sidonia antes de su vuelta a Cádiz. La pobreza y precariedad de la ciudad y de su Catedral fueron una constante en estos tiempos convulsos, siempre a expensas de ataques de piratas y asaltos de los musulmanes. En el siglo XV, la ciudad se convirtió en feudo del Duque de Arcos, Rodrigo Ponce de León. En un entorno empobrecido, frecuentemente incendiado y saqueado, la Catedral pudo difícilmente tener grandes transformaciones. El templo medieval era de tres naves, en época de Fernando el Católico se reemplazó su cubierta por otra, un alfarje de madera de alerce, y se pusieron las armas reales en la fachada principal. La única descripción de la primitiva iglesia está fechada en 1490 y nos llega a través de Hipólito Sancho, la hizo el viajero genovés Niccolo Spínola:

Es raro, pero en Cádiz no hay más iglesia que la mayor, pues hasta ahora no vinieron a ella los frailes a fundar conventos, y las ermitas son pocas y están en los arrabales y en la playa...; dentro del recinto de la villa, como el suelo es tan poco y la vida tan difícil, no hay más que la catedral a la parte más alta, sobre los barrancos del vendaval. El genovés que recuerda el Duomo patrio y las grandes iglesias de San Doménico y San Francesco delle Vigne, de Santa María de Castello y de San Agostino, se siente impresionado al entrar en esta iglesia de estrechas naves, espesos muros y gruesas pilastras que le quitan diafanidad y aún amortiguan la escasa luz que penetra por ventanas que mejor parecen saeteras, baja de techo, cerrado como modesto enmaderamiento y aún cortada la escasa perspectiva de su nave central por el coro cerrado por el puente que sostiene la imagen colosal del crucificado. No hay capillas más que en los frentes; en el costado derecho cierra la nave del evangelio la que micer Francesco Usodimare compró en 1487 a la iglesia para entierro de la nación de los genoveses, dedicándola a Santa María y al patrón de la Señoría, San Jorge, allí donde estaba el sagrario, y en el de la epístola, cuatro años antes de sus coterráneos, habían obtenido del obispo Solís los vizcaínos el frente, para la cofradía de los pilotos que pusieron, en reverencia del título de iglesia, bajo la protección de la Santa Cruz... Pocos son los entierros cuyas laudas de pizarra grisácea o de duro y tosco mármol interrumpen la monotonía de las losas de barro que pavimentan la iglesia mayor²³².



Vista de la catedral vieja en un grabado de 1512. Archivo Nacional de Simancas. Imagen de <http://juanantonioferro.blogspot.com.es/2012/02/la-catedral-vieja-de-cadiz-un-enigma.html>

El obispo Luis García de Haro y Sotomayor (1569-1587), que después lo sería de Málaga, impulsó la renovación de la iglesia, hizo construir sala capitular y antecabildo, trasladó el coro a la cabecera y enriqueció la capilla mayor reemplazando las pilastras gruesas por otras delgadas, la decoró con azulejos y rejas. Su sucesor, el obispo Antonio de Zapata y Cisneros (1587-1596), enriqueció la iglesia con ornamentos para el culto e intentó construir una catedral de nueva planta. Para entonces, por los

²³² ANTÓN SOLÉ, Pablo. *Las Catedrales de Cádiz y su museo*. Ediciones Pajares, Cádiz, 2001. p. 3

pobres materiales, y la proximidad al mar, la obra estaba muy deteriorada. Así informa el maestro mayor de obras de fortificación Francisco de Armendia al Consejo de Castilla de que las paredes estaban fuera de plomo y el mar entraba debajo del edificio corriendo riesgo de ruina. La nueva obra se quería hacer junto a la plaza mayor, se encargaron trazas al ingeniero Francisco de Mora con el refrendo de Tiburcio Spanoqui, el ingeniero y arquitecto militar hidráulico de Felipe II. Sin embargo este proyecto cayó en el olvido cuando la ciudad fue prácticamente destruida durante el saqueo de la escuadra inglesa del Duque de Essex en 1596. La iglesia fue incendiada y la mayoría de los canónigos fueron hechos prisioneros. La escasez de medios procuró que se pensara en la reconstrucción de la iglesia medieval, de la que sólo se habían salvado los muros perimetrales y las capillas abovedadas en el siglo XVI.

El obispo Maximiliano de Austria (1596-1602) impulsó la reconstrucción y el obispo García de Haro ofreció 6000 ducados. El Cabildo se instaló provisionalmente en la iglesia del hospital de la Misericordia. Primero reconoció las obras el maestro Padilla, en 1597 se encargaron trazas al arquitecto Ginés Martín de Aranda, a quien se nombró como maestro mayor. Se buscaron recursos económicos y el rey Felipe III aportó en 1599 2,381.041 maravedíes a condición de que el Obispo, el Cabildo y la ciudad dieran otras dos terceras partes. En 1600, para acelerar los trabajos se decidió sacar un concurso en régimen de destajo de las obras de cantería, albañilería y carpintería. Martín de Aranda se encargó de las dos primeras, figura Esteban de Aguirre como maestro de cantería y de la carpintería se ocupó el ensamblador portugués Manuel Viera. La obra debía realizarse “de la mejor piedra que se hallare en Sancti Petri”. El día del Corpus, el 15 de junio de 1602, volvió el culto a la Catedral. Para 1605 estaban cerradas las bóvedas y se encargaron a Juan Gascón, de Triana, los azulejos para cubrirlas. Una vez resuelto un problema tectónico de las murallas junto a la Catedral en 1608, se realizaron obras en las capillas, la ornamentación de la iglesia y la sillería del coro, en la que trabajó el escultor Enrique Francés desde 1606. También se construyó el Sagrario en el ángulo noroeste, donde permaneció hasta su traslado en 1617 al ángulo suroeste con un proyecto de Cristóbal Rojas. Una nueva construcción para el Sagrario se llevaría a cabo en 1668, en el llamado “torreón”, unas estancias anejas a la nave de la Epístola. Comenzaron las obras en 1689 bajo dirección de Felipe de Gálvez, aunque su cubierta aún estaba sin terminar en 1725 al volcarse el Cabildo en la obra nueva. La cubierta la realizó Torcuato Cayón en 1751, quien hizo elevar el torreón, cubriéndolo con falsa cúpula y acabando los altares y decoración. Destacamos la intervención del italiano Andrea Andreoli en la creación de una portada de mármoles colocada en 1682 en la puerta del lateral del Evangelio y que luego se desmontó para decorar los altares de la Catedral nueva²³³.

Hubo varios intentos fallidos para construir una catedral del nueva planta, uno 1644 y otro en 1674, auspiciado por el canónigo arcediano de Medina Sidonia José Ravasquero, quien encargó trazas para un nuevo templo, el Cabildo se

²³³ PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo. *Las catedrales de Cádiz*. Everest, León, 1988. pp. 3-11.

ilusionó con el proyecto, pero en 1676 se paralizaron las negociaciones por falta de medios económicos. Así en 1679, el canónigo Ravasquero propuso un proyecto de renovación de la vieja catedral de Santa Cruz a la que quiso añadir tres naves. Este proyecto no obtuvo la aprobación del obispo Juan de Isla (1677-1680) que se inclinó por las monumentales trazas de 1674. Al carecer de medios para la construcción de una nueva iglesia el Cabildo insistió en la ampliación pero nuevamente se les denegó. Hubo que esperar a que, con el traslado de la Casa de la Contratación desde Sevilla a Cádiz en 1717 y el consecuente auge mercantil y económico de la ciudad, el siglo XVIII hiciera su aparición para hacer realidad la construcción de una nueva iglesia que estuviera a la altura de la ciudad que se erigió como puerta de las Indias, la “Catedral de las Américas”, como la define el canónigo archivero Pablo Antón Solé²³⁴.

La favorable coyuntura económica, junto con el acuciante deterioro de la vieja iglesia, desterró para siempre la idea de la reconstrucción de la iglesia medieval en favor de la erección de una nueva catedral. Se quería que fuera visible desde mar adentro como símbolo de la fe católica para locales y extranjeros. El Cabildo comenzó a reunir apoyos y caudales, en 1710 obtuvo la concesión del Ayuntamiento de la mitad de un impuesto que se aplicaba al adoquinado y la limpieza de vías públicas, en contrapartida la ciudad se reservaba el derecho a opinar sobre la delimitación del espacio elegido y los proyectos de obra. Las primeras trazas se solicitaron en 1716 y en 1721 se adquirieron las casas situadas en el lugar que iba a ocupar la nueva obra, en las plazas de Marrufo y Olivares.



Sección geométrica exterior de la Catedral de Cádiz.
Vicente Acero. 1725.

Vistas las trazas que se recibieron de varios arquitectos, el profesor de matemáticas del Real Colegio de Guardiasmarinas, Francisco del Orbe, se decidió por las de Vicente Acero y Arebo²³⁵, arquitecto formado en la obra del Sagrario de la catedral de Granada con Francisco Hurtado Izquierdo y que dirigió las obras de la catedral de Guadix. Así en sus trazas vemos gran influencia de la planta de la catedral de Granada. Para el día 2 de mayo de 1722, en la festividad

²³⁴ ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La Catedral de Cádiz. Estudio histórico y artístico de su arquitectura*. Ayuntamiento de Cádiz, Cátedra Municipal de Cultura “Adolfo de Castro”, Cádiz, 1975. p 14.

²³⁵ RAVINA MARTÍN, Manuel (Dir). *Los planos de la Catedral de Cádiz. Su restauración en el archivo histórico provincial de Cádiz. Catálogo de exposición*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Imprenta Repeto, Cádiz, 2003.

de la Invención de la Cruz, se pensó hacer la ceremonia de colocación de la primera piedra, pero ésta tuvo que aplazarse hasta el 1 de enero de 1723, siendo obispo Lorenzo Armengual de la Mota (1715-1730). En este año la flota de Indias aportó 5000 pesos y otro tanto fue traído por los navíos de azogue, también hubo donantes y alcancías para recoger limosnas a ambos lados de océano. Las obras se comenzaron por la cripta, magistral obra de cantería del siglo XVIII y única parte íntegramente construida por Vicente Acero.

Cuando en 1725 la Casa de la Contratación y el Consulado volvieron a Sevilla por unos meses, el Cabildo acudió al Rey, a través del maestrescuela Zuloaga, para procurar el establecimiento de un arbitrio sobre el comercio. Entonces Felipe V les otorgó el llamado “cuartillo”, el cuarto del uno por ciento de todos los bienes que vinieran en las tres primeras flotas y los tres primeros galeones que llegaran al puerto de Cádiz, incluyendo también los barcos que llegaran en este tiempo. Este impuesto se cobró cada año salvo en tiempos de guerra, aunque también se fue limitando con el paso del tiempo. Así, el comercio ultramarino constituyó en el principal medio de financiación de la obra, contando también con las aportaciones de la ciudad y las limosnas, aunque en menor proporción.

Por problemas de cimentación, en 1728 los arquitectos Leonardo de Figueroa y Francisco Gómez examinaron los planos de Acero y lo construido hasta entonces. Ambos coincidieron en la excesiva altura de la nave central y de las torres y en la necesidad de profundizar más, rellenar las zanjas de mampostería y reemplazar el pilotaje de hierro por el de estacas de madera. Por la falta de acuerdo, hicieron llamar a José Gallego Oviedo del Portal, maestro de la catedral de Jaén, quien coincidió con Figueroa y Gómez en sus recomendaciones, al igual que otros tres arquitectos llamados a consulta, estos fueron Juan Ignacio, maestro mayor de las murallas de Cádiz, Juan de Santiago Zamorano y Blas Díaz, académico. Al decantarse el Cabildo por las opiniones de los maestros consultados, comenzó un periodo de hostilidad con el maestro Acero, esta situación se zanjó con el reemplazo del maestro mayor, eligiendo como director de obras a Gaspar José Cayón de la Vega en 1731, quien había sido maestro mayor de la catedral de Guadix desde 1720.

Cayón de la Vega hizo nuevos planos que modificaron levemente el alzado de Vicente Acero, como aparejador estuvo su hermano José. En 1735 la obra ya estaba a la altura de los dinteles de las puertas laterales de la fachada principal, en 1737 se colocó la clave del arco de la Capilla de las Reliquias, las capillas de la girola se acabaron en 1739 y en 1745 se terminaron las portadas del crucero. En este tiempo la obra sufrió altibajos en función de la entrada de caudales de las flotas que llegaban de las Indias. En 1754 se comenzó a trabajar en el presbiterio y las fachadas laterales, también se cerraron las primeras capillas. La segunda en cerrarse en 1755 fue ofrecida al Consulado, en agradecimiento a sus aportaciones a la obra.

En 1759, por la avanzada edad del maestro Gaspar José Cayón de la Vega, éste fue reemplazado por su sobrino Torcuato Cayón Orozco de la Vega, quien continuó la obra cubriendo las capillas que faltaban y aumentando la altura de

las naves hasta los arquivados. En 1773 el maestro escribió un informe en el que describe lo que faltaba, eran las cubiertas, la obra del sagrario y la sacristía, de la que ya estaban levantados sus muros. Estimaba que harían falta siete años para acabar esta obra, sin contar con la sala capitular, la contaduría, el archivo y los almacenes. Entre 1776 y 1777 se cerraron todas las bóvedas, excepto el último tramo de nave principal y las cubiertas del crucero. En 1778 se paralizaron las obras por falta de fondos, ya que de la aportación del arbitrio del “cuartillo” faltaban por cobrar 300000 pesos. El cobro se consiguió tras la Real Cédula de Carlos III del 13 de agosto, el 4 de septiembre igual cantidad era concedida por el Consulado.

Cuando murió Torcuato Cayón en 1783 aún quedaban por acabar la cúpula, dos bóvedas del crucero y las de la nave central, la bóveda delantera de la Capilla de las Reliquias, el remate de la fachada principal y la última bóveda de la nave mayor. En este año se prosiguieron las obras con la aportación del Consulado y se eligió como maestro mayor a Miguel de Olivares Guerrero, arquitecto de la Colegial de Jerez de la Frontera. Él cubrió casi toda la nave central y el transepto, y levantó la fachada principal hasta la altura de los balaustres. Mientras Olivares viajó a Madrid para conseguir el título de académico de mérito por la Real Academia, el catalán José Prat se ocupó de la obra, atendiendo a las pechinas de la cúpula. Su intervención procuró discordancias con respecto a la forma de rematar la fachada principal, entonces el Cabildo hizo llamar a una comisión de arquitectos formada por el marqués de Ureña, Antonio de Bada y Navajas, el referido José Prat, Antonio Velarde, Cosme Caña y Pedro Ángel Albizu. La comisión se decantó por suprimir el frontispicio y rematar con una balaustrada.

Albizu y Prat hicieron sendos diseños, de éstos fue elegido el de Prat. A su vuelta, Olivares mostró su desacuerdo con el planteamiento de Prat, entonces el Cabildo acudió a la Academia de San Fernando. En 1787, el rey Carlos IV, a propuesta de la Academia, envió a Manuel Machuca y Vargas, teniente de arquitectura del Rey, para que diseñara lo que quedaba por hacer, el ático de la fachada y las torres. El neoclásico Machuca fue nombrado por el Rey “arquitecto director de la obra”, quedando Olivares como “director constructor” a sus órdenes. A partir de entonces el nuevo maestro quiso eliminar todos los adornos de los arquitectos “gerigoncistas salmatinos”. La obra recibía entonces fuertes críticas por los académicos como “el promontorio de mármol más extravagante y desconcertado que era imaginable”, crítica recogida por Antonio Ponz²³⁶. A partir de 1790 el Rey se nombró protector de la obra. En estos años se talló el programa iconográfico de la fachada por parte de los escultores Cosme Velázquez Merino y José Fernández.

La falta de recursos por las guerras con Inglaterra y la progresiva pérdida de colonias, con la consecuente interrupción del comercio, empeoró las condiciones de trabajo en la obra y ello desencadenó una huelga en 1785 que el Cabildo sofocó amenazando con despidos en masa. En 1786 un nuevo conflicto, por el desencuentro entre los canteros montañeses con los andaluces, tuvo que ser

²³⁶ ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La Catedral de Cádiz...* pp. 32-33.

solventado con la intervención de los diputados. En 1791 se nombró a Ventura Pérez de los Ríos, profesor adornista, para “quitar los malos ornatos que cargaron en la obra los antiguos maestros”. En 1793 una Real Cédula declaró voluntaria la aportación del “cuartillo”, debido a la quiebra de las casas mercantiles en las guerras; ello provocó en 1796 la paralización de la obra pues, a falta de otros medios para conseguir los fondos necesarios, se tuvo que despedir al maestro mayor y a todos los trabajadores. Los trabajos no proseguirían hasta bien entrados en el siguiente siglo. Aún quedaba por cerrar la cúpula del crucero y el último tramo de la nave central.

La Guerra de la independencia, los convulsos episodios de comienzos de siglo y los efectos del paso del tiempo pasaron factura a la obra inacabada. Hubo algunos intentos de proseguir el templo, el primero en 1802, en un fallido acuerdo entre el gobernador militar Tomás de Morla y el obispo Francisco Javier de Utrera (1801-1815). En 1819 el obispo Francisco Javier Cienfuegos y Jovellanos (1819-1824) encargó planos a Torcuato Benjumeda, pero tampoco este proyecto tuvo éxito. En estos años el edificio inacabado sirvió como depósito de cadáveres y de pertrechos de guerra, también la nave mayor sirvió para hacer cordeles y en algunas capillas se almacenaba madera.

En la madrugada del 6 de enero de 1832 tuvo lugar un incendio en la capilla de San Firmo, actual del Corazón de Jesús. Fue entonces cuando, al reconocer los daños, el gobernador José Manso y el obispo Domingo de Silos Moreno (1825-1853) vieron la necesidad de acabar la iglesia. El Obispo reunió al Cabildo y anunció que él mismo cedería de sus rentas cuanto pudiera, los canónigos también se comprometieron a contribuir y el Ayuntamiento por su parte ofreció 250000 reales de vellón. Los planos se encargaron a Juan Daura, académico de San Fernando y San Carlos, y las obras se iniciaron el 11 de noviembre con la bendición del primer leño que serviría para elevar los andamios de la cúpula. La Catedral fue bendecida en los días 28 y 29 de noviembre de 1838 con una gran celebración.

Daura dirigió las obras hasta 1844, redujo la altura del tambor y la cúpula del crucero y suprimió la linterna. Ello suscitó críticas por lo poco airosa que resultó la media naranja. Además cerró el último tramo de la nave mayor, la antesacristía y la sacristía. Entre 1846 y 1853 los trabajos prosiguieron a cargo de Juan de la Vega y Correa, quien levantó las torres diseñadas por Machuca. En 1853 se realizó el monumento al obispo Domingo de Silos Moreno, último impulsor de la obra diseñado por el sevillano Leoncio Baglietto, cuya maqueta se expone en la colección permanente.

En los años sesenta del siglo XX el inmueble comenzó a acusar su estado de deterioro, desprendimientos de piedra a causa de la humedad, la cercanía del mar, la exposición a los vientos y las filtraciones de sales. El cierre se produjo en 1969, a partir de entonces comenzó un movimiento ciudadano, auspiciado por el alcalde Jerónimo Almagro y Montes de Oca y el Diario de Cádiz que promovió una suscripción popular para conseguir fondos. La Dirección General de Bellas Artes acometió las primeras intervenciones. Se intentaba aislar la fábrica de los

agentes exteriores y extraer las sales de sus muros. Las obras estaban a cargo del conservador José Menéndez Pidal y corrían a cargo de la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural²³⁷. Entre lo recaudado en Cádiz y lo aportado por el Estado, se consiguieron trece millones de pesetas.

El libro que publicó el canónigo historiador Antón Solé en 1975 venía a dar a conocer de una parte la importancia histórica y cultural del inmueble, y de otra la necesidad de conservarlo, informando de su estado y haciendo mención a las necesidades del momento. También informa de que, dentro de este movimiento ciudadano y con la organización de la cátedra municipal de cultura “Adolfo Castro” tuvo lugar entre el 24 de abril y el 5 de mayo de 1974 la *Exposición de Planos, Documentos y Recuerdos Históricos de la Catedral Nueva de Cádiz* que se instaló en la cripta, y dos conferencias en el salón de sesiones del Ayuntamiento, por parte de Antonio Orozco y el propio Antón Solé. La reapertura tras la obras se hizo en 1983

Las obras de restauración son una constante en la Catedral, un nuevo cierre se produjo en 1997, volviendo a abrirse el 27 de noviembre de 2009²³⁸. Las obras más recientes las ha dirigido la empresa Kalam, bajo la dirección del arquitecto José Jiménez Mata en 2010, estos trabajos se dirigieron a la sacristía baja²³⁹. En 2013 se abordó la restauración de los patronos San Servando y San Germán de la fachada principal por parte de la empresa Ars Nova²⁴⁰.

Hacemos aquí un inciso para referirnos al inmueble que ocupa la colección permanente de la Catedral. Se trata de tres edificios de entre los siglos XVI y XVII asentados sobre el teatro romano. Son la antigua casa de la contaduría, la casa del canónigo Termineli y la casa del deán Esteban Rajón, también llamado “Patio Mudéjar”, de hacia 1500. Primero fueron habitadas por los capellanes y mozos de coro y luego fue colegio de acólitos y seises hasta los años cuarenta del siglo XX. Esta adhesión de distintos inmuebles en el complicado entramado del barrio del Pópulo, encajados entre la cávea del teatro romano y la catedral vieja, lo podemos ver en la irregularidad de su planta. Este edificio también acoge el campanario de la Catedral vieja que se piensa que podría haberse erigido sobre el alminar de la antigua mezquita.

²³⁷ ANTÓN SOLÉ, Pablo. *La Catedral de Cádiz...* pp.37-40.

²³⁸ PÉREZ MONGUIÓ, Fernando. “La Catedral de Cádiz se abre al público tras el fin de su restauración” en *El País*, 27/11/2009.

²³⁹ BALLESTER, Blanca. “Nueva actuación en la Catedral” en *Diario de Cádiz*. 03/08/2010.

²⁴⁰ <http://arsnovarestauraciones.es/ultimas-intervenciones/>



Vista aérea y planta de la parroquia de Santa Cruz y del inmueble que ocupa la colección permanente. Imagen de la planta de <http://juanantoniofiero.blogspot.com.es/2012/02/la-catedral-vieja-de-cadiz-un-enigma.html>

Descripción arquitectónica

Comenzaremos nuestra descripción en la parroquia de la Santa Cruz, la catedral vieja. Esta iglesia presenta gran sencillez arquitectónica al exterior, la puerta de los pies sólo presenta el marco de piedra y tres escudos, estos son los del Cabildo, el obispo Luis García de Haro y los Reyes Católicos. La puerta de la nave del Evangelio se decoró con una portada monumental de mármoles que se desmontó para decorar los altares de la Catedral nueva. Interiormente presenta tres naves separadas con columnas de orden toscano y cubiertas de bóvedas esquifadas que al exterior se trasdosan con decoración de azulejos vidriados. Tras la capilla mayor se sitúan las sacristías, el antecabildo y la Capilla de las Reliquias, esta última cubierta con cúpula. La capilla del Sagrario se encuentra adosada a la nave de la Epístola y exteriormente tiene la apariencia del torreón de una muralla. Se distingue el volumen de la escalera de caracol que asciende a la azotea, la cual se eleva sobre una cornisa de ménsulas. La capilla se cubre con una falsa cúpula encamonada de madera que diseñó Torcuato Cayón de la Vega.



Portada principal y torreón del Sagrario de la parroquia de Santa Cruz.



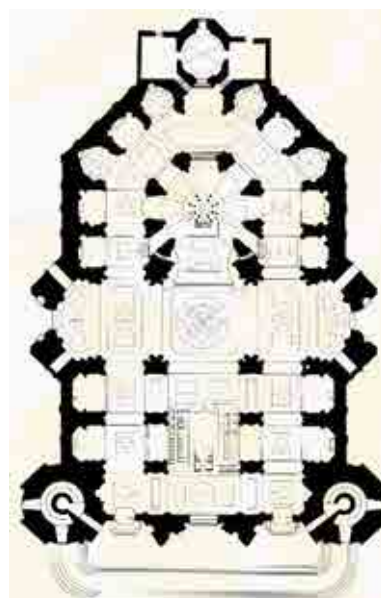
Catedral vieja. Vista hacia el presbiterio.



Fachada de la Casa de la Contaduría.

Junto a la catedral vieja se encuentra la Casa de la Contaduría a la que se incorpora la torre-campanario, cubierta con chapitel de tejas vidriadas y en cuyos costados se abren arcos de medio punto. La puerta de acceso a la colección permanente es de piedra y se decora con puntas de diamante. En el interior, las salas expositivas se articulan en torno al patio Termineli y el patio mudéjar, construido hacia 1500. Está porticado con columnas de capitel de moño y arcos rebajados de ladrillo.

La Catedral nueva, con tres naves, crucero escasamente desarrollado y girola, muestra fuerte impronta en planta de la catedral de Granada. Al exterior, la Catedral muestra un color más oscuro en su mitad inferior, de caliza de Manilva, siendo la mitad superior más clara por estar construida en caliza de Mijas. Esta división no es sólo cromática, también es estilística, pues el templo comenzó con el planteamiento dado por Vicente Acero, propio del pleno Barroco con tintes borrominescos, y terminó, ya a mediados del siglo XIX, bajo los preceptos del Neoclasicismo, tal y como vemos en las dos torres, la cúpula y el ático de la portada central.



Planta de la catedral de Cádiz.

La fachada tiene tres portadas, la central está flanqueada por parejas de columnas de orden compuesto que soportan un entablamento. El segundo cuerpo lo centra un ventanal también flanqueado por columnas y rematado con un frontón, en los extremos aparecen sobre basamentos las esculturas de los santos patrones Servando y Germán. Por encima del frontón hay una cornisa que da comienzo al ático, se trata de un gran cascarón con un óculo en el centro que se corona con un frontón triangular, en el vértice se encuentra la escultura del Salvador que se encontraba en la fachada lateral de la iglesia de Santa Cruz, la cual aparece flanqueada por candeleros de llamas. Las puertas laterales se enmarcan con baquetones mixtilíneos y se rematan con un frontón partido centrado por un jarrón de azucenas. Similar es la composición de puerta del lateral oeste, que presenta un segundo cuerpo que enmarca a una ventana. Los muros se articulan con pilastras de orden jónico. Las dos torres son de planta circular y están cerradas con cúpulas, los cuerpos superiores se articulan con columnas compuestas entre las que se abren arcos de medio punto. Los remates a la altura del tambor son jarrones con llamas.



Fachada principal de la catedral de Cádiz.



Portada lateral oeste.



Bóveda sobre el altar mayor.

Al interior, aunque se utiliza el soporte siloesco, Acero lo descompone y le da un ritmo más dinámico que acentúa la curva con el volumen de las parejas de columnas casi exentas. El presbiterio centra la cabecera semicircular y se asienta sobre ocho fuertes pilares, mayores los dos más cercanos al crucero, donde se abren los pasadizos de acceso a los púlpitos y se escavan sendas escaleras de caracol que ascienden a las bóvedas. Sobre ellos se desarrollan arcos de medio punto, sobre los que apea el cuerpo de luces con sus vanos dispuestos entre atlantes y cariátides que parecen sostener la cúpula de cuarto de esfera. La cúpula neoclásica del crucero tiene decoración de casetones con la imagen de la Fama en el centro.

Origen y trayectoria como espacio expositivo

El primer montaje se instaló en los años sesenta en la Capilla de las Reliquias, dos salas adjuntas a ésta en la cabecera de la Catedral y otras dos de nueva planta, con acceso independiente en una puerta que hay en la cabecera. Había un corredor que conducía a la primera sala, en él se ubicaban elementos que se utilizaban en los túmulos funerarios, cuatro portahachones y un paño bordado, todo ello del siglo XVIII. La primera sala llevaba el título de la “Concepción” porque en ella se exponía la *Inmaculada* de Alonso Miguel Tobar, copia de Murillo; también ahí se encontraba la maqueta del Monumento del Jueves santo y el cuadro de *San Firmo*. La segunda sala, llamada “de ornamentos” y exponía los textiles, una colección numismática y en varias vitrinas se encontraba el ajuar de plata. La tercera sala, aneja a la Capilla de las Reliquias, presentaba el *Ecce homo* de Jerónimo Francisco y Miguel Jerónimo García, varios crucificados de marfil y los cuadros de la escuela de Juan de Borgoña. La cuarta sala era la Capilla de las Reliquias, en ella se encontraban las andas del Corpus y una *Inmaculada* de Clemente Torres. La quinta y última sala exponía las custodias y la cruz procesional²⁴¹.

²⁴¹ PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo. *Op. Cit.* pp. 54-62.

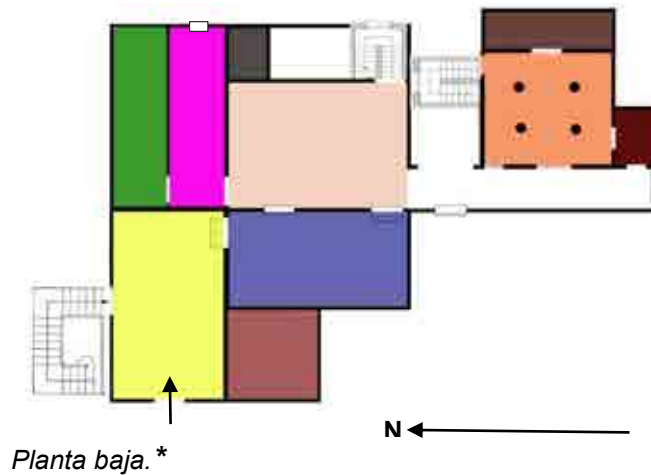


Capilla de las Reliquias en la actualidad.

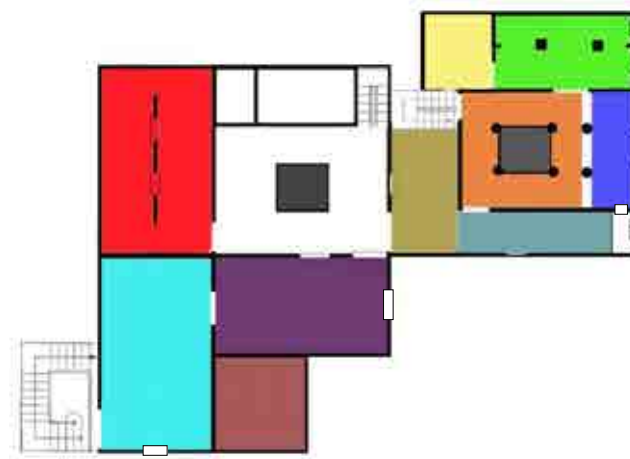
El día 8 de mayo de 2000 los Reyes inauguraron el actual montaje tras la rehabilitación de la Casa de la Contaduría y el Patio Mudéjar. En 2012 se restauró la torre-campanario y el 9 de abril de 2014 se inauguró la sala 3, dedicada a las Cortes de Cádiz de 1812. Esta sala expone piezas que se restauraron para una exposición que se había pensado para la conmemoración de las Cortes de Cádiz de 2012 y que al final no pudo realizarse por razones económicas²⁴².

²⁴² "Inaugurada la sala de la Constitución de Cádiz" en *La voz digital*. 10/04/2014.

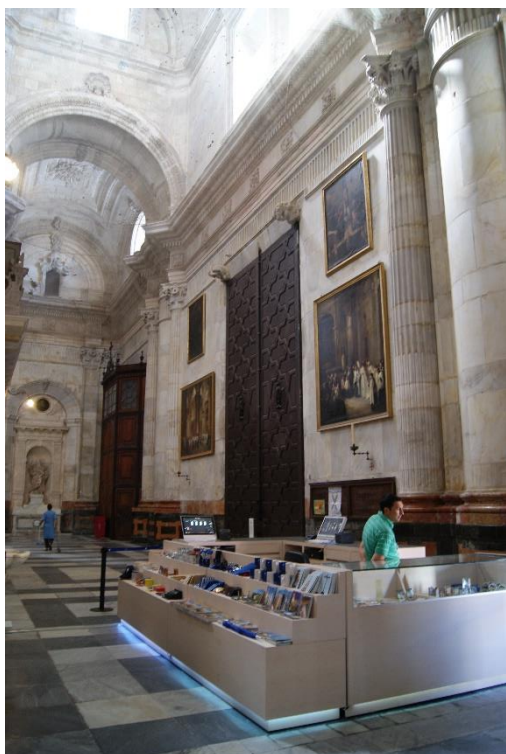
Recorrido por el espacio expositivo



Planta alta. *



- | | |
|---|---|
| ↓ Acceso. | ■ Sala de los Diezmos. |
| ■ Recepción. | ■ Sala de Levante. |
| ■ Sala de los Obispos. | ■ Sala de los marfiles. |
| ■ Patio Termineli. | ■ Sala de los ternos. |
| ■ Sala Romántica | ■ Sala de la Inmaculada de la Contratación. |
| ■ Sala de la Constitución de Cádiz de 1812. | ■ Sala de las custodias. |
| ■ Patio Mudéjar. | ■ Sala de la plata. |
| ■ Sala del Asalto. | ■ Sala de los libros cantorales. |
| ■ Área arqueológica. | ■ Torre-campanario. |
| ■ Galería alta del Patio Mudéjar. | |



Recepción y vista transversal de los pies de la Catedral.

Antes de describir la colección permanente haremos una breve visita a la Catedral. La entrada se efectúa por la puerta lateral que accede a la nave del Evangelio, donde se encuentra la recepción de visitantes, ahí se compra la entrada y se recoge la audioguía, además puede adquirirse la guía²⁴³ entre otros recuerdos. La visita comienza en la nave del Evangelio.

El altar mayor presenta un programa iconográfico centrado en la Santa Cruz. Los cuadros que se encuentran por encima de los arcos son, de izquierda a derecha, la *Invención de la Santa Cruz* de José María Fernández Cuadrado, de 1858, le siguen la *Exaltación del Santo Madero* y *Triunfo en el día del juicio final*, ambas de Francisco de Vega y fechadas 1867. De 1868 es *San Servando y San Germán*, de Antonio Silvera y de Ponte, y la última escena es de Juan José Bottaro, la *Conquista de Cádiz por Alfonso X*, de 1904. El tabernáculo vino a reemplazar a otro de madera realizado en 1847. Se construyó para la visita de la reina Isabel II de 1862, aprovechando unas trazas que había dado Manuel Machuca, aunque modificadas por Juan de la Vega y Correa. Lo construyó José Frapolli Pelli, también autor del tabernáculo de la Catedral de Málaga. Se inspira en el



Presbiterio de la Catedral.

²⁴³ ANTÓN SOLÉ, Pablo. *Las catedrales de Cádiz y su museo*. Editorial Escudo de Oro, Cádiz, 2001.

último cuerpo de las torres. El sagrario lo diseñó Juan Rosado en bronce, sobre él se encuentra una imagen de la *Inmaculada* de Francisco de Villegas fechada en 1643. Los ángeles lampadarios son de Luisa Roldán, los creó para el monumento eucarístico en 1687. Los púlpitos dorados fueron proyectados por Juan de la Vega y Correa, al igual que el tabernáculo.

El coro presenta dos partes, la sillería alta procede de la Cartuja de la Santa María de los Cuevas de Sevilla, se contrató en 1697, se finalizó entre 1700 y 1701 y la realizaron los escultores Agustín Perea y su hijo Miguel, junto con el ensamblador Jerónimo de Valencia. Lo preside la silla prioral con el escudo del obispo Gonzalo de Mena. Esta sillería la adquirió el obispo José Arbolí Acaso (1853-1863) cuando se desamortizó la Cartuja sevillana. La instalación tuvo lugar en 1858, la adaptación con algunas adhesiones de santos y columnas salomónicas, el reclinatorio episcopal y la sillería baja la hizo el gaditano Juan Rosado. La reja que cierra el conjunto la diseñó Juan de la Vega y Correa y se realizó en los talleres de Manuel Grosso en Sevilla. Los órganos son, uno de ellos traído de la catedral vieja con estructura de los siglos XVII-XVIII, y el otro lo construyeron los organeros Antonio Otín Calvete y Pedro Roqués, fue inaugurado en 1870.



Sillería del coro.

En la Antesacristía, de planta octogonal y cubierta con cúpula, a la que se accede desde el crucero del lado de la Epístola a través de un pasillo curvo, además de un retrato de Pío IX sobre una cajonera, presenta dos armarios empotrados en el muro que flanquean la entrada a la Sacristía. En cuatro niveles se exponen sin cartela piezas del ajuar de la Catedral. El armario de la derecha expone de arriba a abajo una custodia de tipo sol entre dos mitras bordadas, una estola y un juego de vinajeras. La balda siguiente presenta tres cálices, dos bandejas y una mitra, le sigue la que expone un acetre, una naveta y una bandeja. El armario de la izquierda presenta en su balda superior un crucifijo de marfil entre dos jarrones, le sigue la que exhibe varios cálices y tres mitras, el siguiente nivel presenta

varios copones, bandejas dos mitras y lo que podría ser la puerta de un antiguo sagrario. La última balda presenta un juego de aguamanil entre otras piezas.



Armarios de la Antecristía.

En la capilla del beato Diego José de Cádiz se expone la custodia del Corpus con sus andas. La custodia la realizó el portugués Antonio Suárez entre 1649 y 1664, siguiendo el diseño de Alejandro Saavedra, con posteriores reformas por parte de Bernardo Cientolini entre 1692 y 1693. Las andas se crearon en 1740 por los plateros Juan Pastor y Francisco de Archa.



Custodia del Corpus. Antonio Suárez. Siglo XVII. Andas de Juan Pastor y Francisco de Archa. 1740.

Tiene forma de templete en tres cuerpos superpuestos y el programa de relieves del basamento es de temática eucarística. El primer cuerpo acoge en la procesión a la custodia tardogótica del Cogollo que encierra a su vez la otra gran pieza del tesoro gaditano, la Custodia del Millón, ambas expuestas en la colección permanente. Sobre la cornisa sobresalen las figuras de los Padres de la Iglesia y ya en el segundo cuerpo aparece la figura de Jesús resucitado, estando el tercero presidido por la Cruz de los Juramentos. Sobresalen de la cornisa y de la cúpula ángeles que vuelcan cestas de flores y coronando el conjunto, sobre la linterna de la cúpula, aparece la figura alegórica de la Fe²⁴⁴.

²⁴⁴ DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo Alonso. "Alejandro de Saavedra y Antonio Suárez, autores de la custodia del Corpus de la catedral de Cádiz" en *Atrio* n° 8-9, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 1996. pp. 233-234.

De gran interés es el panteón, al que se accede por dos escaleras dispuestas a ambos lados del presbiterio, es una gran estancia circular cubierta con una bóveda casi plana, construida durante el periodo de Vicente Acero, de éste espacio salen varias galerías que desembocan en capillas. La estancia central la preside una escultura de mármol de la *Virgen del Rosario* del italiano Alessandro Algardi, en otra de las capillas se encuentra un *Crucificado* mexicano, y en otra están los panteones del músico Manuel de Falla y el escritor José María Pemán. En este espacio se expone también el tenebrario del siglo XVII.

Pasamos ahora a la exposición permanente a la que accedemos desde la plaza de Fray Félix por la portada de piedra de la Casa de la Contaduría y pasamos a la recepción para adquirir la entrada y coger la audioguía, en esta estancia se expone una escultura de alabastro de *San Sebastián* del siglo XVIII.

Sala de los obispos

La primera estancia presenta varios retratos de obispos y otros eclesiásticos nacidos en Cádiz. También se expone el libro en el que firmaron los Reyes el día de la inauguración y un paño gremial bordado con la Cruz de Jerusalén en el siglo XVIII.



Sala de los obispos. Testero oeste.

Patio Termineli

Su nombre le viene del canónigo Juan Ochoa Termineli (o Terminelli), quien vivió en este inmueble en el siglo XVI. La sala presenta dos facsímiles del perfil y la sección longitudinal de la Catedral nueva, realizados por Vicente Acero en 1725. Bajo los planos hay una mesa expositora que muestra medallas conmemorativas. En el frente este se encuentran las escaleras que suben a las terrazas y a la torre-campanario y el ascensor.



Patio Termineli.

Sala Romántica



Vitrina del testero sur.

Al testero norte del patio Termineli se abren dos salas, la primera de ellas es la Sala Romántica. El muro sur expone, en primer lugar, un lienzo que representa a *Virgen con el Niño*, anónimo del siglo XVIII; le sigue una vitrina empotrada que expone varias piezas de interés. La balda superior contiene un relicario con una carta que el beato Diego José de Cádiz escribió en Sevilla el 3 de marzo de 1784 y el libro de juramentos que utilizaron los obispos de Cádiz entre los siglos XVI y XX. Bajo estas piezas aparece un *Crucificado* de bronce del valenciano Mariano Benlliure realizado en 1930, junto a él vemos un documento, el juro del patronato de la redención de cautivos de 1618. En la balda inferior destacamos un documento escrito por Luisa Roldán encontrado en el *Ecce Homo* de la Catedral.

A continuación del armario cuelgan los lienzos de la *Virgen con el Niño*, anónimo del siglo XIX, y *Santa Isabel madre de San Juan Bautista*, de José Gutiérrez de la Vega. En el muro este se encuentra la maqueta del monumento al obispo Fray Domingo de Silos Moreno del escultor sevillano Leoncio Baglietto. En el testero norte vemos los lienzos decimonónicos de *San Fernando*, anónimo, *Santa Inés*, de J. Payer, *Santa Filomena*, de José Gutiérrez de la Vega, y *San Hermenegildo*, también de J. Payer. En el testero oeste se expone la



Santa Filomena. José Gutiérrez de la Vega. Siglo XIX.

Aparición de la Virgen a San Ildefonso, realizado por José María Romero en 1847.



Sala Romántica. Vista hacia el testero este.

Sala de la Constitución de 1812

Esta sala ha sido la última aportación a la colección, fue inaugurada el día 9 de abril de 2014. En ella vemos documentos y objetos relativos a las Cortes celebradas en Cádiz para la creación de la primera constitución en 1812. Comenzando por el testero sur, vemos algunos documentos en una mesa expositora, son: el acta de traslado desde el cementerio municipal de los diputados que participaron en las Cortes para su inhumación en el Oratorio de San Felipe Neri, el acta de traslado del Cabildo de la Catedral al convento de los Capuchinos para resguardarse de los bombardeos, de 24 de octubre de 1816; Relación de servicios de Cádiz en pro del reinado de Fernando VII y solicitud del título de Muy Heroica para la ciudad, de 1 de julio de 1812; reflexiones del vicario de Cádiz Manuel García Herrero sobre la expulsión del nuncio Pedro Gravina, de 26 de febrero de 1814; y por último, carta de Carlos III al obispo Tomás del Valle comunicando el patronazgo de la Inmaculada Concepción en todos sus reinos, de 2 de junio de 1761. Otros documentos cuelgan del muro a continuación, son: carta informando del Edicto de las Cortes del 28 de junio de 1812 de Santa Teresa como nueva patrona de España, fechado el 30 de mayo de 1813; exhorto para elección de Cortes constituyentes, de 22 de agosto de 1810; censo para el nombramiento de electores por parroquias, de 20 de diciembre de 1812. Le sigue una acuarela que representa el *oratorio de San Felipe Neri*, sede de las Cortes de Cádiz, realizada por Gracia Gavira en 2014, y el retrato anónimo del Arzobispo de Nicea y Nuncio de España *Pedro Gravina*, expulsado de España por el Gobierno Constitucional por querer evitar la abolición del Tribunal de la Inquisición.

El testero este lo ocupa una cajonera de sacristía del siglo XVIII, sobre ella hay tres hornacinas, la central cobija un crucifijo del siglo XIX, y las laterales las pequeñas esculturas dieciochescas de los santos *Francisco de Asís* y *Juan Nepomuceno*. Sobre la cajonera hay dos candelabros de plata del siglo XVIII y el *Cáliz del rey Fernando VI*, que era el que se usaba en las misas que precedían las sesiones de las Cortes. Tiene una inscripción referida a Fernando VI y es anónimo del siglo XVIII.



Sala de la Constitución de 1812. Vista hacia el testero este.

Seguimos en el testero norte con el *Crucifijo de marfil* que presidía las misas que se celebraban antes de las sesiones de las Cortes, anónimo del siglo XVII. A continuación cuelga el lienzo de *Inmaculada Concepción* de Francisco Bayeu, advocación a la que estuvo dedicado el oratorio donde se celebraron las Cortes, la iglesia de la Purísima Concepción y San Felipe Neri. Seguidamente se expone un retrato del *magistral Don Antonio Cabrera*, de Ricardo Escribano. Este eclesiástico gaditano tuvo un papel importante en los episodios de 1812 y predicó el *Te Deum* en acción de gracias por la aprobación de la Constitución. En el testero oeste está el retrato del obispo *Juan Acisclo de la Vera y Delgado*, también de Ricardo Escribano, él fue quien sancionó el Decreto de Convocatoria de las Cortes y tomó posesión de la diócesis tras la Guerra de la Independencia.

Bajo estos retratos hay dos mesas expositoras con documentos, éstos son: las partituras y texto del *Te Deum* compuesto por el canónigo Nicolás Zabala con motivo de la promulgación de la Constitución el 19 de marzo de 1812; la clausura de las Cortes de Cádiz para su traslado a la real isla de León, el 13 de septiembre de 1813; el expediente para la canongía del magistral Antonio Cabrera y Cerro; el expediente de órdenes sagradas del reverendo Vicente Terrero; el listado de clérigos que juraron la Constitución, de 1 de julio de 1812; una reproducción facsímil de la Constitución; una baraja de cartas con artículos de la Constitución; varias polveras que las damas de la época utilizaban y que reproducen también textos; la invitación a la recepción solemne de la Constitución, del 18 de marzo

de 1812; el decreto de abolición de la Santa Inquisición, de 23 de febrero de 1813; el decreto de abolición de los señoríos, de 23 de agosto de 1811; una medalla conmemorativa; la felicitación del Ayuntamiento al obispo Juan Acisclo de Vera y Delgado, de 7 de febrero de 1809; los títulos y méritos de este obispo, de 16 de agosto de 1799; por último, el documento para la elección de la sede de arzobispo, de 17 de agosto de 1814.

Centra la estancia una mesa rectangular, en ella se firmó la Constitución de 1812, es de caoba de finales del siglo XVIII, está decorada con taracea y en ella se lee la inscripción “Que el Espíritu Santo ilumine nuestras mentes y nuestros corazones”. Sobre la mesa vemos una reproducción de su texto y una escribanía, regalada por el Cabildo al canónigo Antonio Morales Ledesma en 1919.

Patio Mudéjar



Expulsión de Agar e Ismael por Sara. Círculo flamenco. Siglo XVII. Caja de caudales. Siglo XVII.

Cruzamos el patio Termineli para bajar la rampa que conduce al Patio Mudéjar. En el pasillo se expone un gran lienzo que representa la *Impresión de las llagas de San Francisco de Asís*, copia del original de Murillo del convento de los Capuchinos de Cádiz, de Ana de Urrutia en 1846. En la galería norte del patio se expone otro lienzo, el de la *Expulsión de Agar e Ismael por Sara*, de círculo flamenco del siglo XVII. Bajo el lienzo se encuentra una caja de caudales de hierro del siglo XVII. También vemos en el patio y la Sala del Asalto algunas reproducciones de grabados que ilustran la ciudad de Cádiz en otros tiempos. Un arco peraltado enmarcado por alfiz, igual que otros que aparecen en este sector, da acceso al área arqueológica en la galería este, esta zona está asentada sobre el teatro romano y además muestra elementos medievales.



Patio Mudéjar. Galerías norte y este.

Sala del Asalto

En ella se recuerda el saqueo de las tropas anglo-holandesas del Duque de Essex en 1596. Se expone la cruz de cedro que presidió la primera misa tras la destrucción de la Catedral, tal y como vemos en la lauda que la acompaña y que estuvo dispuesta en la vieja catedral de Santa Cruz. También vemos un lienzo anónimo de la primera mitad del XVII que representa la toma y saqueo de la ciudad, titulado *Fusilamiento de Nuestra Señora del Pópulo*. Es una vista de la plaza de la Corredera, actual de San Juan de Dios, en ella se ven las Casas Consistoriales, la muralla medieval y la Puerta de la Villa con la capilla de Nuestra Señora del Pópulo sobre el arco. También en esta sala se encuentra el retrato del obispo *Antonio Zapata y Cisneros*, quien ocupaba la sede cuando sucedió el asalto.



*Fusilamiento de Nuestra Señora del Pópulo. Anónimo.
Primera mitad del siglo XVII.*



Sala del Asalto. Vista hacia el testero sur.

Galerías altas del Patio Mudéjar

Subimos la escalera que asciende a la planta alta del edificio y nos encontramos en la galería alta del patio. Vemos en la crujía norte los lienzos que representan a *San Pedro*, de la escuela de Ribera del siglo XVII, y el de *San Juan*, anónimo del mismo siglo. En la crujía oeste cuelga el gran lienzo de la *Anunciación*, sevillano del círculo de Pablo Legot del siglo XVII, la escena aparece entre varios personajes del Antiguo Testamento cuyos textos se relacionan con este episodio. Junto a esta obra vemos otro lienzo, un *florero* de escuela sevillana del siglo XVII. La crujía este muestra también varias pinturas, son la *Asunción de la Virgen* rodeada por una corona de flores, obra anónima flamenca del siglo XVIII, un *florero* anónimo sevillano del siglo XVII y *San Pablo*, anónimo del siglo XVII del círculo de Ribera.



Galerías altas del Patio Mudéjar. Vista hacia la crujía norte.

Sala de los Diezmos



Maqueta del Monumento del Jueves Santo. Torcuato Cayón de la Vega. 1780.

Se exponen en esta sala, abierta a la galería del patio por su lado sur, las tablas de los diezmos, de la segunda mitad del siglo XVII. También vemos la balanza y las pesas de la cerería del Cabildo de la segunda mitad del siglo XVI, el lienzo de la *Aparición del Niño Jesús a San Antonio*, copia de Murillo de 1843 por José García Chicano, y otro cuadro también copia de Murillo del siglo XVII, *Gloria de ángeles*. Centra la sala la maqueta del Monumento del Jueves Santo que diseñó Torcuato Cayón de la Vega en 1780.



Sala de los Diezmos desde las galerías del Patio Mudéjar.

Sala de Levante

En esta sala vemos, en el muro oeste un gran lienzo que representa a *Santa María Magdalena*, de escuela sevillana de la segunda mitad del siglo XVII, y otros dos lienzos ochavados que conforman la escena de la *Anunciación*, también de escuela sevillana del siglo XVII. En el testero este vemos la escena de *San Juan Evangelista dictando a Prótoros el Evangelio*, de Michael Damasceno, siglo XVI, pieza en depósito de la Fundación Fragela. En el área segregada por pilares se exponen dos relieves manieristas dorados y policromados del tránsito de los siglos XVI al XVII y de escuela sevillana, uno representa la *Adoración de los pastores* y el otro la *Anunciación*. Estas dos piezas flanquean dos óleos sobre tabla la escuela de Juan de Borgoña del siglo XVI, la *Coronación de espinas* y el *Prendimiento*. Cierra el testero norte la *Cruz del Viernes Santo*, una cruz chapada en madera de ébano y policromada de la segunda mitad del siglo XVII.



Relieve de la Anunciación. Escuela sevillana. Siglos XVI-XVII.



Santa María Magdalena. Escuela sevillana. Segunda mitad del siglo XVII.



Sala de Levante. Área segregada al este.

Sala de los marfiles



Buen Pastor.
Escuela indo-
portuguesa. Siglo
XVII.

En esta sala vemos varias vitrinas que exponen parte de la colección eboraria de la Catedral. En el testero sur, junto a la entrada, se encuentra un pequeño *Ecce Homo* de barro cocido, de los granadinos Francisco y Miguel García, realizada en el tránsito de los siglos XVI al XVII. El muro este lo ocupan dos vitrinas, en cada una se encuentran dos crucificados de marfil, el primero es flamenco del siglo XVII y el segundo se atribuye a Alonso Cano. En la segunda vitrina aparece un *Crucificado* de escuela hispano-filipina del siglo XVII y el otro es de escuela sevillana del siglo XVII. Entre ambos se expone un pequeño *Buen Pastor*, de escuela indo-portuguesa del siglo XVII.



Santos Servando y Germán. Escuela hispano-filipina.
Siglo XIX.



Sala de los marfiles. Vista de los testeros norte y este.

En el testero norte hay dos grandes vitrinas que acogen a las esculturas de marfil y madera dorada y policromada de los santos patronos *Servando* y *Germán*,



Inmaculada. Italiana del siglo XVIII.

ambos proceden de una escuela hispano-filipina de mediados del siglo XIX. En el testero oeste cuelga un marco ovalado que custodia un pequeño *Santo Rostro* en un marco de filigrana de plata y realizado en témpera y oro sobre cristal en el siglo XVIII. La siguiente obra, expuesta en la ventana que da a la escalera que asciende desde el Patio Mudéjar, es una talla italiana de marfil que procede de la iglesia de Santa Cruz, una bella *Inmaculada* dieciochesca. La última pieza es un expresivo crucificado de marfil, el *Cristo expirante del arzobispo Vera*, sevillano del siglo XVIII.



Cristo expirante del arzobispo Vera. Escuela sevillana del siglo XVIII.

Sala de los ternos

Esta sala se dedica a la exposición de los textiles más valiosos de la colección. En el testero oeste se expone también un *San Cristóbal* de talla genovesa de mármol del siglo XVIII atribuido a Bernardo Schiaffino. El testero este está por completo ocupado por una gran vitrina-escaparate que expone, en primer lugar, el *Terno de San Pedro*, bordado en sedas de colores sobre damasco rojo en la segunda mitad del siglo XVI. Le sigue una *capa pluvial* bordada en plata sobre



Terno de San Pedro. Segunda mitad del siglo XVI.

terciopelo rojo, obra renacentista toledana del siglo XVI. A continuación vemos el *Terno de los Patronos*, bordado en oro y sedas de colores sobre damasco rojo hacia 1729. Finalmente se expone el *Terno de flores para el Corpus Christi*, bordado sobre tisú en oro y sedas de colores en el siglo XVIII.



Sala de los ternos.

Sala de la Inmaculada de la Contratación

Debe su nombre a la obra que preside la sala en el testero este, una *Inmaculada* copia de Murillo de Alonso Miguel de Tovar en el siglo XVIII que presidió el oratorio de la Casa de Contratación. En el testero oeste cuelga la *Inmaculada apocalíptica* del mexicano Michael Cabrera del siglo XVIII. El muro sur comienza con un óleo sobre cobre del siglo XVII que representa al *Ecce Homo*, le sigue la *Sagrada Familia* del siglo XVII al estilo de Correggio, a continuación cuelga el gran lienzo del mexicano Antonio de Torres, la *Vera efigie de la Virgen de Guadalupe* del primer tercio del siglo XVIII, junto a ésta se exponen otros dos pequeñas obras, un *Crucificado* del siglo XVII y el *Rostro de Cristo expirante*, copia de Guido Reni, de escuela italiana del siglo XVII.



Inmaculada de la Contratación. Alonso Miguel de Tovar. Siglo XVIII

En el testero norte se exponen tres lienzos con la representación de cabezas de santos, todos ellos del siglo XVII y del estilo de Valdés Leal. El primero de ellos es *San Juan Bautista*, le siguen las de *Santiago* y *San Pablo*. A continuación, en una vitrina empotrada, aparece la escultura en mármol de la *Inmaculada*, obra anónima del siglo XVIII y de escuela genovesa. Cierra el testero *Santa Lucía* en óleo sobre cobre del siglo XVII, obra francesa del pintor Marimón.



Inmaculada. Escuela genovesa. Siglo XVIII.



Sala de la Inmaculada de la Contratación. Vista hacia el testero este.

Sala de las custodias

Esta sala, dividida en dos partes, además de las custodias, expone las piezas más destacadas del ajuar litúrgico de plata y también dos armarios barrocos forrados de azulejos holandeses de Delft del siglo XVIII y que sirvieron para guardar las custodias del Millón y de Ana de Viya respectivamente. Estos se encuentran en el testero este del sector sur. En el testero oeste, una vitrina expone una *Cruz de altar* atribuida a Antonio Suárez, realizada en metal dorado

y estilo barroco en el siglo XVII. Junto a ésta hay dos cálices, uno fechado en 1898 y el otro de perfil rococó. También vemos la llave del relicario de la catedral vieja fechada en 1783, realizada en oro con incrustaciones de zafiros blancos.



Sala de las custodias. Sector sur.



Relicario de la sacra espina. Siglo XVIII.



Cruz de los juramentos. Siglos XV-XVI.

El testero sur lo ocupa una gran vitrina corrida que expone interesantes piezas de la colección, pero ésta aparece precedida de una de menor tamaño que acoge una sola pieza, el relicario de la "Sacra espina", obra barroca dieciochesca de plata dorada y cristal tallado. El relicario tiene forma de ostensorio en el que, a modo de viril, presenta una corona de espinas sostenida por ángeles, en el centro aparece un cilindro de cristal que encierra la reliquia. La vitrina corrida presenta, en primer lugar, el relicario de San Agustín, de forma similar a la anterior, el viril tiene forma de sol y también tiene un cilindro de cristal en el centro, es obra del siglo XVII y fue donada por el obispo Fray Tomás del Valle. Junto al relicario se expone una patena tardogótica de comienzos del XVI. La siguiente pieza es el llamado *Cáliz gótico*, obra de comienzos del siglo XVI, también conocido como el "cáliz del Monumento de Semana Santa", tiene un gran nudo con talla vegetal y el astil presenta tracerías góticas, sirve actualmente en las misas pontificales. A continuación vemos la *Cruz de mano* o "de los Juramentos", obra también gótica de entre los siglos XV y XVI que se coloca en el tercer cuerpo de la custodia del Corpus y también se utiliza en la ceremonia de ingreso de los prebendados. Le siguen una



Cáliz gótico. Comienzos del siglo XVI.

custodia de tipo sol rococó con incrustaciones de pedrería y el grupo escultórico de la *Piedad*, realizado en bronce, plata sobredorada y madera de ébano en el



Piedad. Siglo XVIII

siglo XVIII. Vemos a continuación dos bandejas del cordobés Damián de Castro, realizadas en la segunda mitad del siglo XVIII, éstas flanquean a la *bandeja de ágatas*, una original pieza italiana del siglo XVI.



Bandeja de ágatas. Siglo XVIII.

El muro que divide verticalmente ambos sectores está abierto con dos vitrinas que pueden contemplarse desde ambas zonas de la sala, en ellas se expone la Custodia del Cogollo y la Cruz procesional. La *Custodia del Cogollo* se atribuye a Enrique de Arfe, aunque la peana fue añadida en el siglo XVII por Antonio Suárez. El cuerpo tardogótico superior es de finales del siglo XV, tiene planta octogonal y dos cuerpos. El primero se articula con columnas baquetonadas rematadas con pináculos y que presentan chapiteles que acogen las figuras de los doce apóstoles y de seis ángeles músicos. El segundo cuerpo, con columnas del mismo tipo, presenta en los chapiteles las figuras de Santa Bárbara, Santa Catalina, los patronos San Servando y San Germán y los dos primeros obispos de Cádiz, San Basileo y San Epitacio. El remate es una bóveda calada y muy decorada que se remata con un florón y una cruz con inserción de amatistas.



Custodia del Cogollo. Atrib. Enrique de Arfe. Principios del siglo XVI. Peana de Antonio



Cruz procesional. Atrib. Fernando Ballesteros. Medios del siglo XVI.



Custodia del Millón. Vicente Gómez Ceballos. 1721.

La *Cruz procesional* es de mediados del siglo XVI, erróneamente atribuida a Juan de Arfe y, junto con la Custodia del Cogollo, sobrevivió al saqueo de 1596. Su procedencia es probablemente sevillana y su realización quizás se debe a platero Fernando Ballesteros²⁴⁵. Su nudo tiene forma de templete con relieves y los brazos se rematan con lóbulos que acogen también relieves, son los de la Pasión en la parte delantera y los de la vida de la Virgen en la trasera.



Sala de las Custodias. Sector norte.

El sector norte lo preside en el testero este la *Custodia del Millón*, obra de Vicente Gómez de Ceballos en 1721; es de tipo sol y fue donada como exvoto por Pedro Calderón de la Barca, consejero de Indias, y su esposa Ana Pevidal tras salvarse de un naufragio. Se dotó a esta obra de gran cantidad de perlas y piedras preciosas procedentes de América, de ahí su nombre. Flanquean a esta pieza un cáliz y un copón, cada uno en su vitrina, son el *Cáliz Manifestador*, obra decimonónica con inserciones de piedras preciosas, y el copón también del siglo XIX de plata dorada y pedrería.



Cáliz Manifestador.
Siglo XIX.

²⁴⁵ SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. "La cruz procesional de la catedral de Cádiz" en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.) *Estudios de Platería. San Eloy, 2012*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2012. pp. 569-584.



Custodia de Ana de Viya.
Manuel Ramírez. 1890.

En el testero oeste se expone la *Custodia de Ana de Viya*, neogótica y realizada por Manuel Ramírez en 1890. Fue donada por Doña Ana de Viya y Jáuregui en 1883. Originalmente fue una pieza del orfebre barcelonés Raimundo Oñós con reforma posterior de Manuel Ramírez. Su forma es de templo de planta cuadrada y se ha visto en él cierta inspiración en la fachada de la catedral de Barcelona. Bajo los doseles de esta fachada están las figuras de Santo Tomás de Aquino, San Agustín, San Juan, San Mateo, San Buenaventura y San Juan Crisóstomo. Sobre el templete cuadrado se alza otro centralizado cubierto con chapitel gótico y que acoge el viril entre doseletes con figuras de ángeles. Se utiliza el domingo de la octava del Corpus.

La vitrina corrida del testero norte presenta, en primer lugar, el *Cáliz de Ana María de la Viesca*, de finales del siglo XIX, otro de finales del XVIII con esmaltes y pedrería y otro neogótico. Le siguen la *Tiara pontificia de San Pedro* del siglo XVIII que se expone junto a la *Cruz patriarcal de la hermandad de San Pedro* y la *Cruz pectoral de San Pedro*, de oro y esmeraldas, donada por el obispo Fray Tomás del Valle. Las tres piezas están en depósito y pertenecen a la parroquia de Santa Cruz. Seguidamente vemos las potencias de oro del Cristo de la Vera Cruz, obra de los hermanos Espinosa de 2009, en depósito de la Cofradía de la Vera Cruz. A continuación se exponen dos bandejas de plata cincelada y repujada del siglo XVIII, entre ambas se encuentran tres ánforas para los óleos, realizadas en el siglo XIX en metal dorado, y también las ampollas para los óleos, también del XIX y en depósito de la parroquia de Santa Cruz.



Tiara, cruz patriarcal y cruz pectoral de la hermandad de San Pedro. Siglo XVIII.



Vitrina corrida del sector norte.

Sala de la plata



Relicarios de santos. Siglo XVII

En esta sala continuamos con el ajuar litúrgico de plata, al que se agregan algunos relicarios como los que centran la sala en dos vitrinas. Son dos relicarios de santos en madera dorada de principios del siglo XVII, ambos tienen ángeles atlantes que sostienen el ostensorio cuadrilobulado en cuyos lóbulos se encuentran las reliquias.

En el testero este nos encontramos con una vitrina en la ventana que da al patio que funciona como escaparate, ahí se exponen dos báculos del siglo XIX y un cetro pertiguero de la primera mitad del siglo XX, donado por el obispo Tomás Gutiérrez Díaz. A continuación vemos una vitrina que presenta varios relicarios, dos de ellos son bustos y el resto son de tipo ostensorio, todos ellos de plata y del siglo XVIII, entre ellos están los de San Pedro Hispano, San Francisco, el decimonónico del beato Diego José de Cádiz, el de San Pedro de Arbués, y el de los santos mártires tebanos realizado en el siglo XVII en el taller de Luisa Roldán.



Vitrina de los relicarios. Testero este.



Vitrina de la derecha del testero norte.

En el testero norte, flanquean a la puerta de entrada a la siguiente sala dos vitrinas. La de la derecha presenta en ambos extremos los bustos-relicarios de San Dionisio y una de las once mil vírgenes. Se presenta un conjunto de cinco portapaces de entre los siglos XVIII y XIX y dos vasos de plata del XIX. También se expone el palustre ceremonial de 1838 con el que se inauguró la Catedral. La vitrina de la izquierda presenta dos candelabros de plata del siglo XIX, un cofre y dos cálices, también del XIX.



Sala de la plata. Vista hacia el testero norte.

En testero oeste hay tres vitrinas, la primera de ellas, en sentido norte-sur, contiene un conjunto de piezas neoclásicas, todas del siglo XIX. Se dividen en tres grupos, de derecha a izquierda vemos: un juego de vinajeras, dos candelabros y una jarra. El grupo expone otro juego de vinajeras de cristal y plata con granates, una escribanía y un cáliz. El grupo de la izquierda lo conforman un juego de vinajeras, un cáliz y una cruz de altar de 1757.



Vitrinas primera y segunda del testero oeste.

La siguiente vitrina, que igualmente describimos de derecha a izquierda, presenta en el grupo de la derecha un incensario ricamente decorado con relieves tardobarrocos, también vemos una palmatoria y una naveta, todos ellos del siglo XIX. El grupo central lo forman un juego de vinajeras con relieves de rocalla, un cofre para guardar la llave del Sagrario de Mayrhofer, un cáliz rococó y una jarra, piezas todas del siglo XVIII. El tercer grupo lo preside una cruz de altar del platero Vicente Fajardo de 1785 y otra del siglo XIX. La última vitrina contiene dos relojes de arena del siglo XVII, una escribanía de estilo isabelino, y la batuta del maestro de capilla de 1910.

Sala de libros cantorales



Inmaculada Concepción. Clemente Torres. Finales del siglo XVII.

Una estantería de antiguos libros cantorales fechados entre los siglos XVII y XIX ocupa el testero este, pero la sala está presidida en el muro norte por un gran lienzo, la *Inmaculada Concepción* del pintor Clemente Torres de finales del siglo XVII o comienzos del XVIII. En el muro sur, en un nicho escavado en el muro de la torre, hay una vitrina que expone la *cabeza de San Pedro de Alcántara* realizada en cera en el siglo XVIII, y una carta autógrafa de Santa Teresa de Ávila, dirigida al cardenal de Toledo Gaspar de Quiroga, inquisidor general, el 16 de junio de 1581. Otra vitrina en el mismo testero muestra un libro cantoral miniado. Al bajar la escalera cubierta con cúpula barroca que nos devuelve a la recepción vemos el lienzo de la *Inmaculada Grande*, de la primera mitad del siglo XVIII²⁴⁶.



Sala de los libros cantorales. Vista hacia el testero este.



Escalera con cúpula barroca e Inmaculada Grande. Primera mitad del siglo XVIII.

²⁴⁶ ANTÓN SOLÉ, Pablo. *Las catedrales de Cádiz y su museo*. Editorial Escudo de Oro, Cádiz, 2001.

VV.AA. *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Fundación José Manuel Lara, Diputación provincial de Cádiz, Cádiz, 2005. pp. 30-50.

Aspectos museográficos y de difusión

En el montaje de este espacio expositivo se emplea prioritariamente el modelo contemplativo con algunas zonas de montaje sistemático, es el caso de la vitrina de los ternos o las vitrinas que exponen crucificados de marfil. Entre las vitrinas distinguimos tres tipos, el primero de ellos lo constituyen las mesas de madera con tapa de cristal y apertura trasera, que sirven para exponer documentos en la Sala de la Constitución y en el patio Termineli. Por otra parte están las vitrinas que se emplean en las salas de la planta alta que están construidas en acero y presentan caja superior para la ventilación y el cableado de la iluminación, son muy adecuadas por su color gris para exponer el ajuar de plata y los textiles. La de mayor tamaño es la de la Sala de los ternos, en otros casos van colgadas de la pared, como las dos vitrinas de los testers sur y norte de la sala de las custodias, para su apertura es necesario desmontar las placas de cristal que las cierran. El tercer tipo son las vitrinas empotradas con apertura abatible que utilizan ventanas o aperturas en los muros y que a veces se abren a dos espacios, como las que se encuentran en la Sala de las Custodias o la que expone la *Inmaculada* de la sala de los marfiles, aunque en otros casos se les pone un fondo gris y funcionan como vitrinas-escaparate. También hay un armario en la Sala de la Constitución, va empotrado y está construido en madera con apertura abatible. En el apartado de soportes y pedestales destacamos los que escalonan las piezas de plata en las vitrinas, realizados con chapa metálica, las piezas textiles están sujetas con barras metálicas que van cogidas al techo y al suelo de la vitrina y que integran las perchas.

La iluminación utilizada es preferiblemente halógena, los focos van instalados en rieles o empotrados en el techo, en algunas salas se activa con detectores de movimiento. Las ventanas se protegen con visillos que tamizan la luz natural, que se filtra también en los dos patios. Las vitrinas tienen iluminación interior halógena salvo algunas excepciones en las que se utilizan luces de leds, son las que exponen los crucificados de marfil, la de *San Cristóbal* en la Sala de los ternos y la del libro cantoral. En las vitrinas del ajuar de plata vemos además pequeños focos dirigibles, apagados durante nuestra visita, que creemos que podrían ser de leds. Otra excepción se da en las vitrinas que exponen a los santos Servando y Germán en la Sala de los marfiles que tienen iluminación fluorescente. Algunas salas tienen deshumidificadores y todas ellas tienen cámaras de seguridad y detectores de humo, además de alarma. Hay rejillas de ventilación pero no sistema de climatización, aunque se han instalado ventiladores en algunas salas durante el periodo estival. En el edificio hay aseos, también para discapacitados, sin embargo las personas con movilidad reducida no pueden visitar la colección ya que hay que salvar escalones para acceder al patio Termineli donde se encuentra el ascensor. También hay disponibles dos áreas de descanso, en la Sala de los Obispos y en la de la plata.

Este espacio tiene un horario de apertura regular y está atendido por un director y el personal de recepción. Ni la Catedral ni la colección permanente cuentan con página Web y, aunque hasta no hace mucho ha habido folletos disponibles en ambas recepciones (presentamos los últimos ejemplares de que disponían), éstos se han reemplazado por las audioguías. Las cartelas de cartón pluma están en cada uno de los altares de la Catedral y también en algunas piezas de la colección, aunque en su mayoría son de metacrilato, las que van atornilladas a la pared y de chapa metálica son las que van en el interior de las vitrinas.

Los únicos paneles que acompañan a la colección permanente son los que representan reproducciones de grabados de la ciudad de Cádiz en el Patio Mudéjar y el de la Sala de la Constitución de 1812. También hay un panel en el área arqueológica que explica el proceso de restauración entre los meses de marzo y julio de 2014 del lienzo decimonónico titulado *La consagración de la Catedral nueva de Cádiz*. La restauración la realizó la empresa Ars Nova y en trascurso de la Catedral y fue sufragada por el Cabildo²⁴⁷. Asimismo, a la entrada de cada sala se dispone un panel de metacrilato con el nombre de cada espacio y otro panel con la indicación del número para la audioguía. En la Catedral esta función la cumplen unos paneles que también reproducen el nombre del espacio en inglés.



Cartela de la Catedral.



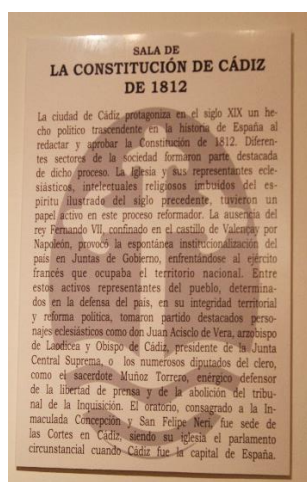
Cartela de metacrilato en la colección permanente.



Cartela metálica en la colección permanente.



Panel en la Catedral.



Panel en la Sala de la Constitución de 1812.

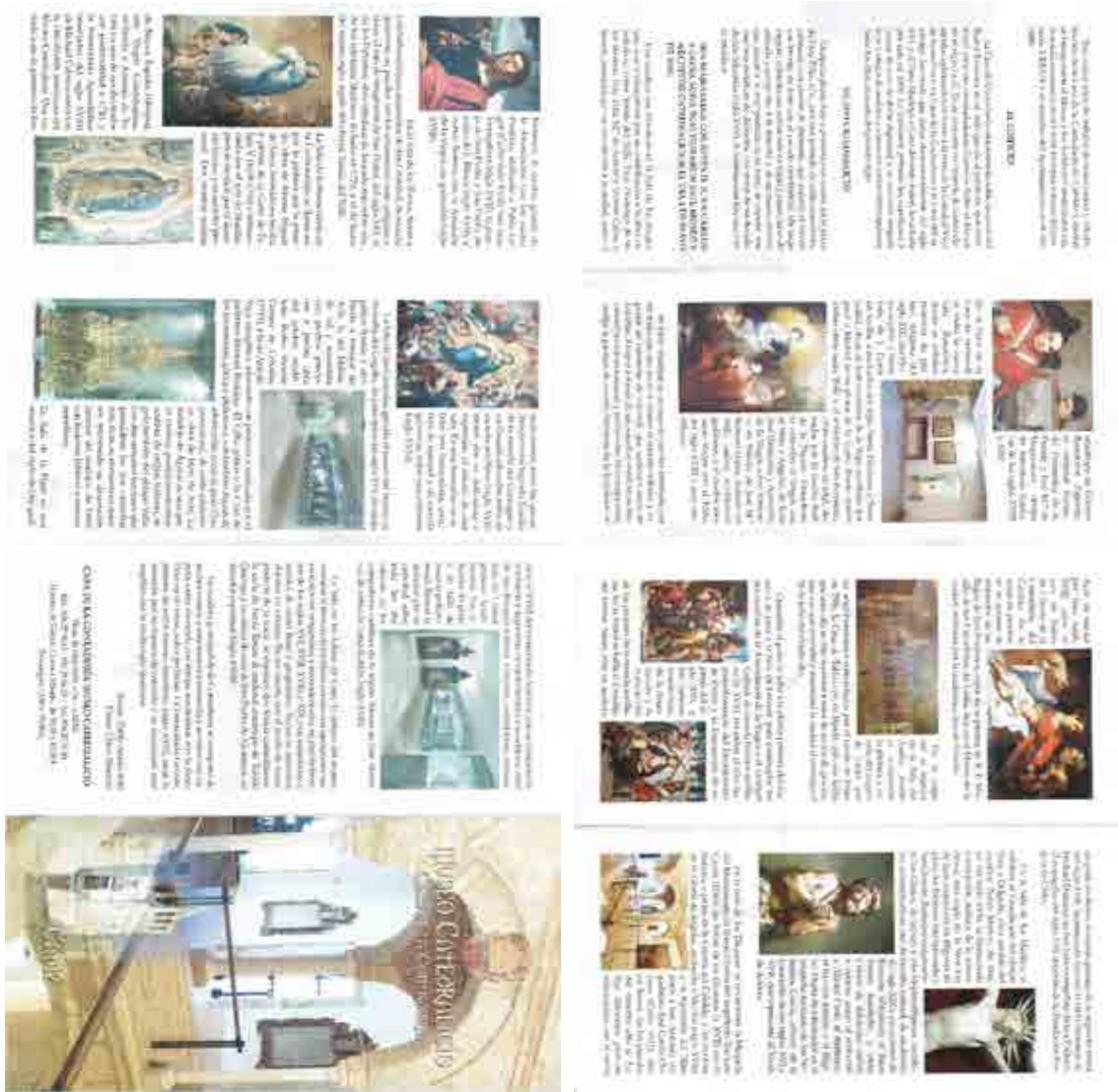


Paneles con el nombre la sala y del número para la audioguía.

²⁴⁷ <http://www.obispadodecadizyceuta.org/noticia/restaurado-cuadro-consagracion-catedral-nueva-cadiz>



Folleto de la Catedral. Versión en alemán. Anverso y reverso.



Folleto de la colección permanente. Anverso y reverso.

Museo Catedralicio Casa de la Contratación

Horario de apertura
De Martes a Viernes
 Mañana: de 10:00 a 14:00
 Tarde: de 16:30 a 19:30
 Sábados: de 10:00 a 13:00
 Última visita de visita
 sólo hora antes del cierre

From Monday to Friday:
 10:00 - 14:00 and 16:30 - 19:30
 On Saturdays: 10:00 - 13:00
 The last admission for visitors is
 half an hour before closing

ALAVISTA
 Teléfono de información y reservas:
 +34 950259812

el Cáliz Gótico, la escarlatina pintada de la Inmaculada de la Contratación, las letras de Santa Teresa y un largo etcétera, constituyen un acervo de arte que merece ser visto. También "el valioso ejemplo de los autos" en la Sala de las Religiosas, el esplendor de los retablos de los Libros Cantorales, o el cuidado trabajo en los brocados de los ornamentos sacerdotales. En definitiva, un museo con muchos escenarios, desde el Arte se escribe con mayúscula.

Donde el Arte se escribe con mayúscula

Cuando se llega a Cádiz, no puede olvidarse un paseo por el barrio del Pópulo. De sus viejas piedras se desprenden las zonas más antiguas de nuestro pasado. Aquí en el Pópulo, junto a la Catedral Vieja de Santa Cruz, vecina del mar, se encuentra la Casa de la Contratación del Cabildo, donde tiene su sede el Museo Catedralicio.

Se trata de un conjunto de tres edificios de los siglos XV y XVI, restaurados con gran acierto, que ofrecen, sin duda, uno de los mejores museos científicos de España. Recomendado, sorprenderá al visitante lo variado de su oferta. También la armoniosa organización de su contenido, donde Arte y Religión encuentran la simbiosis perfecta. Asimismo la bella recogida de su Patio Mudéjar, nacido junto a los vestigios romanos y medievales de la zona arqueológica. El joyero histórico en el recuento del Asado de Essex, en el impresionante cuadro de la Virgen del Pópulo.

Los santos Servando y Germán, presiden imbudos de oriental autenticidad, la Sala de los Marfiles. Y nos sorprende el magnífico sevillano del Cristo Expante del Arzobispo Vera. Cuando el Arte se vuelve emoción, asombró en oro y leyenda de la plata, erigidos en la Sala de las Catedrales, donde en plaza fundamental el Obispo del Milón. Su más conmovedora justifica la presencia en el Museo. Estamos ante una de las obras maestras de la tarbenería española del siglo XVIII. La Catedral del Copón, la de Ana de Vera. ➔

Art with a capital letter

If there is one thing you cannot miss in your visit to Cádiz that is taking a nice walk round the Pópulo district, with its characteristic old stones that let you breathe the ancient events of the past. Next to the old cathedral of Santa Cruz, by the sea, stands the Casa de la Contratación del Cabildo, which hosts the Cathedral Museum.

The Museum consists of three buildings from the fifteenth and sixteenth centuries, which have been conscientiously restored and house of the best urban museum in Spain. Visitors will be surprised at the variety of contents and the perfect harmony of the whole, being of special interest the juxtaposition of Art and Religion. Also interesting is the unusual beauty of the Mudéjar Patio, which has next to the Roman and Medieval remains in the archaeological area. Furthermore, visitors can take the pulse of history in the memories of the Essex incident and the interesting picture of the Virgin of the Pópulo. Oriental-style images of the saints Servando and Germán preside in the Ivory Hall. But if there is something that moves visitors, with the utmost emotion that is the Sevillian realism of Archbishop Vera's Expanding Christ, inside the hall of the Marbles, as becomes center, gold, silver and silver legend. Among all the exhibits, the Christ of the Milón highlights, as more contemplative, paying off the visit, since it is considered a master piece of the fifteenth-century goldsmith's art. The masterpiece of El Copón, part of Ana de Vera, the Shrike Chalice, the excellent picture of the Blessed Virgin La Inmaculada de la Contratación, and Santa Teresa's writings are also displayed, providing an extraordinary Museo to get lost in.

The Reina hall embraces the "fading example of the Saints". The splendour of the Chalk Book's intricacies and the symbolism, antithesis of the priestly vestments. Exhibits that ultimately contribute to configure a museum of many scenarios — Art with a capital letter.

Folleto de la colección permanente. Anverso y reverso.

3.2.5 Catedral de Jerez de la Frontera

❖ Inmueble que ocupa: Catedral de San Salvador de Jerez de la Frontera.	❖ Fecha de apertura: 29/11/2011
❖ Acceso: Previo pago excepto residentes en la diócesis.	❖ Montajes anteriores: No
❖ Tipología: Exposición permanente de la colección catedralicia.	❖ Número de salas/espacios: 9
❖ Titularidad y gestión: Cabildo de la Catedral de Jerez de la Frontera.	❖ Fecha de visita: 22/06/2015

Historia

La ciudad de Jerez de la Frontera fue conquistada por el rey Alfonso X el Sabio el día 9 de octubre de 1264, casi un año después, el 23 de septiembre de 1265, el Rey dispuso la dotación del privilegio de diezmos al abad y canónigos de un Cabildo para la instauración de una iglesia colegial dedicada a San Salvador en la Aljama jerezana. La tradición transmitida por el historiador decimonónico Bartolomé Gutiérrez ha manifestado que el rey Alfonso X quiso desagrar con esta Colegiata no haber dotado a la ciudad de obispo para reinstaurar el antiguo obispado visigodo de Xerez Sidonis. Se cree que en la misma fecha tuvo lugar la ceremonia de dedicación que presidió el arzobispo de Sevilla Don Remondo. Desde este momento, ésta fue la segunda iglesia de la archidiócesis sevillana, junto con la Colegial del Salvador de Sevilla.

Aparte de la reorientación para el culto, la dedicación del alminar como campanario y la creación del coro y los altares para la función litúrgica, se piensa que la obra musulmana no sufrió grandes transformaciones debido a las continuas razias que azotaron esta zona fronteriza hasta el siglo XV. A tenor de los documentos más antiguos encontrados en el archivo histórico diocesano de Jerez sobre la colegiata referidos a un pleito entre los jurados de la collación del Salvador con el Cabildo por la retención de parte de los diezmos para destinarlos a la obra de la iglesia, se ha especulado sobre una posible transformación del edificio en el siglo XIV²⁴⁸. Al parecer, los jurados quisieron seguir el privilegio concedido a los reyes desde el siglo XIII para quedarse con las llamadas “tercias reales”, un porcentaje del diezmo que iba destinado a reparar las iglesias. Sin embargo, por el privilegio concedido a la Colegial por el rey Alfonso X desde su fundación, esta intervención civil estaba fuera de lugar y por ello el rey Fernando IV intervino a favor del Cabildo. Aunque se desconoce la naturaleza de estas

²⁴⁸ JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILLETA, Javier. POMAR RODIL, Pablo. “La Colegiata medieval de San Salvador de Jerez de la Frontera” en VV.AA. *750 aniversario de la incorporación de Jerez a la Corona de Castilla: 1264-2014*. Colección Patrimonio, 2014. pp. 459-484.

obras, se ha estimado que podrían ser de mejora e incluso que en este momento se pudo haber construido la cabecera poligonal con bóveda de crucería que describen las fuentes. Sin embargo, este ábside, de haberse construido en el siglo XIV, habría sufrido una reconstrucción o remodelación en la centuria siguiente ya que el historiador Hipólito Sancho de Sopranis describe el ábside como “abovedado con decoración en sus nervaduras de dientes de sierra y en las impostas de gruesas cabezas de clavo”. Por esta ornamentación, se estima que la intervención, ya fuera sólo ornamental, de construcción o de sustitución de ábside anterior, la llevó a cabo el llamado “taller de Santo Domingo” procedente de Córdoba y que trabajó en Jerez en las dos primeros tercios de siglo XV en las obras del convento de Santo Domingo. En el último cuarto de este siglo se construyó la torre-campanario gótica, único vestigio de la colegiata medieval, que debió reemplazar al antiguo alminar. Poco más se conoce esta iglesia, salvo que tuvo tres naves con cubierta de madera y cabecera de piedra.



Torre del siglo XV.

En 1537 tomó cuerpo el proyecto de construcción de una nueva iglesia, el planteamiento vino de la mano del canónigo Juan de Argumedo que proyectó la erección de la nueva colegiata para que su fachada diera a la céntrica plaza del Arenal, en las inmediaciones de la Puerta Real y de actual calle Pescadería Vieja, donde se estaba construyendo por entonces la alhóndiga. El Cabildo se reunió el día 11 de enero de 1538 resultando la votación con cinco votos a favor y tres en contra. Se pidió entonces licencia al emperador Carlos V, no sólo para que autorizara la obra sino también para que permitiera que se derribara parte de la muralla. El emperador mandó que se preguntara a varios caballeros de la feligresía, los cuales aceptaron el proyecto. Por su parte, los tres canónigos contrarios emitieron un memorial así como tres caballeros veinticuatro que hicieron lo propio argumentando razones en su mayoría derivadas de la cercanía de la plaza, su bullicio y sus fiestas, también el riesgo de la inmediatez de la Puerta Real de cara a posibles conflictos y la falta del caudal necesario para la construcción. Finalmente se desestimó el planteamiento²⁴⁹.

El lugar elegido para la nueva construcción fue entonces un espacio que se encontraba tras el altar mayor y el Patio de los Naranjos de la iglesia medieval. según el abad e historiador Repetto Betes, la obra se comenzó en 1540 y no pasaría de los cimientos cuando se paralizó, también ha especulado sobre la atribución de las trazas a Hernán Ruiz II, maestro mayor del arzobispado por entonces²⁵⁰. Posteriormente, la historiadora Esperanza de los Ríos Martínez ha arrojado algo de luz sobre esta obra no acabada y más tarde desmontada²⁵¹. Se sabe que el arquitecto cordobés visitó la obra de la Colegial del Salvador junto

²⁴⁹ REPETTO BETES, José Luis. *La obra del templo de la colegial de Jerez de la Frontera en el II centenario de su inauguración*. Instituto de Estudios Gaditanos, Diputación Provincial, Cádiz, 1978. pp. 49-56.

²⁵⁰ REPETTO BETES, José Luis. *Op. Cit.* p. 56.

²⁵¹ DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza. “Hernán Ruiz II y la reforma renacentista frustrada de la iglesia colegial de Jerez de la Frontera (Cádiz)” en *Atrio* n° 5, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 1993. pp.15-23.

con las de las parroquias de San Juan y San Miguel. A petición del mayordomo de fábricas del arzobispado, Lázaro Martínez de Cózar, se comprometió a corregir los errores de la obra, crear nuevas trazas y visitarla anualmente. Sin embargo, las obras se detuvieron por falta de dinero para sufragarlas y el 10 de enero de 1621 se estableció un contrato con el maestro Albañil Antón Martín de Burgos, quien se comprometía a desmontar la obra con sumo cuidado para utilizar posteriormente los materiales en el remozamiento de la vieja colegiata. Según describe este contrato, había que desmontar una portada, paredes y varios pilares hasta ahondar en los cimientos, con lo cual sabemos que el proyecto fallido estaba bastante avanzado. Los trabajos de Antón Martín de Burgos no pudieron finalizarse por falta de la cantidad necesaria, entonces el canónigo Baltasar López de Cañas acudió al Ayuntamiento el 18 de noviembre



Antigua Colegial del Salvador. Detalle del plano de Jerez de Anton Van Der Wyngaerde. 1567.

de 1622 para conseguir los fondos necesarios para acabar de sacar la piedra y continuar la obra de reconstrucción de la capilla mayor de la vieja iglesia. Esta decadencia económica coincide con la pérdida de población de la collación del Salvador y el aumento de la de San Miguel. La única imagen que tenemos de la antigua colegial es la que aparece en el plano de Anton Van Der Wyngaerde de 1567.

El terremoto de julio de 1679 acabó de arruinar la ya maltrecha colegiata con el hundimiento de la cubierta de la nave del Evangelio. El Cabildo apenas obtuvo limosnas para comenzar a reparar la obra, entonces acudieron al arzobispo Jaime Palafox quien, utilizando como intermediario al obispo de Cádiz José de Barcia, quiso convencer al Cabildo de la conveniencia de trasladarse a la parroquia de San Miguel, entonces los capitulares demandaron para su sostenimiento los diezmos de esa collación. Al no contar el arzobispo con la aprobación del Cabildo hispalense, no pudo llevar a cabo su propósito. El Ayuntamiento por su parte ofreció el 3 de junio de 1680 doce mil ducados a razón de mil ducados por año durante doce años que debían ser confirmados por el Rey por ser parte de los arbitrios. Tras la intervención del Cabildo ante el rey Carlos II y la justificación de la necesidad de reparar el templo, el Rey decretó en una cédula de 30 de abril de 1685 que la ciudad dejara de disfrutar los arbitrios y cediera a la obra la cantidad de veinticuatro mil ducados conforme se fueran devengando. La ciudad no estuvo de acuerdo con esta cesión porque excedía lo planteado en un principio, entonces comenzó un pleito en el que también intervinieron los jesuitas que demandaban parte de los arbitrios para reconstruir su iglesia incendiada. Aunque el Rey había resuelto en una cédula de 13 de mayo de 1686 la concesión a la Colegial de veinticuatro mil ducados a razón de dos mil por año durante doce años y no conceder lo demandado por los jesuitas, el Cabildo municipal no estuvo de acuerdo y la Colegial continuó varios años a

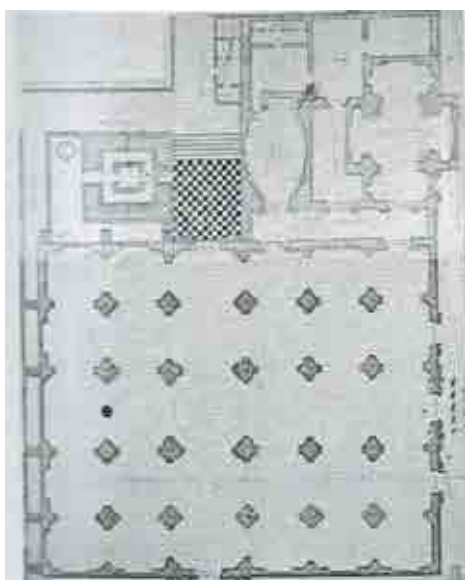
la espera de recibir la cantidad necesaria para comenzar su obra. Finalmente, el Cabildo acudió de nuevo al Rey quien sancionó el 4 de noviembre de 1690 que se entregara el dinero a la Colegial.

El presidente del Cabildo, Juan Román Cornejo, presentó al Ayuntamiento el 4 de junio de 1693 cinco plantas de distintos maestros. Aunque se desconoce cuál fue la aprobada todos los autores apuntan a Diego Moreno Meléndez como autor de las primeras trazas, pues éste era también el maestro mayor de obras de la ciudad. La caída de algunos cantos durante la celebración de los maitines de Concepción el día 7 de diciembre de 1694 procuró que la iglesia se cerrara al culto. El Cabildo comenzó una correspondencia en 1695 con el arzobispo Palafox para que diera su visto bueno a la planta aprobada por el Ayuntamiento y para que autorizara el censo de las casas que ocupaban el terreno en el que se iba a construir la nueva iglesia. La bendición de la primera piedra se hizo el día 9 de mayo de 1695. En 1699 ya estaban levantados los cimientos de media iglesia y se comenzaban a levantar los muros perimetrales. La dirección de las obras en esta primera etapa corrió a cargo de Diego Moreno Meléndez hasta su muerte en 1700.

Entre 1700 y 1702 no se trabajó en la obra, debido a las complicaciones derivadas de la Guerra de Sucesión, con una nueva paralización en 1705. El maestro mayor en esta breve etapa fue Rodrigo del Pozo, quien reemplazó a Moreno Meléndez. En estos años el Cabildo se afanó en conseguir dinero para la obra a través de limosnas, alcancías repartidas en sitios estratégicos de la ciudad y donaciones, además de la venta de los materiales resultantes de desmontar la colegiata medieval, de la cual sólo quedó la nave de la epístola, lugar donde se celebraba el oficio divino, hasta que en 1715 el Cabildo se tuvo que marchar a la iglesia San Dionisio, quedando sólo en pie la capilla del Cristo de la Viga y la de Ánimas con algunos almacenes anejos. Sin embargo habrá que esperar a septiembre 1715, cuando el cardenal Fray Manuel de Arias y Porres (1702-1717) comunicó en una carta al vicario de Jerez, Alonso Moreno Tamajón, su intención de proseguir la obra a sus expensas y dejarla como heredera de sus caudales hasta que ésta finalizara. Se reanudaron los trabajos el 14 de octubre de 1715, el maestro del arzobispado, Diego Antonio Díaz, se encargó de emitir un informe sobre el estado de las obras y se le puso a cargo de las mismas por voluntad del arzobispo, quien confiaba en él para este cometido. Sin embargo, por la imposibilidad de que él permaneciera en Jerez puso en el cargo a su hermano Ignacio Díaz.

Las obras prosiguieron con rapidez, hacia 1721 se tomó la decisión de realizar las bóvedas de las cuatro naves laterales y las capillas de rosca de ladrillo y no de piedra, esto al parecer se hizo por la escasez de medios tras el fallecimiento del cardenal Arias el 16 de noviembre de 1717 y los problemas administrativos derivados de la herencia, aunque también se ha apuntado a la falta de experiencia de Ignacio Díaz en la construcción de bóvedas de piedra. Tras un parón en 1722 por la resolución de la llegada de la herencia del Cardenal y el fin de los caudales de ésta, la obra se retomó en 1724, previa reclamación al Ayuntamiento del pago de los arbitrios concedidos por Carlos II que éste había

dejado de pagar en los años de carestía y que el Cabildo había dejado de reclamar por contar con el dinero del cardenal Arias. A partir de entonces el Ayuntamiento liberaría dos mil ducados cada año hasta liquidar los veinticuatro mil prometidos, los colegiales también acudieron al papa Inocencio XIII aunque la concesión vino de manos de Benedicto XIII en un breve pontificio con fecha de 3 de marzo de 1725 y que consistía en que las misas encargadas no fueran dichas al llegar la visita canónica trienal y que el dinero se empleara en la obra, obteniendo el difunto por quien se debía decir indulgencia plenaria. También acudieron al rey Felipe V, sin embargo, la gracia la obtuvieron de su hijo, Luis I, cuyo reinado no llegó a un año de duración. A través de la influencia del marqués de Mirabal consiguieron la concesión de rentas procedentes de las dehesas y de la venta de botas de vino. Así comenzaron de nuevo las obras en abril de 1724 a cargo del aparejador Juan Alejandro primero, y más tarde aparece como maestro mayor de nuevo Ignacio Díaz. La obra estaba entonces a la altura de las cornisas en la mitad de la iglesia, desde la fachada hasta el crucero y la cabecera tenía sus muros y pilares a seis varas de altura. En los años siguientes hasta 1741 se hicieron todas las bóvedas de las cuatro naves laterales y las pechinas de la cúpula del crucero, también todas las paredes. En otoño de 1728 el Cabildo tuvo que dejar San Dionisio por amenaza de ruina, decidieron entonces techar el patio de la vieja iglesia que quedaría contiguo a la capilla del Cristo de la Viga y la torre y ahí continuaron su actividad. En 1739 el Cabildo acudió de nuevo al rey Felipe V para prorrogar la gracia real concedida en 1724, la cual se consiguió por diez años más. Paralelamente, hacia 1738 comenzaron los trabajos de escultura para las portadas de la Colegial que estuvieron a cargo del tallista jerezano José de Mendoza²⁵².



Planta de la Colegial de Jerez por Ignacio Díaz en 1746.

En noviembre de 1741 hubo un nuevo parón en las obras porque los arbitrios concedidos por la gracia real no llegaban al Cabildo desde el año anterior por las dificultades comerciales derivadas de la guerra contra Inglaterra. Tuvieron que despedir a todos los trabajadores a excepción del maestro Ignacio Díaz, quien falleció el 8 de agosto de 1748. Para recuperar el pago de los arbitrios concedido por el Rey, el Cabildo tuvo que acudir al Consejo de Castilla en 1744, el cual dio razón a los capitulares, aunque el dinero seguía sin llegar. El pleito continuó hasta 1746, en esta fecha se envió un plano realizado por Ignacio Díaz con detalles de lo construido y de lo que quedaba por hacer.

²⁵² DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza. "La escultura barroca en piedra en la catedral de Jerez de la Frontera y la influencia de José de Arce" en RAMALLO ASENSIO, Germán (Coord.). *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*. Universidad de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Fundación Cajamurcia, Murcia, 2033. pp. 279-286.

Este plano es el más antiguo que existe de la obra y siguió en gran parte el planteamiento original de Moreno Meléndez; vemos cómo las estancias auxiliares aparecen en el testero de la Epístola, ve distingue la torre, el Sagrario con planta cruciforme y la Sacristía oval²⁵³. El 28 de junio se pudo llegar a un acuerdo para que la iglesia volviera a recibir los arbitrios, los cuales volvieron a ingresarse a partir de enero de 1747, pudiendo entonces retomarse los trabajos, ahora dirigidos sobre todo a las cubiertas de la nave central, el cuerpo de luces y la cúpula. La primera obra que se abordó entonces no afectó a la nueva iglesia sino al arreglo de la torre gótica que estuvo a cargo de Juan de Pina en 1748, en esta fecha se hizo el cuerpo del reloj y reparaciones en el cuerpo de campanas.

Para continuar la obra y abordar las cubiertas de la nave central se hizo un concurso al que concurrieron tres maestros, estos fueron Juan de Pina, que llevaba años trabajando junto a Ignacio Díaz, Miguel Cayón, sobrino del maestro mayor de las catedrales de Cádiz y Guadix, y un tal Mendoza que también había trabajado en la obra. Reconocidos los proyectos, resultó elegido el de Juan de Pina en la reunión del Cabildo del día 9 de marzo de 1749, se le contrató desde entonces como maestro mayor. En 1751 ya estaban concluidos los tres tramos bóveda de la nave central. En 1753 el Cabildo volvió a acudir al Rey, esta vez a Fernando VI, para prorrogar la gracia concedida por su predecesor lo cual se consiguió nuevamente. El 28 de febrero de 1755 un rayo cayó sobre la torre y ésta necesitó ser inspeccionada, para ello se hizo llamar a Torcuato Cayón de la Vega, maestro de la Catedral de Cádiz, que convino en que no había riesgo de ruina. En este mismo año, el 1 de noviembre, tuvo lugar el fatídico terremoto de Lisboa, aunque éste no tuvo repercusiones negativas en la obra de la nueva iglesia colegial. En la sesión del Cabildo del 6 de marzo de 1756 se aprobó, entre otras cosas, el traslado a la nueva iglesia en la mitad que ya estaba construida que debía quedar separada de la parte en obras mediante un muro, las bóvedas de ladrillo de las cuatro naves laterales debían pintarse para asemejarlas a la cantería y también debía comenzarse a solar. Entonces se procedió a realizar estas obras y también se construyeron las once primeras sillas del coro según el proyecto del maestro Bernardo Serrano; asimismo se dispuso un provisionalmente altar mayor, el presbiterio y el Sagrario, se trasladó la pila para el bautismo y se hicieron bóvedas para enterramientos en cada capilla. La bendición de la mitad de la iglesia se produjo el día de Corpus, el 15 de junio de 1756. Los años siguientes se dedicarían a dotar a las capillas de retablos. Resulta de capital importancia para estudiar estos años las memorias del canónigo Francisco Mesa Xinete (1727-1775), quien tuvo un papel muy activo en este periodo, lo cual vemos recogido con detalle en el libro del abad José Luis Repetto Betes, quien después fue deán cuando a partir de 1983 la Colegial pasó a ser Catedral.

²⁵³ POMAR RODIL, Pablo. "La catedral de Jerez de la Frontera. Emulación cultural y configuración espacial" en RAMALLO ASENSIO, Germán (Coord). *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*. Universidad de Murcia Consejería de Educación y Cultura, Fundación Cajamurcia, Murcia, 2003. p. 77.

Una vez puesta en funcionamiento la mitad de la Colegial, se decidió derribar las dos capillas que quedaban de la antigua iglesia, no sin antes certificar que ello no suponía un riesgo para la torre por el maestro Juan de Pina, su yerno Juan Sánchez Díaz y Domingo de Mendoviña. Quedó adosada a la torre la casa del campanero y los almacenes de contaduría y granos donde creó Juan de Pina la portada que da entrada a la casa del abad en 1762. Seguidamente se crearon capillas en el nuevo templo, la primera de la nave del Evangelio se dedicó a la hermandad de Ánimas, también se continuó la sillería del coro, que ya se había comenzado en la fase anterior, a expensas del abad Mesa Xinete. Al aumentar el número de prebendados por la bula de Benedicto XIV, era necesario ampliar el número de sillas. El diseño lo hizo Juan de Pina junto con Bernardo Serrano, quien se había encargado de realizar las once primeras sillas, aunque el coro lo terminó Jácome Baccaro (o Vaccaro) en 1778. Este escultor genovés será el responsable de gran parte de los trabajos escultóricos de la Colegial.

Hacia 1772 se hicieron unas obras en las calles laterales de la iglesia con proyecto de Torcuato Cayón de la Vega y dirigidas por Miguel de Olivares con Bartolomé Ximénez por ayudante. Se trata del reducto, es decir, las rampas escalonadas que salvan el desnivel de la calle. En el medio templo aún en obras se concluyeron las bóvedas, pero aún quedaba la cúpula del crucero. Fue Cayón de la Vega quien hizo el proyecto de la cúpula y él mismo envió a Miguel de Olivares como hombre de confianza para que dirigiera los trabajos, la cúpula se terminó en septiembre de 1773, se recubrió de plomo y en diciembre se colocó la cruz que la remata.

En 1776 se hubo de acudir de nuevo al rey Carlos III que autorizó la prórroga de la concesión de los arbitrios hasta la consecución de las obras, a esta petición acompañó un pleito que se continuó hasta el año siguiente. En noviembre de 1777 se confió a Miguel de Olivares la dirección de la obra, dado que Juan de Pina ya era muy mayor, de hecho falleció en abril del año siguiente. El 13 de febrero de 1778 se acordó la bendición de todo el templo que debía hacerse en Navidad de ese año, en esos meses se trabajó en el presbiterio, el enlosado y las puertas. Se derribó el muro de separación que había permitido que la mitad de la iglesia entrara en funcionamiento en 1756 y en el sitio donde se había erigido el altar mayor provisionalmente se instaló el coro. Fue el 6 diciembre de 1778 la fecha elegida para la inauguración con una procesión, al día siguiente fue la misa solemne, en vísperas de la festividad de la Inmaculada Concepción.

En los años siguientes a la inauguración se atendió a la construcción de las estancias auxiliares y el Sagrario, para ello la Colegial tuvo que comprar algunas casas situadas a la espalda del altar mayor y nivelar el terreno. En 1779 se decidió hacer el acceso a las dependencias auxiliares en el testero del altar mayor, la portada la diseñó Miguel de Olivares y fue aprobada por la Academia de San Fernando. Por el coste de los materiales hubo una paralización en la obra en 1782 y los trabajos se prolongaron hasta 1798. Intervino en la talla escultórica Jácome Baccaro, su hijo Pedro Baccaro se encargó de los capiteles y Simón Tintorel de las columnas.

En 1784 entró a reemplazar a Olivares Juan de Vargas, cuyo cargo continuó José de Vargas a partir de 1792. En estos años se creó la Capilla Sacramental que se habilitó en primera instancia como sacristía, para desocupar las capillas que se venían utilizando para tal fin; cuando se acabó la Sacristía en 1821 pasó a tener el uso para el que fue concebida. En esta misma etapa se creó la Antesacristía y la Sacristía menor. En 1808 se le encargó a José de Vargas una maqueta de madera de las obras que quedaban por hacer. En los años siguientes, entre 1808 y 1816, no se trabajó en la obra y aparecen ingresos por la venta de partidas de piedra por parte de los canónigos. En medio de este periodo tuvo lugar la Guerra de la Independencia que acentuó aún más este parón. A partir de 1816 se pudo proseguir la obra de la sacristía con la consecuente puesta en uso del Sagrario. Desde ese año Pedro Ángel Albisu se encargó de la dirección de las obras, a su muerte en 1817 le reemplazó el racionero José Carlos Sánchez y más adelante Sebastián Verdugo. Las cabezas de león de los ángulos de la Sacristía los realizó el profesor de escultura de la Academia de Cádiz Cosme Velázquez, al igual que los aguamaniles de mármol; las cajoneras y puertas las realizó el tallista Manuel Rodríguez Barreño.

A partir de 1824 los trabajos se ven de nuevo mermados. Del patio y las estancias anejas Repetto Bettes no señala fechas concretas pero entendemos que se fueron construyendo paralelamente, aunque con menor calidad y medios. Estas estancias son el pabellón del archivo, la sala de los beneficiados, el antecapítulo, la sala de canónigos y la sala de reuniones. Las dos torres proyectadas tampoco se hicieron y siguió funcionando como campanario la torre gótica. La insuficiencia de medios económicos, que para entonces sólo eran los procedentes de las misas, y la convulsión histórica del siglo XIX, hizo que en 1849 se considerara que la obra estaba parada y sin esperanzas de continuar.

El primitivo altar mayor fue un tabernáculo exento, en el tramo inmediato al crucero, realizado en madera dorada por Jácome Baccaro; tras el altar quedaba un tramo que servía de girola. En 1907 se retiró el tabernáculo y fue reemplazado por uno de mármol diseñado por el arquitecto Francisco Hernández-Rubio y Gómez. Éste fue vendido y sustituido por la actual mesa de altar, realizada en 1965 por José Menéndez-Pidal Álvarez, este arquitecto se encargó de la transformación del altar mayor y el coro en los años sesenta²⁵⁴. Así la describe Repetto Bettes:

El altar mayor se halla ahora bajo la cúpula, y es una construcción en piedra labrada, exenta. En el sitio tradicional de la capilla mayor, o sea en el tramo inmediatamente posterior a la cúpula hacia la cabecera, están ahora el coro, despojado de su reja y barandales... Y por detrás del coro pasa una nave transversal, a modo de girola recta como en la Catedral Hispalense²⁵⁵.

En 1980, mediante la bula *Archiepiscopus Hispalensis* del papa Juan Pablo II, la Colegial fue elevada a la dignidad catedralicia como sede del nuevo obispado de

²⁵⁴ POMAR RODIL, Pablo. *Op. Cit.* pp. 78-80.

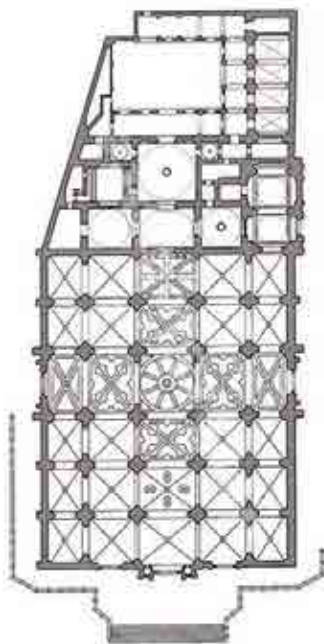
²⁵⁵ REPETTO BETES, José Luis. *Op. Cit.* p. 174

Asidonia-Jerez. En 1999 se retiró el cerramiento neoclásico del coro y se reinstaló cerrando la capilla de Ánimas, habilitándose una sacristía en el último tramo a los pies de la nave de la Epístola, actual recepción. Otro panel se encuentra en la sala del Tesoro. Parte de la sillería se trasladó al presbiterio. En 2010 tomó cuerpo la idea de hacer visitable la Catedral y crear un museo con las piezas más reseñables de su colección lo cual se haría realidad el 29 de noviembre de 2011.



Imagen del coro en su emplazamiento original. Fototeca de la Universidad de Sevilla.

Descripción arquitectónica



Planta de la Catedral de Jerez de la Frontera.

Desde el siglo XVI la Colegial de Jerez siempre quiso emanciparse del arzobispado de Sevilla y erigirse como diócesis independiente reclamando su origen visigodo, e incluso paleocristiano. Para ello el Cabildo jerezano comenzó a emular los usos litúrgicos de la catedral hispalense y así se manifiesta en las Reglas de Coro y Estatutos de la Colegiata de 1525²⁵⁶. En este mismo sentido, en la Colegial jerezana se quiso recrear tanto espacialmente como en su volumen externo la Catedral de Sevilla, siempre pensando en la posibilidad de que alguna vez pudiera erigirse como templo catedralicio, lo cual no ocurrió hasta 1980. De esta forma se explica que el volumen externo de la Colegial, a pesar de haberse realizado durante el siglo XVIII y dentro del estilo y los usos arquitectónicos del Barroco, tenga elementos estructurales, tanto en el interior como en el exterior, que se identifican con el gótico. Otra versión para justificar este sincretismo

²⁵⁶ POMAR RODIL, Pablo. *Op. Cit.* p. 76.

estilístico la da Esperanza de los Ríos, siendo ésta la revitalización de los gótico que se dio en Europa en los años en que Diego Moreno Meléndez diseñó las trazas de la Colegial, ya que el gótico era el estilo de muchos de los edificios más destacados por su identificación con el poder civil y religioso y se quiso reivindicar junto con el clasicismo²⁵⁷. Así vemos los arbotantes y pináculos que predominan en su volumen externo, también los soportes baquetonados y las cubiertas de crucería interiores, junto con su planta de cinco naves y testero plano, a todas luces una estructuración impropia de los albores del siglo XVIII.



Vista de la fachada principal de la Catedral desde la plaza de la Encarnación.



Puerta central de la fachada principal.

El acceso a la fachada principal se efectúa mediante rampas escalonadas con balaustradas que salvan el desnivel de la plaza de la Encarnación. La fachada está conformada con un triple pórtico, la puerta central se retranquea entre las dos torrecillas cilíndricas que encierran las escaleras de caracol que ascienden a las terrazas y que se coronan con pequeñas cúpulas con las imágenes de ángeles. La puerta adintelada está flanqueada por pilastras con fuste decorado con guirnaldas vegetales, en las jambas aparecen parejas de nichos superpuestos y sobre el dintel, a modo de tímpano, vemos la imagen Inmaculada Concepción en una hornacina, las enjutas están decoradas con motivos vegetales. Este conjunto aparece flanqueado por sendas columnas estriadas con capiteles corintios que soportan una cornisa que divide el primer cuerpo del segundo. Sobre la cornisa aparece un frontón partido donde se encuentra el escudo de la Casa Real

²⁵⁷ DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza. "La escultura barroca en piedra..." pp. 282-283.

Española, en recuerdo del apoyo prestado por los reyes a la construcción. En el cuerpo superior se representa la escena de la Transfiguración. Dos parejas de columnas cierran el espacio, a ellas se adosan las esculturas de Moisés y Elías. Sobre el frontón inferior descansan los apóstoles Santiago, Juan y Pedro, y en el centro, aparece Jesucristo. El conjunto lo remata un frontón curvo partido al que se asoma el Padre Eterno. Todas las esculturas son obra de José de Mendoza de los años treinta del siglo XVIII, originalmente éstas estuvieron policromadas por su hermano Diego de Mendoza²⁵⁸. En el centro se abre un ventanal cuadrilobulado.



Puerta del Nacimiento. Portada lateral derecha de la fachada principal.



Puerta de la Encarnación. Portada del lado de la Epístola del crucero.

Las portadas laterales están flanqueadas por pilastras almohadilladas que acogen las puertas adinteladas y en el segundo cuerpo aparecen placas con los relieves del Nacimiento de Jesús, a la derecha, y la Adoración de los Magos, a la izquierda. Estos relieves se rematan con sendos frontones partidos en los que aparece el escudo de la ciudad de Jerez y en los que se recuestan sibilas, sobre ellos vemos ventanales circulares.

Las portadas del crucero son las de la Encarnación, en el lado de la Epístola, y la Visitación, en el lado del Evangelio, ambas se encuentran empotradas entre contrafuertes y las flanquean medias columnas estriadas de capiteles compuestos y rematadas con jarrones. Las puertas quedan entre pilastras de capiteles jónicos que soportan la cornisa que divide los dos cuerpos. Sobre los vanos aparecen los escudos del arzobispo Arias, promotor de la obra. El

²⁵⁸ VV.AA. *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Fundación José Manuel Lara, Diputación provincial de Cádiz, Cádiz, 2005. pp. 206-207.

segundo cuerpo lo centran los nichos con los relieves de la Encarnación y la Visitación respectivamente, coronados con frontones curvos con los relieves del Padre Eterno. Este nicho central se flanquea con sendas hornacinas con las imágenes de Santo Domingo y San Francisco en la puerta de la Encarnación, y San José y Zacarías en la puerta de la Visitación. El conjunto queda bajo un frontón curvo partido en el que se apoyan las figuras recostadas de las virtudes y en el centro aparece el escudo del Cabildo de la Colegial que, al igual que en la sevillana, es la bola del mundo coronada con una cruz. El programa escultórico fue realizado en los años cuarenta del siglo XVIII por José de Mendoza y su taller. La portada de la capilla del Sagrario es mucho más sencilla, la enmarcan sendas pilastras estriadas con capiteles jónicos, en el primer cuerpo se encuentra la puerta de medio punto y el segundo, separado con una banda con relieve de greca, lo ocupa una ventana.



Vista de la nave central hacia el presbiterio.

El templo tiene cinco naves escalonadas en altura, siendo la central la más alta. Las naves laterales se separan con pilares con baquetones adosados que soportan bóvedas de crucería de ladrillo, posteriormente enmascaradas para simular piedra. La nave central se sostiene con pilares con medias columnas estriadas adosadas que tienen capiteles corintios que soportan trozos de cornisa. Las bóvedas son de crucería con plementos decorados con relieves de hojarasca. Sobre el crucero vemos la cúpula semiesférica sobre tambor y pechinas, coronada con linterna, ésta destaca en el volumen exterior del templo donde presenta esculturas de santos.



Cúpula sobre el crucero.

Origen y trayectoria como espacio expositivo

Para reconstruir la trayectoria de este espacio hemos acudido a la prensa local. La primera noticia que encontramos tiene fecha de 14 de mayo de 2008²⁵⁹, en ella se informa de que el día anterior, el 13 de mayo, había tenido lugar una reunión en la Escuela de Hostelería entre representantes del Ayuntamiento, del Obispado y de la patronal hostelera Horeca, quien mostraba su voluntad de colaborar con las obras necesarias para habilitar la Catedral para que pudiera ser visitada y para que mostrara su patrimonio en un museo. Esta misma voluntad mostró el obispo Juan del Río Martín (2000-2008). Las obras en cuestión estaban en marcha en 2011, desconocemos la fecha exacta de comienzo pero sí sabemos que la concesión de los permisos necesarios por la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura Junta de Andalucía se hizo en septiembre de 2010.

El arquitecto a cargo de los trabajos fue Rafael González Calderas quien se ocupó de la reparación de las cubiertas de las salas auxiliares dispuestas tras el altar mayor para solventar problemas de filtraciones. También se trabajó en los paramentos interiores de la Sacristía y tuvo lugar una actuación arqueológica en la que se descubrió un muro de época musulmana con motivo de las obras de canalización de aguas en el entorno del inmueble, esta actuación la realizó la arqueóloga Gemma Jurado Fresnadillo²⁶⁰. En abril se detuvieron las obras a la espera de un nuevo permiso de la Consejería de Cultura, se trataba de una segunda fase que se centraba en el interior de las salas, su iluminación, saneamiento y dotación de la infraestructura y seguridad necesaria para adecuarlas a su nueva función²⁶¹. Este retraso hizo que se prorrogara la fecha de inauguración del espacio expositivo que estaba proyectado para ese verano y se produjo finalmente el día 29 de noviembre por el actual obispo José Mazuelos Pérez²⁶².

La inversión había sido de 600.000 euros, desde este momento el Cabildo tiene la idea de seguir ampliando el museo y las intervenciones de restauración en su patrimonio con los ingresos generados por la visita turística. El área de ampliación es el entorno del Patio de los Naranjos y la casa del sacristán. Hasta la fecha, la única adhesión realizada ha sido la de la Sala de los Cartujos, inaugurada en enero de 2012²⁶³. Según vemos, los planes de ampliación del espacio expositivo y los proyectos de restauración de la torre gótica se han visto

²⁵⁹ "Obispado, Ayuntamiento y hosteleros estudian abrir la Catedral al turismo" en *Diario de Jerez*. 14/05/2008.

²⁶⁰ "Hallado en la Catedral en muro que puede pertenecer a la antigua mezquita" en *Diario de Jerez*. 06/04/2011.

²⁶¹ CALA, Arantxa. "La Catedral deja "en el aire" la inauguración de su "Tesoro"" en *Diario de Jerez*. 12/06/2011.

²⁶² NIETO, Pilar. "La Catedral expone desde ayer al público sus mejores "joyas"" en *Diario de Jerez*. 30/11/2011.

²⁶³ "El Obispo enseña el museo de la Catedral, que tiene nueva sala" en *Diario de Jerez*. 30/01/2012.

"El museo de la Catedral estrena sala" en *Diario de Jerez*. 30/01/2012.

frenados. Entre las iniciativas también estuvo la restauración de la Casa del Deán, inmediata a la torre, para abrir una tienda de souvenirs²⁶⁴. También es posterior a la inauguración la vitrina expositora de documentos que centra la sala capitular y que muestra manuscritos de los historiadores Bartolomé Gutiérrez y Francisco Mesa Xinete²⁶⁵.

En 2014, con motivo de 750 aniversario de la incorporación de la ciudad de Jerez a la Corona de Castilla, tuvo lugar en la Catedral una exposición titulada *Limes Fidei. 750 años de cristianismo en Jerez*. La inauguración de la muestra coordinada por Antonio López se hizo el día 12 de septiembre y estuvo abierta hasta el 19 marzo de 2015 con un recorrido que comenzaba en la nave de la Epístola y continuaba en las salas expositivas del trasaltar. Se expusieron piezas pertenecientes a las parroquias, conventos, cofradías y a la propia Catedral de Jerez²⁶⁶.



Cartel de la exposición *Limes Fidei. 750 años de cristianismo en Jerez*.



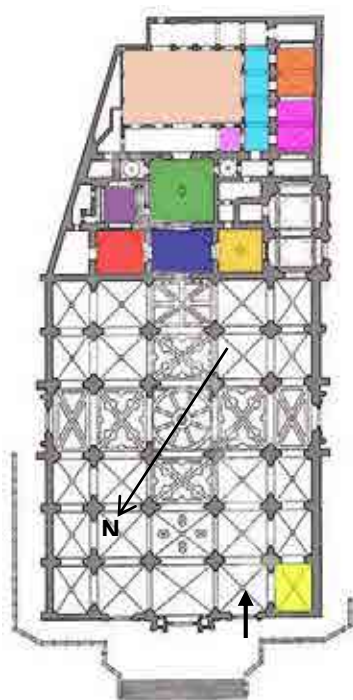
Nave de la Epístola durante la exposición.

²⁶⁴ CALA, Arantxa. "El Obispado se plantea abrir una tienda de souvenirs en la Catedral" en *Diario de Jerez*. 19/01/2012.

²⁶⁵ "La Catedral expone manuscritos de Mesa Xinete y Gutiérrez" en *Diario de Jerez*. 24/10/2012.

²⁶⁶ ABUÍN, Francisco. "La exposición "La frontera de la fe" abre sus puertas en la Catedral" en *Diario de Jerez*. 13/09/2014.

Recorrido por el espacio expositivo



- ↓ Acceso.
- Recepción y tienda.
- Antesacristía.
- Sacristía menor.
- Sala del Tesoro.
- Sacristía Mayor.
- Sala Capitular.
- Sala 6.
- Galería del Patio.
- Sala de los Canónigos
- Sala de los Cartujos.
- Patio de los Naranjos.

Planta de la Catedral de Jerez de la Frontera.

El acceso a la visita turística de la Catedral se hace a través de la puerta del Nacimiento, desde ella pasamos a la recepción, una estancia que quedó acotada con los muros del trascoro en la reforma de 1999 en la antigua capilla del



Recepción y tienda.

baptisterio y que sirvió de sacristía. En ella vemos una cajonera del siglo XVIII y un lienzo de Joaquín Domínguez Bécquer fechado en 1844 y que representa al Crucificado de la Clemencia, obra escultórica de Juan Martínez Montañés que se conserva en la Catedral de Sevilla²⁶⁷. Aquí puede adquirirse la entrada y coger el pertinente folleto.

²⁶⁷ VV.AA. *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Fundación José Manuel Lara, Diputación provincial de Cádiz, Cádiz, 2005. p. 208.

El altar mayor actualmente está casi adosado a la portada de la Sacristía, dejando sólo un estrecho paso hacia las salas expositivas, en él se encuentra parte de la sillería del coro. Esta portada hace las veces de retablo pétreo; el vano de medio punto está flanqueado por parejas de columnas corintias exentas y el cuerpo superior lo centra el relieve de la Transfiguración entre las esculturas de los apóstoles Pedro, Juan, Santiago y Pablo, todas ellas de Jácome Baccaro. Preside el altar un *Crucificado* del escultor flamenco José de Arce que centraba el retablo mayor de la Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez, este desaparecido conjunto fue realizado por Alejandro Saavedra, tenía pinturas de Francisco de Zurbarán y el apostolado que el escultor José de Arce contrató en 1637 y que se expone en la nave central de la Catedral. En la desamortización de 1835 llegaron estas esculturas al primer templo jerezano por primera vez, allí se guardaron y se restauraron en 1882 por Blas José Díaz Argaya. Cuando la Orden Cartuja volvió a la ciudad en 1948 reclamó el Apostolado para su monasterio y éste fue colocado en el refectorio sobre unos pedestales que se han reutilizado en su instalación actual. Cuando en 2002 la Orden abandonó definitivamente la ciudad, el Apostolado volvió a la Catedral y en 2006 se instaló en su emplazamiento actual. En marzo de 2009 el Obispado firmó un convenio con la Diputación de Cádiz para abordar la restauración de estas piezas, dicha labor se desarrolló entre 2009 y 2012 y corrió a cargo de la empresa Ressor²⁶⁸. Las trece portentosas esculturas realizadas en madera de cedro son las primeras piezas documentadas de este escultor tras su llegada a Sevilla en 1636. La importancia de José de Arce en el panorama escultórico andaluz le viene por ser el que introdujo el lenguaje del Barroco internacional y sus modelos sirvieron de referencia para otros muchos artífices.



Altar mayor y portada de la Sacristía.

²⁶⁸ ABUIN, F. "El apostolado de José de Arce de la Catedral será restaurado" en *Diario de Jerez*. 07/03/2009.
CALA, Arantxa. "Apostolado de arte" en *Diario de Jerez*. 13/05/2012.

Continuamos comentando los retablos de la Catedral comenzando por la cabecera de la nave de la Epístola donde destacamos la presencia del *Cristo de la Viga*, una talla atribuida al escultor Francisco de Heredia en 1532 que conserva impronta medieval²⁶⁹. Estuvo en la antigua Colegial y se trasladó a la nueva iglesia en 1756 junto con su retablo, realizado por Agustín de Medina y Flores en 1741; en 1778 fue renovado por Jácome Baccaro, autor de la mayoría de los retablos del templo. Junto a éste se encuentra el retablo de San José que actualmente acoge a la *Virgen del Socorro*, imagen del siglo XVI copatrona de la ciudad, procedente de la antigua iglesia de San Agustín y que llegó a la Colegial en 1919. Junto con el Cristo de la Viga, es imagen titular de una hermandad de Pasión que procesional el Lunes Santo.



*San Juan Evangelista.
Parte del apostolado de
José de Arce.*



*Cristo de la Viga. Atrib. Francisco
Heredia hacia 1532.*

También en la nave del Evangelio, hacia los pies, se encuentra el retablo de Jesús Caído con una pintura anónima del siglo XVII. Le sigue el retablo de Ánimas que procede del convento de la Vera Cruz. El relieve que centra el conjunto representa a *San Francisco alado redimiendo las ánimas del Purgatorio* y se atribuye al escultor Francisco Camacho de Mendoza. También mencionaremos el retablo de San Pedro, obra de Jácome Baccaro. Del mismo artista es el retablo de San Juan Nepomuceno cuyo titular se encuentra en las salas expositivas y que aparece presidido por la imagen de terracota del *beato Diego José de Cádiz*, obra decimonónica de Antonio Susillo.

²⁶⁹ ROMERO BEJARANO, Manuel. "Francisco de Heredia, maestro entallador, y la autoría del Cristo de la Viga de la Catedral de San Salvador de Jerez de la Frontera" en *Laboratorio de Arte* nº 16. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003. pp. 381-398.



Retablo de San Cristóbal.
Jácome Baccaro. Siglo
XVIII.

A los pies de la nave se encuentra la capilla de Ánimas, cerrada por uno de los muros del trascoro, tiene retablo pétreo y en ella se conserva el retablo con el cuadro de San Cristóbal, obra de Baccaro que se encontraba en el trascoro. Acoge esta capilla a los titulares de la hermandad del Señor Resucitado y Nuestra Señora de la Luz. En el crucero también se expone el órgano del convento del Espíritu Santo construido en 1781 por el francés Guillermo D'Enoyer.

En la nave de la Epístola se encuentra el antiguo retablo del Señor de la Flagelación que centra la imagen de la *Virgen de Belén*, atribuida al escultor del siglo XVII Alonso Martínez y que procede del desaparecido convento de la Virgen de Belén. Junto a él está la pila bautismal de mediados del siglo XVI que donó a la antigua colegiata el canónigo Fernando Flores. Continuando hacia los pies vemos en el siguiente tramo un retablo neoclásico se conserva la pintura de *San Caralampio* de Juan Rodríguez García, hijo de Juan Rodríguez, apodado “El Tahonero”, también se exponen en este retablo las reliquias de San Teófilo procedentes de la Cartuja. Le sigue el retablo de *San Juan Grande*, obra neobarroca de los años noventa del siglo XX bajo el cual se encuentra el sepulcro del primer



Virgen del Belén. Atrib.
Alonso Martínez. Siglo
XVII.



Retablo de la Inmaculada.

obispo de Jerez, Rafael Bellido Caro. Cierra el testero el retablo dedicado al papa Juan Pablo II en homenaje a su papel a la bula que emitió para que esta iglesia se erigiera como templo catedralicio. Frente a éste, sobre un pedestal, aparece una imagen de la *Virgen de los Dolores* de escuela francesa del siglo XVIII. El testero de la nave lo ocupa el retablo de la Inmaculada, centrado ahora por un San José. Es un conjunto barroco articulado en tres calles por columnas salomónicas, se cree que se realizó en la segunda mitad del siglo XVII por Fernando Delgado y Bernardo Martín de la Guardia, con posterior intervención de Baccaro. Las hornacinas laterales las ocupan *San Juan Bautista* y *San Sebastián*, patronos del cabildo colegial, obras ambas de Hernando

Lamberto en 1592. El ático lo preside la pintura de la *Ascensión*, atribuida a Pablo Legot.

De los paneles que acotan el altar mayor lateralmente cuelgan dos pinturas, *Santa Catalina de Siena* y *Comunión de la Virgen María*, ambas de escuela sevillana del siglo XVIII. En la Capilla del Sagrario destaca la *Última comunión de San Fernando*, obra firmada por Pedro Atanasio Bocanegra en 1671, donación de las Hermanitas de los Pobres al marcharse de la ciudad. También vemos una *Asunción* de escuela barroca sevillana del siglo XVIII y el *Cordero Místico* que corona la cabecera, obra del Tahonero.



La última comunión de San Fernando. Pedro Atanasio Bocanegra. 1671.

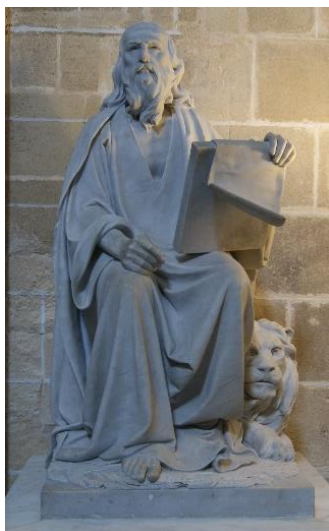


Capilla del Sagrario.

El tabernáculo neogótico que preside el altar es producto de la renovación que auspició en 1892 la marquesa de Domecq D'Usquain, fue realizado en Toulouse. El Sagrario fue donado en 1771 por María Josefa López de Padilla, lo realizó el platero jerezano Pedro Rendón en 1756, siendo la puerta obra mexicana del siglo XVIII. En la fecha de nuestra visita quedaban aún algunos paneles y piezas de la exposición *Limes Fidei*, se exponía en la nave de la Epístola la lauda de la reina Blanca de Borbón del siglo XV que procede del convento de San Francisco, y en la capilla del Sagrario se mostraba una escultura de *San Miguel* atribuida a José de Mendoza y procedente de la iglesia de San Lucas.

Antesacristía

Tras la portada del trasaltar mayor pasamos a la Antesacristía, una sala rectangular cubierta con bóveda vaída, al igual que las dos salas que la flanquean. En sus ángulos se exponen las esculturas de mármol de los cuatro Evangelistas que realizó Ángelo Rocca en 1907 para el tabernáculo que diseñó Francisco Hernández-Rubio y Gómez, desaparecido en los años sesenta. En el



San Marcos. Ángelo Rocca. 1907.

centro de la estancia está el facistol del coro, rematado con un templete en el que se encuentra un Niño Jesús de Jácome Baccaro de 1778, sobre él se ven dos fotografías en el que aparece el facistol en su emplazamiento original. Flanquean la entrada dos paneles procedentes de la exposición *Limes Fidei* que presentan sendas obras pictóricas, el cartel de la derecha explica que Jesucristo es la palabra de Dios hecha carne y que en el misterio de la Encarnación comienza la historia de la Iglesia, la obra que presenta es la *Virgen con el Niño* del círculo de Murillo del siglo XVIII. El panel izquierdo habla de las sagradas escrituras y cómo la Iglesia a través de la liturgia, los sacramentos y del arte conmemora y celebrar el misterio de la fe. La obra que expone es la *Virgen del Rosario* de Murillo.

Sobre la puerta de entrada cuelga un gran lienzo con el *retrato del papa Pablo VI* que se utilizaba tras el rezo del *Te Deum* en la exaltación del nuevo papa. A este cuadro se le solía cambiar el rostro, pero permanece el de Pablo VI porque éste fue el último papa que utilizó la tiara pontificia. Otros lienzos expuestos son los que flanquean la entrada a la Sacristía, *Jesús camino del Calvario* y el *Descendimiento*, copias decimonónicas de Antonio de Lara del pintor Frans Francken, éstas forman parte del tríptico del Calvario que conserva el Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Antesacristía. Vista hacia el testero norte.

Sacristía menor

Al oeste de la Antesacristía se encuentra la Sacristía menor, la cual comunica a su vez con el Sagrario. En el testero norte hay dos armarios que exponen piezas textiles, son varios ternos bordados y otras prendas relacionadas con la vestimenta episcopal, todas ellas se muestran sin cartela. Entre ambos armarios se encuentra un simpecado de factura reciente bordado en la escuela taller “El Zagal”. Sobre los armarios cuelga el lienzo del *Salvador y las benditas ánimas* del círculo de Zurbarán del siglo XVII que se hallaba en la capilla de las Ánimas. También vemos un retrato de *San Bruno*, de autor anónimo del siglo XIX, un *Santo Tomás de Aquino* de escuela sevillana del siglo XVII y un *Ecce Homo* también sevillano del siglo XVIII. Sobre la puerta que comunica con el Sagrario cuelga la talla de un *Crucificado* filipino del siglo XVIII que se encontraba en el seminario diocesano. El testero sur lo ocupa un gran armario.



Sacristía menor. Vista hacia el testero oeste.

Sala del Tesoro

En el lado este de la Antesacristía se encuentra la sala del Tesoro. En el testero norte se encuentra parte del trascoro que enmarca en el centro a la pieza más relevante de la colección, la *Virgen Niña meditando* de Francisco de Zurbarán, realizada entre 1655 y 1660. Esta pieza llegó a la iglesia con en el traslado del cuerpo de Doña Catalina de Zurita y Riquelme desde la iglesia de San Dionisio. Esta dama de la familia de los Marqueses de Campo Real había fallecido en octubre de 1722 y dejó en su testamento su voluntad de recibir sepultura en la



Virgen Niña meditando. Francisco de Zurbarán. 1655-1660.

nueva colegial del Salvador. El cuadro se colgó junto a su sepulcro y en los años setenta pasó a la Sacristía mayor²⁷⁰. La pieza fue restaurada en 2011 por la empresa Resser²⁷¹ y posteriormente estuvo en varias exposiciones temporales en Italia y Bélgica, volviendo en 2014 a la exposición de la Catedral²⁷². El panel que aparece en el testero este, también procedente de la exposición *Limes Fidei*, explica esta pieza y su iconografía que fue tomada de los evangelios apócrifos y de un grabado de Anton II Wierix de en torno a 1585.

Las otras obras pictóricas que se muestran son un bello óleo sobre tabla, la *Virgen de Guía*, dispuesta en el testero sur frente a la obra de Zurbarán, es anónima del siglo XVI y procede del convento de San Agustín. Sobre ella hay una cruz pintada de autor anónimo del siglo XVII y delante se expone un reclinatorio con una vitrina en su interior que presenta una estola bordada, un libro de cantos y una cruz. En el testero este aparece una majestuosa *Santísima Trinidad* de Pedro Atanasio Bocanegra del siglo XVII. En el ángulo oeste cercano a la entrada, se muestra el *Cristo Bertemati*, una escultura anónima del siglo XVII aunque con cierta impronta medieval, esta pieza se utiliza el Viernes Santo durante la adoración de la Cruz.



Santísima Trinidad. Pedro Atanasio Bocanegra. Siglo XVII.

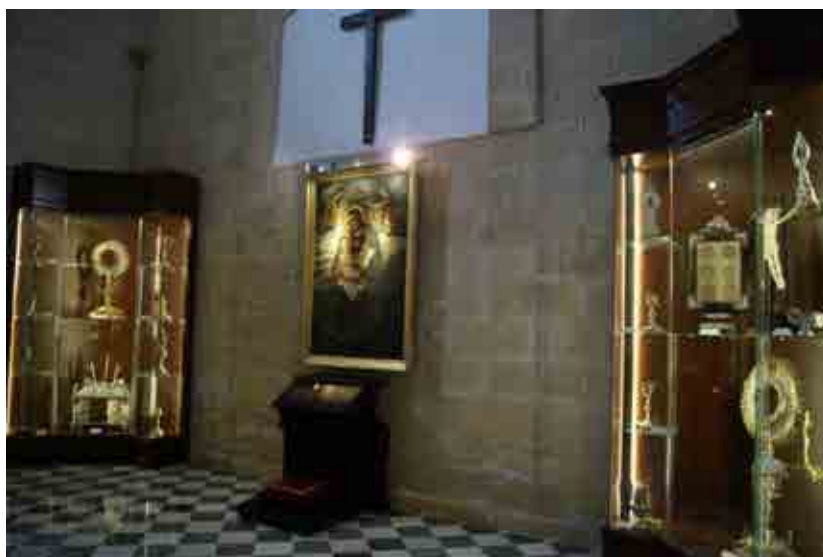
²⁷⁰ REPETTO BETES, José Luis. *Op. Cit.* p. 123.

²⁷¹ CALA, Arantxa. "Visto bueno para la "restauración" de la Virgen Niña de Zurbarán" en *Diario de Jerez*. 31/07/2011.

²⁷² ""La Virgen Niña meditando", de Zurbarán, vuelve al museo de la Catedral" en *Diario de Jerez*. 14/06/2014.



Sala del Tesoro. Testero norte.



Sala del Tesoro. Testero sur.



Cáliz cordobés de filigrana.

Pasamos ahora a describir el ajuar litúrgico dispuesto en cuatro vitrinas, dos en los ángulos del testero sur y otras dos flanqueando el cuadro de Zurbarán en el testero norte. La vitrina del ángulo sur está presidida en su balda superior por un Crucificado de marfil procedente de la adoración nocturna de la iglesia de los Remedios, aparece flanqueado por dos relicarios anuarios que regaló el canónigo Francisco Mesa Xinete realizados en plata y carey. En la balda inferior se expone la custodia de la octava, una pieza de corte rococó. En los laterales de esta vitrina vemos, de abajo a arriba, un juego de vinajeras y campanilla de autoría sevillana del siglo XVIII y un incensario de plata del jerezano Francisco Solís de 1867. El siguiente nivel lo ocupan dos cálices, uno de ellos es

de plata sobredorada que fue donado por el rey Carlos III en 1762, el otro es una obra magistral de filigrana cordobesa con incrustaciones de pedrería. Sobre éstos vemos un cáliz rococó de 1770 y una naveta de Francisco Solís de 1867. El último nivel lo ocupan dos relicarios de plata con decoración de rocalla.



Vitrina del ángulo oeste.



Vitrina del ángulo este.

La vitrina del ángulo este presenta en la segunda balda la custodia con forma de palmera realizada en bronce, plata y pedrería en el siglo XVIII con recientes intervenciones. El nivel inferior lo ocupa una arqueta eucarística con caja de madera dorada del siglo XVI y funda de plata realizada por el jerezano Montenegro del siglo XVIII. En las repisas laterales, de abajo a arriba, vemos un portaviático y un cáliz rococó del siglo XVIII, sobre éstos se presenta un relicario dieciochesco del Lignum Crucis y otro que fue tocado con la reliquia del clavo de Cristo de Roma. El siguiente nivel lo ocupa el relicario-ostensorio de San Juan Grande de 1853 y una custodia de la octava del siglo XVIII. Sobre estas piezas se encuentran unas crismeras y una cruz de altar de cristal de roca.



*Arqueta eucarística.
Francisco de
Montenegro. Siglo XVI y
XVIII.*

En las vitrinas que flanquean a la Virgen de Zurbarán, la de la derecha presenta de abajo a arriba, un juego de vinajeras y dos portapaces del jerezano Francisco de Montenegro del siglo XVIII, un cáliz anónimo del siglo XIX de oro y platino con inserciones de piedras preciosas con su patena, una preciosista custodia fechada en 1653 realizada por el maestro Mateo Núñez con incrustaciones de coral y pedrería, y el copón de la serpiente, cordobés del siglo XVIII. En la vitrina de la izquierda se expone una corona de espinas de plata con clavos forrados



Vitrina de la izquierda

de plata con aplicación de granates del siglo XVII, un cuadro con la miniatura de la *Resurrección de Cristo* de Paolo Ramé de principios del siglo XVII, el cáliz del abad, cordobés del siglo XVIII y el del obispo, también dieciochesco. Entre los dos cálices se expone el cuadro con la miniatura en vitela de los *desposorios místicos de Santa Catalina junto con Santa Inés y Santa Bárbara*, obra de Luis Lagarto en 1609 procedente de Puebla de los Ángeles, México. La balda más alta la ocupa un copón rematado con cruz de esmeraldas. Del techo cuelgan dos lámparas votivas sostenidas por ángeles del siglo XVIII.



Vitrina de la derecha.

Sacristía

Se cubre con bóveda vaída con linterna y en sus ángulos aparecen cabezas de león realizados por Cosme Velázquez en 1817, las cajoneras las realizó Manuel Rodríguez Barreño en 1818. Sobre la mesa central se expone la custodia del Corpus, neobarroca, realizada en 1951 por Manuel Gabella Baeza con diseño de Aurelio Gómez Millán y Cayetano González, fue donada por Ignacio Soto Domecq²⁷³. De la parte alta de los muros cuelga un apostolado que realizaron

²⁷³ En la fecha de nuestra visita la custodia estaba en proceso de limpieza tras la procesión del Corpus.



La incredulidad de Santo Tomás. Discípulo de José Ribera. Siglo XVII.

varios seguidores de Zurbarán, Bernabé de Ayala y los hermanos Miguel y Francisco Polanco. Flanqueando la puerta de entrada vemos los lienzos de la *incredulidad de Santo Tomás*, realizado en Nápoles por un discípulo de Ribera en el siglo XVII, a la derecha un *Descendimiento* del siglo XVI de escuela española. Frente a estas piezas, a ambos lados de la puerta de entrada a la zona del Patio de los Naranjos y a la misma altura que el apostolado, cuelgan otras dos obras pictóricas, una *Inmaculada Concepción* sevillana del círculo de Murillo del siglo XVII y el *Salvador* que forma parte del conjunto del apostolado. Del testero este cuelga un *Crucificado* de Pedro Roldán. Sobre la cajonera de este testero hay dos pequeñas urnas con bustos a mármol a la romana y sobre la cajonera del testero oeste se encuentra un tabernáculo con forma de pelícano que procede de la adoración nocturna de la iglesia de los Remedios. Dos paneles de la exposición *Limes Fidei* flanquean la puerta de entrada al área del patio, hablan respectivamente de la fiesta del Corpus Christi y de la eucaristía como conmemoración de la palabra de Cristo. A ambos lados de la sala encontramos los cubículos de sendas escaleras de caracol, en la del testero este se exponen dos esculturas muy deterioradas, son el *Salvador* y la *Inmaculada*, restos del primer tabernáculo de madera que realizó Jácome Baccaro. En el otro cubículo hay varios búcaros y un barril de vino para consagrar.



El Salvador y la Inmaculada. Jácome Baccaro. Siglo XVIII.



Apóstoles Santiago y Pedro. Bernabé de Ayala y hermanos Miguel y Francisco Polanco. Siglo XVII.



Custodia del Corpus. Manuel Gabella Baeza. 1951.



Sacristía mayor. Vista hacia el testero norte.

Sala Capitular

Esta sala conserva parte de la sillería del coro de la parroquia de San Lucas, cuyos relieves se atribuyen a Diego de Roldán. Las piezas pictóricas son, en el testero norte, *San Jerónimo en la cueva de Belén*, realizado por el hijo del



Armario que expone el manifestador y la Virgen de la Consolación.

Tahonero, Juan Rodríguez García en 1856. Preside la sala una *Inmaculada Concepción* del pintor flamenco Juan de Roelas del siglo XVII. También se expone un lienzo de escuela sevillana del XVII, la *Virgen de las Angustias*, y sobre la puerta de entrada cuelga la escena del *Crucificado con María Magdalena*, de escuela española del siglo XVII. Centra la sala una vitrina que expone documentos tales como la Real Provisión de Carlos V relativa a la traslación de la Colegial a la plaza del Arenal y manuscritos del canónigo Mesa Xinete. También vemos el armario de caoba del siglo XVI que procede de la antigua hermandad sacramental, en él aparecen varias piezas de gran interés. Se expone el manifestador de plata realizado en México en el siglo XVII y donado en 1771 por María Josefa López de Padilla, la *Virgen de la Consolación* que se encontraba en uno de los laterales del trascoro del siglo XVII, y los faroles del paso del Corpus datados en 1742.



Sala Capitular.

Sala 6

Esta es la primera de las estancias aledañas al patio y da acceso a la galería. En ella vemos dos mesas, una de ellas expone libros de coro y la otra presenta piezas textiles, todas ellas expuestas sin cartela. Entre ambas cuelga un *San Jerónimo penitente* de escuela sevillana del siglo XVII. El testero norte lo ocupa, en primer lugar, una vitrina de caoba sobre una mesa que encierra una pequeña imagen de vestir de la *Virgen Dolorosa* del siglo XIX. Centra el testero un armario que expone, en su parte alta, las esculturas de *San Antonio de Padua*, talla anónima del siglo XVIII, y la *Virgen de Regla* de vestir, su nombre se debe a que ante ella juraban la regla conventual los frailes agustinos en el siglo XVIII. La tercera imagen es también mariana, *Nuestra Señora del Concilio*, talla anónima del siglo XV procedente de la parroquia de San Dionisio. La parte baja del armario presenta un sillar con decoración de ataurique del siglo XII que se encontró en la parroquia de San Lucas, también vemos el cofre de madera tapizada que guardaba el pendón de la ciudad, de hacia el siglo XIV-XV, y una mitra y una caja con forma de casa de latón brillante del siglo XVIII. El ángulo del testero lo ocupa la imagen de la *Virgen de la Luz* de Ignacio López perteneciente a la parroquia de San Marcos.



Virgen de la Luz.
Ignacio López.



Sala 6. Testero norte.



Sala 6. Testero sur.

Galería del Patio



Tenebrario.
Matías
Navarro.
1787.

En este luminoso espacio se exponen sobre pedestales varias esculturas, estas son las de *Elías*, en madera estofada, *San Juan Nepomuceno* de Jácome Baccaro, titular de uno de los retablos de la nave del Evangelio, y *Santa Teresa de Jesús*, de la segunda mitad del XVIII. También se expone el tenebrario trazado por el canónigo Nicolás de Fata en 1787 y tallado en caoba por Matías Navarro. En pintura destaca el *martirio de San Esteban* de Juan Rodríguez el Tahonero realizado en 1822. También se exponen algunas sillas del coro de la parroquia de San Lucas.



Galería del patio.

Sala de los canónigos

En el testero norte se conservan las puertas del sagrario de la parroquia de San Dionisio del siglo XV entre dos retratos de *monseñor Enrique de Bertemati y Pareja*, anónimo del siglo XX, y el *papa Inocencio XI*, de escuela italiana del siglo XVII. También vemos el *Cristo de las Ánimas*, talla atribuida a Lorenzo Mercadante de Bretaña. El muro oeste está presidido por una *Inmaculada Concepción* de Francisco Pacheco, en el mismo testero se expone, sobre una mesa, un atril de plata del siglo XVIII, también vemos un lienzo que representa el *verdadero rostro de Jesucristo* del siglo XVIII. Sobre otra mesa se apoya un *Crucificado* de plata y ébano del siglo XIX, por encima cuelgan cinco retratos, son los del *cardenal Astorga y Céspedes*, arzobispo de Toledo, el *papa Benedicto XIII*, el *cardenal Luis Jaime de Borbón y Farnesio*, *Juan Díaz de Guerra*, eclesiástico jerezano que fue arzobispo de Mallorca y Sigüenza e hizo una importante donación a la biblioteca catedralicia en 1793, y el *cardenal Francisco de Solís*, arzobispo de Sevilla, todos ellos anónimos del siglo XVIII. En el testero se exhibe un gran lienzo que representa la *Resurrección del Cristo*. El

muro este expone un vara guion entre dos pértigas, el guión es de Francisco de Montenegro fechado en 1792, una pértiga es romana de 1756 y la otra española del siglo XVII.

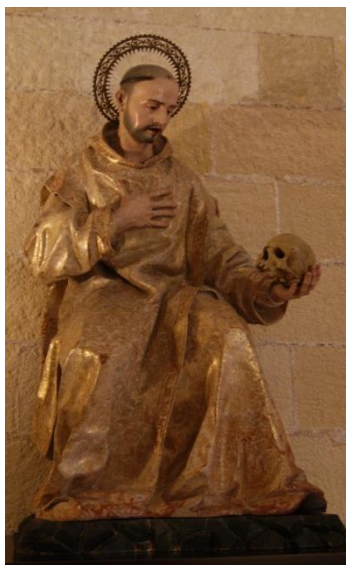


Sala de los canónigos. Testeros sur y oeste.



Sala de los canónigos. Testeros norte y oeste.

Sala de los Cartujos



San Bruno. José de Arce. Siglo XVII.

Este espacio expone varias piezas llegadas de la Cartuja de la Defensión de Jerez. La preside un retablo neogótico de factura contemporánea, el frontal de altar es un guadamecí del siglo XVII. En el testero oeste hay dos repisas para esculturas, en una se expone la *Piedad* de José Esteve Bonet del siglo XVIII, y en la otra *San Bruno*, obra de José de Arce del XVII. Entre ambas hay una pequeña repisa en la que se apoya un fanal con la escultura de terracota de *San José* del siglo XVIII, frente a ésta en el testero este hay otro fanal con la *Virgen el Niño*, también en terracota. La flanquean *San Juan Bautista* de José de Arce y un lienzo del Tahonero, el *Descanso en la huida a Egipto*. Se expone por último una silla de anea que fue regalada por el papa Pío X, donado por Pío XI al cardenal Pedro Segura Sáenz, arzobispo de Sevilla.



Sala de los cartujos. Vista hacia el testero sur.

Patio de los Naranjos

El patio es de sencilla arquitectura de ladrillo. En su centro hay una fuente coronada con la escultura del *Salvador*, es una copia del que coronaba el antiguo altar mayor de Ángel Roca.



Fuente del patio.

Aspectos museográficos y de difusión

El montaje de estas salas expositivas es de tipo contemplativo y no hay un discurso predeterminado. En el mobiliario empleado no hay uniformidad, vemos vitrinas hechas *ex profeso* para la exposición inaugurada en 2011 en la Sala del Tesoro, pero también algunos armarios y mesas expositivas que parecen haber sido reaprovechados. Los armarios tienen apertura abatible y los listones centrales impiden la correcta visibilidad de las piezas textiles de la Sacristía menor. Las vitrinas de la Sala del Tesoro también son de apertura abatible, las de los ángulos sólo pueden abrir el panel central. En la mayoría de los espacios predomina la iluminación led y la entrada de luz natural. Las vitrinas del Tesoro, los armarios de la Sacristía menor, el de la Sala Capitular y las mesas de la sala 6 están interiormente iluminadas con leds. Advertimos asimismo algunos focos led en la Antesacristía, en el Tesoro y otras salas para iluminar la pintura. Además, aparecen algunas lámparas de pie en los ángulos de la Antesacristía, en la Sala Capitular, la galería del patio, en la Sala de los canónigos, y en la de los cartujos que procuran luz difusa. La luz natural entra a través de ventanas que dan al patio y la linterna de la Sacristía. También detectamos iluminación fluorescente en la Sala 6.

En general, se muestra mayor pericia en las instalaciones de la Sala del Tesoro y la Antesacristía que en el resto de los espacios. Algunos defectos, además del mobiliario anticuado, podemos acusarlos a la iluminación. Así vemos que las dos últimas salas, las de los canónigos y de los cartujos, tienen iluminación insuficiente, y las entradas de luz natural están desprotegidas contra radiaciones ultravioleta. Por otra parte, todas las salas están dotadas de alarma y cámaras

de seguridad, también hay vigilantes durante las horas de apertura. La entrada a personas con movilidad reducida no es posible porque existen varios tramos de escalones para acceder.

Tanto en Catedral como las salas expositivas vemos cartelas de cartón pluma en cada retablo y cada pieza, excepto los textiles. A la entrada hay dos paneles, en uno se describe y explica brevemente la historia del edificio y el otro es un plano que numera cada una de los espacios a visitar. En las cartelas vemos que, además del nombre de la pieza, autoría, técnica y fecha, aparecen a veces algunos datos históricos. Los únicos paneles de que se ha dotado a la exposición son algunos de los que se crearon para la exposición temporal *Limes Fidei*, también de esta exposición son muchas de las cartelas de las piezas expuestas en las salas expositivas. La página Web de la Catedral muestra información muy genérica sobre el templo, aunque se hecha en falta mayor profundización en general, sobre todo en lo que se refiere a la exposición permanente²⁷⁴. Se puede descargar el folleto y una guía didáctica.



Panel a la entrada de la Catedral. Cartela en la Catedral. Cartela de la exposición *Limes Fidei*.



Panel de la exposición *Limes Fidei* y *Virgen del Rosario de Murillo* en la Antesacristía. Página web.

²⁷⁴ <http://www.catedraldejerez.es/>



Folleto. Anverso y reverso.

3.3 COLECCIONES CONVENTUALES

3.3.1 Monasterio de la Encarnación y Nuestra Señora de Trápana de Osuna

❖ Inmueble que ocupa: Monasterio de la Encarnación.	❖ Fecha de apertura: 11/03/1969
❖ Tipo de acceso: Previo pago.	❖ Montajes anteriores: No.
❖ Tipología: Exposición permanente de la colección conventual.	❖ Número de salas/espacios: 4.
❖ Titularidad y gestión: Orden de Mercedarias Descalzas con gestión del Patronato de Arte de Osuna.	❖ Fecha de visita: 25/07/2015

Historia

El Monasterio de la Encarnación y de Nuestra Señora de Trápana se encuentra frente a la fachada norte de la Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción en el municipio sevillano de Osuna. El inmueble que ocupa fue erigido para albergar el Hospital de la Encarnación del Hijo de Dios, fundado en 1549 por el IV Conde de Ureña, Don Juan Téllez Girón, y destinado a acoger ancianos y niños abandonados. Al parecer, fue un modelo en la época por sus buenas instalaciones. A partir de 1612 el edificio pasó a ser ocupado por la orden jesuita, hasta la fundación del convento de San Carlos en la calle de Maese Diego, actual calle Compañía. En 1626 la IV Duquesa de Osuna, Doña Isabel de Sandoval y Padilla, fundó el convento que iban a ocupar las religiosas de la Real y Militar Orden de la Merced, la advocación de la Encarnación le viene desde los tiempos del hospital y la de la Virgen de Trápana por la vinculación de los Duques con esta advocación siciliana como virreyes de Nápoles. Recoge el libro de protocolo que la Condesa fundadora quiso cumplir el voto que había hecho por haber tenido un hijo fundando este cenobio en Osuna. Desde entonces la Casa Ducal ha sido siempre benefactora de la comunidad mercedaria. Las monjas vinieron de Lora del Río y se alojaron en el palacio de los Duques antes de ocupar el convento el día 26 de mayo. La primera monja, nombrada por la Duquesa, fue Sor Mariana del Espíritu Santo, hija del capitán Pedro de Arana, Contador Mayor del Adelantado de Castilla, a la cual apreciaba por haberse criado juntas. La primera Comendadora fue Sor Catalina de las Llagas.



Zócalo de azulejos del claustro. Representación de la comunidad mercedaria.

El 8 de enero de 1674 ingresó en el cenobio Sor Catalina de la Concepción, hija del V Duque de Osuna Gaspar Téllez Girón. Muchas de las monjas de este convento cultivaron la pintura y la poesía, como Sor Juana de la Resurrección. Felipe IV las requirió para fundar el Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid y se cree que el mismo Rey visitó el convento en su visita a Osuna de 1630. También de alta alcurnia fue Sor Rosa María de Cristo, recordada en la comunidad como virreina de Nápoles o de Perú, se trata de un personaje casi legendario y fue gran benefactora de la comunidad. La sevillana Rosa Catalina Anastasia de Berra y de Reina ingresó en 1739 a los cuarenta y cinco años en el Monasterio tras enviudar. Aunque no parece probable que su difunto marido hubiera sido virrey, la documentación del convento sí denota la gran fortuna de la que era propietaria Sor Rosa, quien llegó a ser Comendadora de la comunidad mercedaria y gozó del cariño y el reconocimiento de sus compañeras tanto en vida como después de su muerte el 12 de junio de 1772 a los setenta y ocho años; recibió sepultura bajo las losas del coro bajo²⁷⁵. De la segunda mitad del siglo XVIII son los retablos de la iglesia y los azulejos del claustro, así como muchos de los aderezos de plata de las imágenes y los vasos sagrados, de ello concluimos que éste fue un periodo esplendoroso en la historia del convento.

El siguiente episodio de interés se refiere al de la dominación francesa. Por la cercanía de la Universidad, convertida en fuerte, la comunidad fue testigo de la rapiña de los invasores, a quien hubieron de dar parte de sus bienes en pago al alto tributo que les demandaban, entre ellos algunas de las joyas de la Virgen de la Encarnación que se encontraba en el actual retablo de San José. En 1812 las monjas se vieron obligadas a abandonar su convento, convertido en hospital, para trasladarse al cenobio de las dominicas situado en calle Sevilla²⁷⁶.

²⁷⁵ MORÓN CARMONA, Antonio. "Una posible *virreina* en el Monasterio de la Encarnación de Osuna" en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 13, Patronato de Arte, 2011. pp. 59-63.

²⁷⁶ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *Guía artística de Osuna*. Patronato de Arte, Sevilla, 2006. pp.47-51.

RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. "Monasterio de la Encarnación" en VV.AA. *Museos de Sevilla*. Patrimonio Nacional, Madrid 1977. pp. 358-362. *Monasterio de la Encarnación*. Osuna. Patronato de Arte. (Guía del Monasterio) cedido por la superiora de las Mercedarias, Sor Olivia.

En los años sesenta del siglo XX, debido a la falta de benefactores y a la necesidad de fondos para el mantenimiento de la comunidad, las hermanas mercedarias vieron una posibilidad económica en el hecho de abrir al público parte de la clausura. Tras la apertura en 1968 del cercano espacio expositivo de la Colegiata, el Patronato de Arte de Osuna procuró la inauguración el 11 de marzo de 1969 del que era ya el segundo museo de la ciudad. Desde entonces, este espacio ha permanecido inmutable salvo por las últimas mejoras que se hicieron en 2009-2010 y las más recientes en la iluminación. La venta de dulces y bordados es otro de los recursos que mantienen vivas las vocaciones de las hermanas mercedarias de Osuna²⁷⁷.

Descripción arquitectónica

La sobria fachada de ladrillo de la iglesia, de hacia 1626, sigue el modelo creado por Fray Alberto de la Madre de Dios para el convento de la Encarnación de Madrid. Presenta un arco carpanel como vano de entrada, éste se flanquea con



Fachada de la Iglesia.

pilastras toscanas que sustentan un frontón partido que acoge el escudo de la casa ducal de Osuna. Un segundo cuerpo enmarca una ventana con celosía, también entre pilastras toscanas de ladrillo. Una cornisa deja paso al frontón que cierra la fachada y que presenta un vano oval en el centro. A la derecha se encuentra la sencilla espadaña de ladrillo y junto a ella la puerta que da acceso a la clausura y al locutorio, cubierta con frontón partido. A la izquierda, junto al alerón que lo une a la fachada principal, está el arco que accede al compás del Campo Santo, en él se encuentra la puerta lateral del siglo XVIII, constituida por un arco carpanel enmarcado por sillares de piedra y un pequeño alero.

²⁷⁷ Agradecemos la atención y la hospitalidad de Sor Luz Line, Sor Encarnación y la superiora de la comunidad, Sor Olivia, durante nuestra visita.

Al interior, la iglesia conventual es de una sola nave cubierta con bóveda de cañón con lunetos decorada con lienzos y yeserías y una cúpula sobre pechinas con los escudos de la casa ducal en el presbiterio. El claustro porticado, en torno al cual se disponen las cuatro salas expositivas, presenta tres arcos en cada uno de sus lados, éste apean sobre columnas toscanas; esta misma estructura se repite en el cuerpo



Cúpula sobre el presbiterio.



Cuadro de azulejos con una de las escenas del Via Crucis.

superior y en el centro se encuentra la airosa fuente de piedra roja. Destaca sobre todo su decoración, se trata de un zócalo de cerámica de Triana del siglo XVIII en el que se representan escenas cotidianas, de caza, alegorías de los sentidos y de las estaciones del año. Sobre el zócalo también se pueden admirar los azulejos que recogen las escenas del Vía Crucis, de factura local.



Iglesia conventual. Vista hacia los pies.



Claustro.



Paño de azulejos que representa la sevillana Alameda de Hércules.

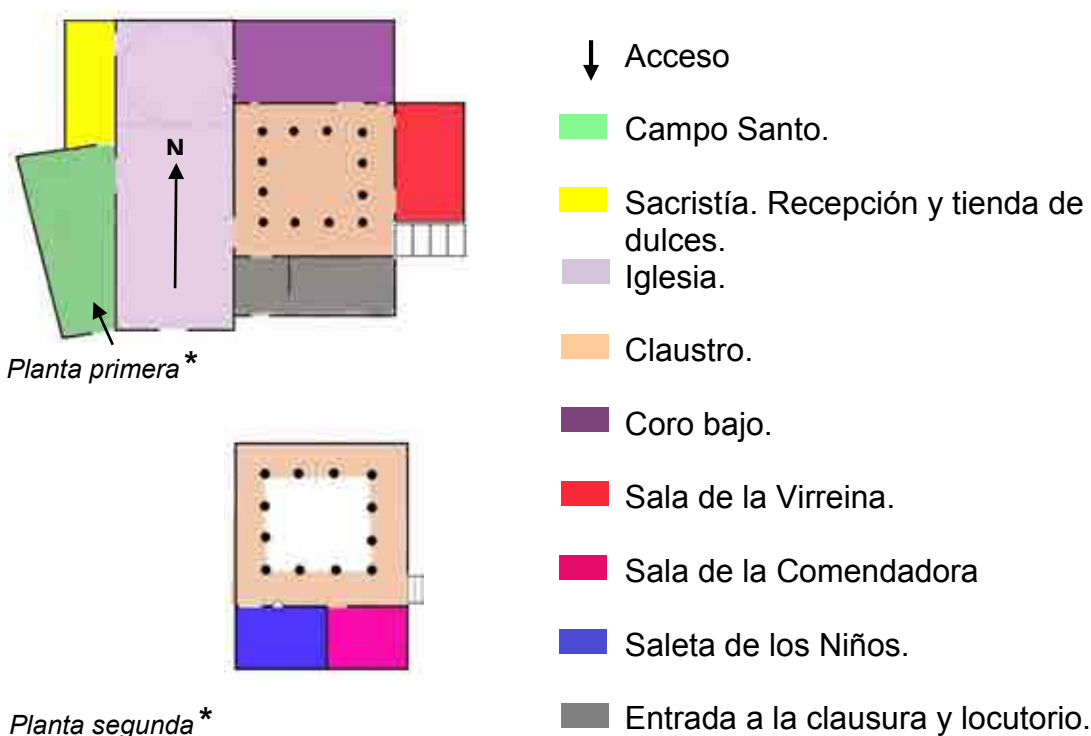
Origen y trayectoria como espacio expositivo

El día 11 de marzo de 1969 se abrieron las cuatro salas que exponen el interesante patrimonio de la clausura conventual, la crónica de prensa describe la presencia del Director General de Bellas Artes, Florentino Pérez Embid, y del Delegado de Información y Turismo, Demetrio Castro Villacaña, entre las autoridades locales e invitadas de los municipios vecinos. Con un discurso del conservador del Patronato de Arte Manuel Rodríguez Buzón se inauguraba este recoleto espacio, tras ciertas reformas y ordenaciones, sobre todo en las salas de la planta alta. Se dice que la Sala de la Comendadora era antaño un almacén que tuvo que ser remodelado por completo. Se agradecía en el discurso la labor de colaboración del artista local Antonio Álvarez, que suponemos que participaría en el montaje²⁷⁸. La bibliografía consultada no arroja nada más sobre

²⁷⁸ RIVERA AVALOS. "El museo de arte sacro y el Colegio Nacional Francisco Rodríguez Marín, inaugurados en Osuna" en *ABC de Sevilla*. 12/03/1969.

las circunstancias en las que se llevó a cabo el montaje²⁷⁹. Sólo hemos encontrado un artículo de prensa que anuncia la programación de eventos que iban a tener lugar el día 15 de septiembre de 1994 con motivo del XXV aniversario del museo²⁸⁰. En 2009-2010 se realizó un inventario tanto de las piezas expuestas como de las no expuestas y también se llevó a cabo una reorganización en las vitrinas de las salas de la Virreina y la de la Comendadora²⁸¹. En el momento de nuestra visita se estaba trabajando en las mejores en materia de iluminación.

Recorrido por el espacio expositivo



Accedemos a la visita desde la puerta dispuesta a la izquierda de la fachada de la iglesia y entramos a un compás ajardinado el “Campo Santo”, al fondo, entre jazmines y buganvillas, llamamos a una segunda puerta para que la hermana encargada de atender a los turistas nos abra. Entramos entonces al pequeño

²⁷⁹ Nos ha sido imposible consultar dos publicaciones sobre el convento: CANO MENSAQUE, Francisco. *Fundación en Osuna del Monasterio de la Encarnación de Trápana de Madres Mercedarias Descalzas (14 de noviembre de 1626)*. Madrid. 2001. RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: *El monasterio de la Encarnación de Osuna*. Patronato de Arte, 1969.

²⁸⁰ “Mañana comienzan los actos del XXV aniversario del museo de la Encarnación” en *ABC de Sevilla*. 14/09/1994.

²⁸¹ MORÓN CARMONA, Antonio. “Memoria parcial de la realización del inventario del Monasterio de la Encarnación” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 12, Patronato de Arte, 2010. pp. 59-60.

recibidor, donde están a la venta los dulces que hacen las monjas. Tras adquirir la entrada, pasamos a la Sacristía y desde ella entramos a la iglesia²⁸².



Compás "Campo Santo"



Recepción y tienda de dulces.

El retablo mayor, realizado en 1723, se articula en tres calles con columnas salomónicas, acoge en la hornacina central a la Virgen de la Merced, que vino a reemplazar en 1880 a la Virgen de Trapani del círculo de Alonso de Mena que se expone actualmente en la Sala de la Virreina. La *Virgen de la Merced Comendadora* es obra del escultor malagueño Fernando Ortiz de 1764 y llegó al Monasterio tras la supresión del convento de la Merced. Las hornacinas laterales las ocupan las imágenes de San Ramón Nonato y San Pedro Nolasco. Por encima del frontón, en el que se recuestan las figuras alegóricas de la Fe y la Esperanza, en el ático figura el relieve de la Anunciación entre las imágenes de la beata Mariana de Jesús y Santa María de Cervellón. En el testero del Evangelio del presbiterio, frente a la reja del comulgatorio, se encuentra el retablo dieciochesco de San José, en el que estuvo la talla desaparecida de la Virgen de la Encarnación, el San José se colocó en las reformas realizadas antes de la apertura del museo en 1969. En el mismo testero está el altar de la Virgen del Pilar, coronado con el cuadro de Santa Teresa, frente a éste está el altar de San Miguel, ambos de similar estructura. Es este último hay dos repisas con las imágenes de las Ánimas del Purgatorio de la segunda mitad del XVIII y en el cuadro del ático se representa a Santa Rosa de



Retablo mayor. 1723.

²⁸² El plano no recoge las estancias de la clausura y sólo las representa de forma muy esquemática el área visitable.

Lima. El otro altar de la nave de la Epístola es el del Cristo de la Misericordia, talla de finales del siglo XVI, aunque reformada en el XVIII, flanqueado por la Virgen y San Juan, ambos del XVIII²⁸³. Enfrenta a este retablo el altar que ocupan



Nuestro Padre Jesús Caído. Alonso Gayón. 1703. Nuestra Señora y Madre de los Dolores. Anónimo. Siglo XVIII.

las imágenes Nuestro Padre Jesús Caído, imagen de vestir tallada por Alonso Gayón en 1703, y Nuestra Señora y Madre de los Dolores, también de vestir, talla anónima del XVIII. Ambos son titulares de la Real Hermandad de Penitencia y Humilde Esclavitud Mercedaria de Nuestro Padre Jesús Caído, Archicofradía Sacramental de las Ánimas Benditas del Purgatorio, María Santísima del Rosario, Cofradía de Nazarenos de las Negaciones y Lágrimas de Nuestro Señor San Pedro y Nuestra Señora y Madre de los Dolores, que hace su estación de penitencia el Jueves Santo.



Retablo de San Miguel. Siglo XVIII.

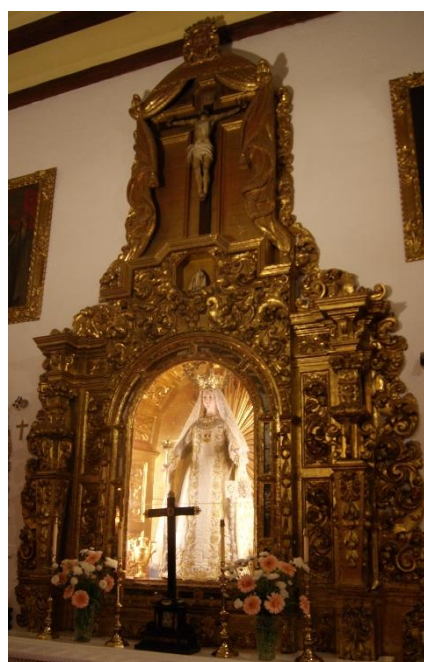


Retablo del Cristo de la Misericordia. Imagen del siglo XVI y retablo del XVIII.

²⁸³ MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. "El Cristo de la Misericordia. Monasterio de la Encarnación" en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 10, Patronato de Arte, 2008. pp. 76-77.

Coro bajo

Desde la iglesia salimos al luminoso claustro, donde se pueden admirar los azulejos sevillanos de su zócalo. La primera sala es el Coro bajo que se mantiene intacta al paso de los siglos tanto en sus funciones como en su apariencia. La sillería coral, de veinticuatro sillas decoradas con el escudo de la Orden, donada por Sor Rosa María de Cristo hacia 1746, ocupa los dos flancos laterales. El Coro lo preside el retablo de la Virgen de la Merced, la imagen mariana de vestir es del siglo XVII, destaca su corona de la segunda mitad del siglo XVIII cuya ráfaga es una corona de flores. El ático lo ocupa un Crucifijo. Sobre la mesa del altar hay una *Cruz-relicario del Lignum Crucis* traída de Roma en 1699 y donada por Sor Catalina de la Concepción, hija de los Duques de Osuna. Otro retablo, por encima de la reja del comulgatorio, es el del Cristo de la Sangre.



Retablo de la Virgen de la Merced. Imagen del siglo XVII y retablo del XVIII.

Las pinturas que cuelgan de los muros son las de *Jesús recogiendo sus vestiduras*, por encima de la puerta, la *Anunciación*, entre dos retablitos, y San Ramón Nonato y *San Pedro Nolasco*, flanqueando el retablo de la Virgen de la Merced. En el testero norte cuelgan los lienzos de *Santa Catalina de Siena*, *San Jerónimo*, la *Virgen de la Merced*, *San Pascual Bailón*, *Santo Domingo de Guzmán* y *Santa Rosa de Lima*. Los de *Santo Domingo* y *Santa Catalina de Siena* llegaron al convento como presente de las dominicas, en cuyo convento se refugió la comunidad mercedaria durante la Guerra de la Independencia. En el testero sur está el lienzo de la *Virgen con el Niño*.



Coro bajo. Vista hacia el testero este.

Además de las pinturas, numerosos retablos cuelgan de los muros, entre los que representan al Niño Jesús destaca la pequeña escultura del *Niño Jesús de Pasión* del antequerano Diego Márquez, realizado hacia 1780. Otras imágenes son las del *Ecce Homo* de alabastro policromado y realizado por un taller siciliano, traído de Roma por Fray Pedro de la Purificación en 1792 en cuyo retablo también aparecen algunos relicarios. También vemos una pequeña *Inmaculada* y una *Virgen de Trápana* de alabastro, realizada en un taller trapanés y traída de Roma por Fray Pedro de la Purificación en 1792. Otras tallas de



Niño Jesús de Pasión. Diego Márquez. Hacia 1780.

pequeño formato son las de *San Pascual Bailón* y *San José*. En el centro de la sala está el facistol del coro que encierra en la capillita que lo remata otra pequeña talla que se dice que perteneció al beato Fray Diego de Cádiz, el *Niño del Mayor Dolor*, también hay un órgano eléctrico que las hermanas suelen utilizar.



Ecce Homo. Taller siciliano. Comienzos del siglo XVII.

Sala de la Virreina

De menor tamaño que el Coro es la Sala de la Virreina, con cubierta decorada con pinturas. El testero sur lo ocupa un frontal de altar de plata, que se utiliza en las festividades importantes, sobre él se expone un atril del mismo metal. Cuelgan del muro dos grabados con los retratos de los fundadores y los lienzos de *Jesús camino del Calvario* y *San José*, en el centro está el de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen niña*, copia de Rubens.



Sala de la Virreina. Testero sur.



Arca del Jueves Santo. Finales del siglo XVIII

En el testero este se encuentran las dos vitrinas que exponen el ajuar de plata del Monasterio. La situada más al sur la centra el arca del Jueves Santo sobre la que está el pelícano alimentando a sus polluelos, es obra cordobesa de finales del siglo XVIII. Con decoración de rocalla, la caja presenta el relieve de la Anunciación en su frente principal. Las pequeñas figuras de la Sagrada Familia, un copón y una cruz de altar ocupan entre escapularios mercedarios el ala derecha de la vitrina. En el ala izquierda, varias piezas de plata se escalonan en tres niveles, se puede ver un incensario, una naveta con decoración de rocalla y un sencillo acetre. También campanitas, crismas, una bandeja y una jarra.

La otra vitrina, expone un juego de sacras, varios relicarios y una cruz de altar. A la izquierda aparecen dos piezas de marfil, un *Crucificado* de cuatro clavos y el *Niño Jesús Salvador del Mundo*, ambas piezas realizadas en el siglo XVII y de taller hispano-filipino. Una pequeña *María Magdalena* y una minúscula *Cruz*, ambas de alabastro, completan la vitrina, junto con una bandeja con la *cabeza del Bautista* del siglo XVII y una cajita de plata con relieves. Vemos también el lienzo de la *Virgen con el Niño*, copia de Sassoferato, el *retrato de un monje mercedario* y una escena de *Fray Antonio de San Pedro repartiendo limosnas*.



Crucificado y Niño Jesús Salvador del Mundo. Taller hispano-filipino. Siglo XVII



Vitrina del testero este-izquierda.



Vitrina del testero este-derecha.



Virgen de Trápana. Atrib. Alonso de Mena. Siglo XVII.

El testero norte lo preside el gran cuadro de la *Dolorosa* del sevillano Francisco O Sorio de 1703. En el muro oeste aparece la talla de la *Virgen de Trápana* que presidió el retablo hasta 1880, es obra atribuida a Alonso de Mena en una interpretación del modelo iconográfico italiano²⁸⁴. A continuación se muestra la imagen de ala-bastro de *Nuestra Señora de Trápana*, obra italiana donada por la fundadora y realizada en el primer tercio del siglo XVII²⁸⁵. Las coronas de tipo imperial de la Virgen y la del Niño y los grilletes y cadenas que lleva la Virgen en la mano, alusivos a la redención de los esclavos, son de la primera mitad del XVII.



Virgen de Trápana. Taller italiano. Siglo XVII.



Dolorosa. Francisco Meneses OSorio. 1703.

²⁸⁴ RAVÉ PRIETO, Juan Luis. "La Virgen de Trápana (Trapani), titular del Monasterio de la Encarnación. Convento de la Encarnación de Osuna" en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* n° 5, Patronato de Arte, 2003. pp. 46-48.

²⁸⁵ ROMERO TORRES, José Luis. MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. *A imagen y semejanza, escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna*. Patronato de Arte, 2014. p. 84.



Sala de la Virreina. Testeros norte y este.

Sala de la Comendadora

Al terminar la visita a la Sala de la Virreina hay que ascender por las escaleras que conducen a la galería alta del claustro, también decoradas con cerámica. En ellas se expone el busto de una imagen mariana en un nicho y dos lienzos, *Cristo atado a la columna* y una copia del siglo XIX del cuadro de Valdés Leal que se encuentra en la iglesia del hospital sevillano de la Caridad, *Finis Gloriarum Mundi*. Pasamos a la Sala de la Comendadora, su testero oeste lo ocupa un gran



Dolorosa. Siglo XVII.

expositor que se alza por encima de una cajonera barroca. Lo constituyen tres arcos de madera tallada y dorada del siglo XVIII. Este armario lo centra la talla antequerana de la *Dolorosa* relacionada con Diego Márquez del siglo XVIII, donación de Sor Rosa María de Jesús. La flanquean las imágenes de *San Pedro Pascual* y de la *Beata Mariana de Jesús*, éstas proceden del desaparecido retablo de la Encarnación que existía en la iglesia y fueron adquiridas en 1783, pues en ese año se beatificó a la religiosa mercedaria Mariana de Jesús, cuya escultura la donó Sor Mariana de la Merced. Por otra parte, el cuchillo y la pluma de la plata de San Pedro Pascual fueron donación de la comendadora Sor María Josefa de San Ramón²⁸⁶. En la balda de abajo se expone una custodia de tipo sol de estilo rococó tardío, varios relicarios, entre ellos el de la Beata Mariana, y algunas palias bordadas, varios tinteros de

²⁸⁶ MORÓN CARMONA, Antonio. "Misterio de la Encarnación de Nuestro Señor en el Monasterio de la Encarnación de Osuna" en *Cuadernos de los Amigos de los Museos* nº 14, Patronato de Arte, 2012. pp 72-74.

cerámica, plumas, el libro de profesiones de las monjas y un reloj de arena, como símbolo de la llegada de nuevas hermanas.



Armario del testero

Junto al armario, en un fanal dorado, se encuentra la imagen de la Virgen de la Merced que llaman la *Madre Comendadora*, pieza que da nombre a la sala. Es una talla de un anónimo granadino del siglo XVIII. Centra este testero sur un arcón sobre el que hay una Biblia abierta y un gran grabado que representa el *Juicio Final*, realizado por Jean Cousin El Joven en 1615²⁸⁷. Cierra este muro un retablito con un *Calvario*.



Madre Comendadora. Anónimo granadino. Siglo XVIII.

El testero este lo ocupa una vitrina que expone algunas piezas textiles, son varias casullas bordadas y el manto de la Virgen titular. Sobre la vitrina cuelga una tablita que representa el *Descendimiento* que es igual a la que se muestra en la Saleta de los Flamencos de la Colegiata. También hay un *San Pablo* y una escena de la *Beata Mariana de Jesús*. El muro norte contiene un lienzo que representa a la *Virgen de la Merced* y tres sitaliaes con el escudo de la Orden bordado en el respaldo. En los ángulos de la sala se exponen cuatro candeleros.

²⁸⁷ MORÓN CARMONA, Antonio. "Memoria parcial...". p. 60



Sala de la Comendadora. Testero este.



Sala de la Comendadora. Testero norte.

Saleta de los Niños



Retablo del Cristo del Amor.

Preside la sala en su testero este un retablo en el que se encuentra el *Cristo del Amor* del siglo XVII, lo flanquean ángeles turiferarios del XVIII y también aparece una pequeña imagen de la *Dolorosa* a sus pies. Con un bello zócalo de azulejos dieciochescos, esta sala expone multitud de fanales con imágenes del Niño Jesús y también el ajuar de éstos en cuatro pequeñas vitrinas-baúl que muestran los minúsculos vestiditos, zapatitos y otros objetos. Además también se encuentra en esta sala el tenebrario del Monasterio y varias pinturas realizadas por las monjas que representan a santos y santas, en su mayoría mercedarios. Destacan las imágenes del *Niño Jesús recién nacido*,

de cera y donado en 1798 por el Padre General de Santa Ana. Junto a éste está el *Niño Jesús dormido sobre la cruz* de mediados del XVIII, el *Niño Jesús de Praga* y el *Corazón de Jesús Niño*, de taller napolitano del siglo XVIII, donado por Sor María Josefa de San Ramón. También ella donó el *San Miguel niño* realizado en un taller peruano, de esta imagen destacamos su casco, armadura y balanza de plata repujada²⁸⁸. En otro de los fanales se encuentra la *Virgen del Rosario*.



Niño Jesús dormido sobre la cruz. Medios del siglo XVIII.



Vitrina-baúl del ajuar de las imágenes del Niño Jesús.



Niño Jesús Recién Nacido. Siglo XVIII

²⁸⁸ SANZ SERRANO, María Jesús. "La orfebrería en el Monasterio de la Encarnación de Osuna" en *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística* Tomo 62, nº 190, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979. p. 108-109.

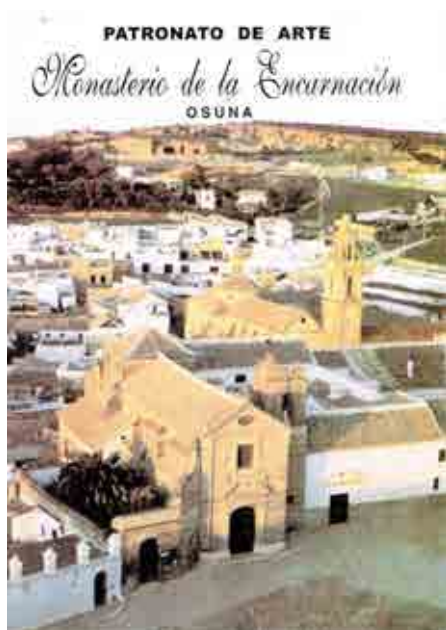


Saleta de los Niños. Testeros este y sur.

Aspectos museográficos y de difusión

El montaje de estas salas se mantiene entre el inmovilismo de una imagen heredada del pasado, en el caso del Coro bajo, y la recreación de ese ambiente siguiendo las mismas pautas en la colocación de las piezas. Así vemos que el montaje es sobre todo ambiental, retablos, fanales, cornucopias y lienzos se superponen entre sí ocupando todo el espacio disponible.

El mobiliario utilizado consta, de una parte, de los retablos y los fanales barrocos, expuestos sobre repisas de escayola, y de otra de vitrinas creadas *ex profeso*, como las dos de la Sala de la Virreina, con fondo de brocado verde y piezas escalonadas en una estructura cubierta con terciopelo rojo, y la que expone los textiles en la Sala de la Comendadora. En esta última sala también se ha creado una vitrina a partir del desmontaje de otro mueble de época, del mismo tipo que el arco que cobija la talla de alastro de la *Virgen de Trápana* en la Sala de la Virreina, ambos muebles tienen fondo de terciopelo rojo. La iluminación es bastante heterogénea, los fanales tienen iluminación interior con pequeñas bombillas incandescentes que se están cambiando progresivamente por lámparas de led, más apropiadas para la conservación de las piezas. En los retablos de mayor tamaño y en las vitrinas-escaparate la iluminación es fluorescente y en algunas salas también se emplean los focos halógenos para proporcionar luz ambiental. Las ventanas altas aportan luz, éstas no se cubren con ningún tipo de cortinaje. Las salas disponen de alarma y la entrada a personas con movilidad reducida no es posible, ya que las escaleras lo impiden.



Guía del Monasterio de la Encarnación.

El espacio expositivo del Monasterio de la Encarnación está gestionado por el Patronato de Arte de Osuna bajo dirección de Don Patricio Rodríguez-Buzón Calle. Son las propias hermanas mercedarias las que guían la visita por las salas en horario de mañana y procurando que este hecho no afecte a los quehaceres de la comunidad. No existe ninguna cartela, folleto ni panel explicativo, tampoco página Web ni ningún otro soporte de difusión, salvo las publicaciones que hace el Patronato de Arte y la información turística de la página Web del Ayuntamiento de la villa²⁸⁹. Existe una guía de la que desconocemos la fecha, en cualquier caso ésta ya no está disponible.

²⁸⁹ <http://www.osuna.es/index.php?id=116>

3.3.2 Monasterio de Santa Paula de Sevilla

❖ Inmueble que ocupa: Monasterio de Santa Paula (Jerónimas).	❖ Fecha de apertura: Hacia 1979
❖ Tipo de acceso: Previo pago.	❖ Montajes anteriores: No.
❖ Tipología: Exposición permanente de la colección conventual.	❖ Número de salas/espacios: 3
❖ Titularidad y gestión: Orden de San Jerónimo.	❖ Fecha de visita: 21/09/2013

Historia

En el sevillano barrio de San Julián se encuentra el Monasterio de Santa Paula habitado por monjas de la orden de San Jerónimo. Fue fundado por Doña Ana de Santillán y de Guzmán, una dama noble, nacida en 1424, hija de Fernando de Santillán y Leonor de Saavedra. Su padre era caballero veinticuatro de Sevilla y consejero del Rey. Su marido fue Don Pedro Ortiz Núñez de Guzmán, el cual murió cuando Doña Ana tenía 34 años. Cuando enviudó quedó a cargo de su hija Blanca y defendió sus derechos sobre la herencia de su marido, el cual había dejado el mayorazgo a su hermano Juan. A la muerte de su hija, que murió a los dieciocho años, Doña Ana se recluyó en el beaterio de San Juan de la Palma y dejó a su padre la administración de sus bienes. Fue en estos difíciles momentos cuando pensó en fundar un monasterio de monjas jerónimas bajo la advocación de Santa Paula en unas casas que poseía en la collación de San Román. Junto a estas casas había otras más espaciosas y propicias que eran de Don Juan Pérez, abad Xerez. Al morir éste dejando la propiedad al monasterio jerónimo de Buenavista, el padre de la fundadora trató con el prior la compra de las casas para fundar un monasterio femenino de la misma orden. El acuerdo se cerró en 250.000 maravedíes y la escritura de compra tiene fecha del 13 de agosto de 1473. En ese mismo mes Doña Ana solicitó al Capítulo General de la orden jerónima que la recibiera como religiosa, a ella y a sus compañeras. Asimismo, mientras que se trataba la compra de las casas, se solicitó al Papa Paulo II la bula de fundación según la regla y constituciones de las monjas de Santa Marta de Córdoba y las de Santa María la Blanca de Burgos. La concesión se dio el 27 de enero de 1473 por el papa Sixto IV.

A partir de esta fecha comenzaron los trámites previos a la fundación tales como la adecuación de las casas y el dictamen del prior de monasterio de Buenavista, Fray Juan de Mazuela, que fue invitado por el padre de la fundadora, don Fernando de Santillán, para que diera su aprobación sobre el lugar elegido.

Asimismo, el prior se entrevistó con Doña Ana y se concretó en esta reunión la fecha para el traslado de las religiosas desde el emparedamiento de San Juan de la Palma al nuevo Monasterio, lo cual se produjo el 8 de junio de 1475. En este día se bendijo la iglesia, que se encontraba donde después fue situada la sala capitular. Tomaron el hábito doce monjas, además de la fundadora, la cual se convirtió en priora, según venía expresado en la bula pontificia. En este día ella donó todos sus bienes al Monasterio ante escribano público. Al mes siguiente, el 13 de julio, todas las religiosas firmaron sus cartas de profesión.

Al aumentar el número de monjas, se hizo necesaria la construcción de una nueva iglesia. La comunidad esperaba que una marquesa que frecuentaba el Monasterio fuera su benefactora, pero cuenta la leyenda que un día, estando en oración, oyeron una voz que les dijo: “marquesa será, pero no esa”. Al poco tiempo comenzó a visitarlas Doña Isabel Enríquez, marquesa de Montemayor, esposa de Don Juan de Braganza, Condestable de Portugal, marqués de Montemayor y hermano del duque de Braganza, el cual capitaneó una conspiración contra el rey portugués Juan II en 1483. Tras estos hechos el duque de Braganza, fue condenado a muerte y su hermano, Don Juan, pudo refugiarse en Sevilla, aunque falleció el 30 de abril de 1487 estando al servicio del rey Fernando en Granada. Al enviudar, Doña Isabel encontró consuelo y amistad en la congregación jerónima, fue entonces cuando decidió dejarles su herencia y ser la benefactora que la comunidad esperaba para construir su nueva iglesia. La marquesa compró el terreno donde se encuentra el templo, los coros y el compás y dispuso que sus restos mortales y los de su esposo se dispusieran en un túmulo que fue construido en el centro de la nave.

Las obras de la iglesia se llevaron a cabo entre 1483 y 1489, aunque la portada se terminó unos años más tarde, con relieves del escultor Pedro Millán y azulejos de Francisco Niculoso Pisano. Los impresionantes artesonados de la nave de la iglesia y del coro fueron realizados por Diego López de Arenas en 1623. La priora, Doña Ana de Santillán, falleció el 26 de agosto 1489, con lo cual, llegó a



Enterramiento de León Enríquez

ver la iglesia terminada; sus restos reposan bajo una lápida en el coro bajo. La marquesa de Montemayor murió unos años más tarde, el 29 de mayo 1529 y sus restos y los de su esposo se dispusieron tal como ella dejó escrito en su testamento, en el túmulo al pie del presbiterio. Sin embargo, por la escasez de espacio, en 1592 los restos se trasladaron al emplazamiento actual, los

dos arcos que se encuentran en los muros laterales de la capilla mayor. A la izquierda se encuentran los de Doña Isabel Enríquez y su hermano, don León Enríquez, mientras que los restos del marqués se sitúan en el muro derecho²⁹⁰.

Las estancias de la clausura han sufrido muchos cambios a lo largo de los siglos, esto le da su actual configuración laberíntica. La zona más antigua se sitúa en torno al llamado “patio viejo” de hacia 1570. A comienzos del siglo XVII se hizo una gran ampliación, de esta fecha es el “patio grande” que es el claustro del Monasterio. A partir de entonces se inició un periodo en el cual el Monasterio llegó a su máximo esplendor y fueron contratados los mejores artistas para crear los retablos que decoran la nave, brillan con luz propia los nombres de Francisco Zurbarán, Alonso Cano y Juan Martínez Montañés. Durante los siglos de la Edad Moderna, el patrimonio mueble e inmueble de este cenobio se fue engrosando como consecuencia de los legados y donaciones que le eran concedidos por parte de los fieles y de las propias religiosas.

Durante el siglo XIX, como tónica común a los conventos españoles, el de Santa Paula sufrió el expolio de obras pictóricas por parte de las tropas napoleónicas y también hizo frente a dificultades económicas por las que tuvo que vender parte de sus bienes inmuebles, que también se vieron mermados como resultado de las desamortizaciones²⁹¹. Más tarde, por su gran riqueza patrimonial, Santa Paula fue el primer convento sevillano en recibir la calificación de monumento nacional el 4 de junio 1931, durante el gobierno de la segunda república.

A partir de 1944 comenzó un movimiento de renovación de la orden jerónima llevada a cabo por la priora de este Monasterio, la madre Cristina de la Cruz de Arteaga, de la cual hablaremos más adelante, y que fue la auspiciadora de la creación del espacio expositivo. En 1969 comenzaron las obras de adaptación para musealizar parte de la clausura, hizo falta crear unas escaleras de acceso desde el llamado “compás de los locutorios” y adecuar las estancias elegidas para tal fin. Los trabajos se extendieron también al claustro principal y al patio viejo. Estas obras fueron dirigidas por el arquitecto Rafael Manzano Martos por encargo de la Dirección General de Bellas Artes. La apertura del área expositiva se hizo posible en los años setenta.

Posteriormente, en 1985, la Consejería de Cultura realizó nuevas obras en las estancias de la clausura para detener una invasión de termitas, estos trabajos fueron dirigidos por el arquitecto Fernando Villanueva Sandino y paralelamente, se restauraron los retablos de la iglesia bajo la dirección de Fernando Guerra-

²⁹⁰DE LA CRUZ DE ARTEAGA (OHS), Cristina. “Santa Paula romana y las fundadoras de su monasterio sevillano” en *Boletín de Bellas Artes* nº3, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1975. pp. 83-104.

²⁹¹PASTOR TORRES, Álvaro. “El monasterio sevillano de Santa Paula en el primer tercio del siglo XIX” en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier. *La clausura femenina en España: actas del simposium: 1/4-IX-2004*, Vol. 2, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo del Escorial, 2004. pp. 1367-1392.

Librero Fernández²⁹². Entre 1995 y 1996 se llevó a cabo el inventario de los bienes muebles del Monasterio que fue coordinado por el profesor Alfredo J. Morales Martínez²⁹³.

Después de estas fechas tenemos referencias del devenir del Monasterio a través de la prensa reciente. En 2009 se gestó un plan para la rehabilitación del patio del Noviciado, el proyecto fue realizado por el arquitecto Antonio Mena Anisi, la cercana crujía que da a la calle Enladrillada se pretendía habilitar como prolongación del área expositiva o como sala de exposiciones. La última referencia que tenemos a este respecto es que a comienzos de 2011 todavía se esperaba que se librara la subvención para acometer las obras²⁹⁴. Como noticia reciente tenemos la de la renovación de la iluminación de la colección musealizada, llevada a cabo por la fundación Sevillana Endesa y que fue inaugurada el día 8 de mayo de 2013²⁹⁵.

Descripción arquitectónica

El solar que ocupa el monasterio de Santa Paula tiene 8.853 metros cuadrados, está delimitado por las calles Santa Paula, Enladrillada y Pasaje de Malloí. Desde una pequeña plazuela en la calle Santa Paula, enclavada en el entramado laberíntico del casco histórico sevillano, accedemos al Monasterio. Hay dos entradas, la de la izquierda accede al compás de la iglesia y la de la derecha que conduce al compás de los locutorios y a la colección permanente.

La entrada a la iglesia se realiza por una simple portada de ladrillo, realizada a comienzos del siglo XVI. Se trata de un arco conopial entre dos baquetones, por encima de la cornisa aparece un azulejo enmarcado en ladrillo en el que se representa a Santa Paula. Éste fue realizado en 1888 y sustituye al primitivo, obra de Francisco Niculoso Pisano y que fue destruido en 1886. Detrás puede verse la emblemática espadaña del Monasterio.

²⁹²PÉREZ CANO, María Teresa. *Patrimonio y ciudad: el sistema de los conventos de clausura en el centro histórico de Sevilla. Génesis, diagnóstico y propuesta de intervención para su recuperación urbanística*. Vol. II. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1993. pp. 524-526.

²⁹³"Inventario de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Andaluz. Sevilla: Monasterio de Santa Paula" en *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* nº 26, Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1996. pp. 185-187.

²⁹⁴NAVARRO ANTOLÍN. "Urbanismo avala el cerramiento de un patio de Santa Paula" en *Diario de Sevilla*, 22/10/2009.

SÁNCHEZ MOLINÍ, Luis. "Santa Paula espera a Zoido" en *Diario de Sevilla*, 04/06/2001.

²⁹⁵"Sevilla Endesa ilumina artísticamente el Museo de Santa Paula" en *Diario de Sevilla*, 09/05/2013.



Plano del monasterio de Santa Paula²⁹⁶.

Al traspasar esa puerta pasamos al compás ajardinado (24) que precede a la portada de la iglesia, finalizada en 1504. Es una excepcional obra de transición, está realizada en ladrillo, según la técnica mudéjar, y presenta un arco apuntado y abocinado sobre multitud de baquetones de ascendencia gótica. La decoración ya muestra, sin embargo, influencia del Renacimiento. Los relieves son del escultor Pedro Millán, de él son también los dos ángeles de las enjutas y los tondos que recorren la rosca del arco, a excepción del central que fue importado de Italia y es obra de Andrea della Robbia, en él se representa la Natividad. En los demás tondos, de izquierda a derecha, se representa a Santa Elena, San Antonio de Padua con San Buenaventura, San Pedro y San Pablo, San Roque y San Sebastián, San Cosme y San Damián, y Santa Rosa de Viterbo. Los azulejos que decoran la rosca, el alfiz y el tímpano del arco son obra de Francisco Niculoso Pisano, tienen decoración de grutescos y presentan color blanco, azul y amarillo sobre fondo anaranjado. En el tímpano se encuentra el escudo de los Reyes Católicos labrado en mármol blanco. Finalmente, El conjunto se corona con una crestería gótica.

²⁹⁶ PÉREZ CANO, María Teresa. *Op. Cit.* p. 527.



Puesta de acceso al compás de la iglesia y espadaña del monasterio.



Portada de la iglesia

Desde la portada se accede al lateral del Evangelio de la iglesia conventual (1). Es de planta de cajón con presbiterio elevado y coros bajo y alto a los pies. La nave se cubre con un artesonado realizado en 1623 por Diego López Arenas y el presbiterio con bóvedas de tracería gótica totalmente policromadas. Las yeserías que adornan los muros tienen un estilo que se relaciona con el de Juan de Oviedo. Es muy destacable el zócalo cerámico de la nave que responde al estilo de Hernando de Valladares, al igual que el del coro bajo (2)²⁹⁷.



Interior de la iglesia.



Armadura mudéjar de la iglesia.

²⁹⁷ VALDIVIESO GONZALEZ, Enrique. MORALES MARTINEZ, Alfredo. *Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura*. Sevilla, 1980. pp. 120-122.

Otra puerta, mucho más sencilla, es la que conduce al Compás de Locutorios (25), en torno a él está la portería, la tienda de las famosas mermeladas que hacen las monjas, la capilla del Sagrado Corazón, creada para la devoción de las hermanas externas (35) y la escalera de acceso al área musealizada (36) que fue construida en 1969 por Rafael Manzano Martos en sintonía con la arquitectura doméstica tradicional del convento.

Los demás claustros y jardines del Monasterio no son visitables, pero por su importancia e interés arquitectónico mencionaremos el claustro (8), visible a través de la Sala de San Jerónimo, y el llamado “patio viejo” (13), que fue el primitivo claustro. Éste último es de hacia 1570 y tiene forma cuadrangular, es un patio porticado con columnas de mármol que sostienen arcos de medio punto peraltados y enmarcados por alfiz. El “patio grande” o claustro principal está porticado en sus dos alturas, la galería inferior es de arcos de medio punto cajeados sobre columnas de capitel compuesto, siendo las de la galería superior



Vista del claustro principal desde la Sala de San Jerónimo.

de orden toscano. Ambos patios están comunicados y presentan zócalos de azulejos de la primera mitad del siglo XVII los del claustro, y de finales del siglo XVI los del patio viejo. El resto de la clausura es un entramado de estancias que se encuentran en torno a los dos claustros, es el caso de la sala capitular (11), la hospedería (33) y el refectorio (5).

Origen y trayectoria como espacio expositivo

No podemos hablar de la colección musealizada del monasterio de Santa Paula sin hacer referencia a su creadora, la madre Cristina de la Cruz de Arteaga y Falguera (1902-1984), hija del marqués de Santillana y duque del Infantado, Joaquín de Arteaga y Echagüe de Silva y Méndez de Vigo (1870-1947), importante empresario, coleccionista e impulsor de las restauraciones del palacio de Viñuelas en Madrid y el Colegio español de San Clemente de Bolonia. Su madre fue Isabel Falguera, Moreno, Lasa y Moscoso de Altamira (1875-1968), condesa de Santiago, amante del arte y benefactora del Monasterio sevillano.

Sor Cristina se licenció en ciencias históricas por la Universidad Central de Madrid en 1920 y en 1926 ingresó en la abadía benedictina de Santa Cecilia de Solesmes en Francia. Volvió a España por causa de una enfermedad y tras un periodo de búsqueda de sí misma, entró en el monasterio de la Concepción Jerónima de Madrid en 1934, donde profesó en 18 de mayo de 1936. En este momento la orden jerónima femenina necesitaba una restauración, ya que, según el Derecho Canónico, ésta debía desaparecer a los cien años de la desamortización de 1835.

En 1937, durante la Guerra Civil, la congregación de Madrid tuvo que dejar la clausura y la madre Cristina fue trasladada entonces al monasterio de Santa Paula de Sevilla. En 1938 tuvo que volver con su familia por causa de una enfermedad, estuvo en Zarauz y allí recibió la misión que el papa Pío XII le encomendó, restaurar la orden jerónima. Cuando volvió a Sevilla en 1943 pronto fue nombrada priora, en 1944, cargo que desempeñó hasta su muerte en 1984. En 1958 contribuyó a crear la Federación de Monasterios de Monjas Jerónimas Españolas de la cual fue presidenta. A partir de entonces su vida estuvo repleta de viajes, conferencias y apariciones públicas. Con su herencia familiar ayudó a restaurar y construir monasterios de su orden y también creó el espacio expositivo que ahora estudiamos. Todas estas labores y su ejemplaridad en la observancia monástica le han valido que la Orden haya promovido su beatificación, cuyo proceso está abierto desde 2010.

La madre Cristina de la Cruz recibió una importante herencia de sus padres, los duques del Infantado, en forma de bienes muebles que pasaron a formar parte de la ya destacada colección del Monasterio sevillano. Esta fecha coincide con la reforma que la Iglesia estaba llevando a cabo tras el Concilio Vaticano II y es en este contexto cuando la madre Cristina pensó en crear el espacio expositivo. Así explica ella misma la creación de este espacio expositivo:

Nos impulsó a ello en 1968 la sentida muerte de la duquesa viuda del Infantado que, por tener en él a su hija, tanto favoreció al monasterio con regalos de piedad y de arte. Vino entonces a aumentar nuestro acervo una parte, aunque mínima, de la abundante colección que los duques habían reunido en sus largos años de vida. (...) ¿Dónde situar estas piezas, en su mayoría (como seleccionadas para nuestro ambiente) de arte religioso? ¿No era pena enclaustrarlas? ¿No merecían ofrecerse a la contemplación de la ciudad, con ese sentido hospitalario que caracteriza a nuestra Orden?. Este fue el motivo que nos decidió a ampliar nuestro circuito turístico del exterior, instalando

*un pequeño museo, adaptado a las reglas de la clausura, dentro de nuestros muros*²⁹⁸.

Para abordar la creación del nuevo espacio se tuvieron que reformar las estancias elegidas para tal fin y darles acceso desde el compás de los locutorios. Las reformas ya referidas, se llevaron a cabo por Rafael Manzano Martos en 1969. La zona del vestíbulo era un espacio que se había utilizado como trastero y la llamada “Nave de los Trojes”, por haber servido para guardar grano, tuvo que ser rehabilitada porque su techumbre de madera estaba en mal estado; las ventanas tuvieron que ser ensanchadas y provistas de las celosías voladas que dan al compás de los locutorios. La que se iba a convertir en sala principal era la de San Jerónimo o San Isidoro²⁹⁹, una estancia que se encuentra sobre la sala capitular, en la que estuvo la primitiva iglesia del Monasterio. El coro alto sería la estancia que cerraría con broche de oro la visita.

No conocemos la fecha exacta en la que el área expositiva fue abierta al público pero en 1979, cuando sor Cristina escribió su artículo sobre este espacio, la apertura ya era un hecho, aunque no todo el trabajo estaba terminado. De hecho, explica que las cubiertas del coro y de la iglesia habían sido recientemente intervenidas por la Dirección General del Patrimonio Artístico, la solería se encargó a Morón y aún faltaba terminar de habilitar el coro para su apertura, encalar sus paredes y colocar algunas piezas que debían ser restauradas³⁰⁰. Ese texto y el capítulo que dedican al Monasterio los autores del libro titulado, *Sevilla oculta*³⁰¹, pionero en la materia, han sido las dos fuentes clave para realizar este trabajo. En ellos y otras publicaciones posteriores, que han venido a añadir luz a los ya referidos, podemos ver la información que no tenemos en las salas expositivas, dada la ausencia de cartelas o de cualquier otro soporte informativo. Siguiendo ambas descripciones advertimos algunos cambios con respecto a la disposición actual de las piezas, a unas se hace referencia en alguna de las estancias de la clausura, a otras se las cita en las estancias expositivas sin que estuvieran en el momento de nuestra visita en ese lugar, y otras tantas las encontramos hoy expuestas y no aparecen citadas en la bibliografía. Aparte de estos pequeños cambios, el espacio no ha mutado su recoleto aspecto conventual desde su creación hasta nuestros días.

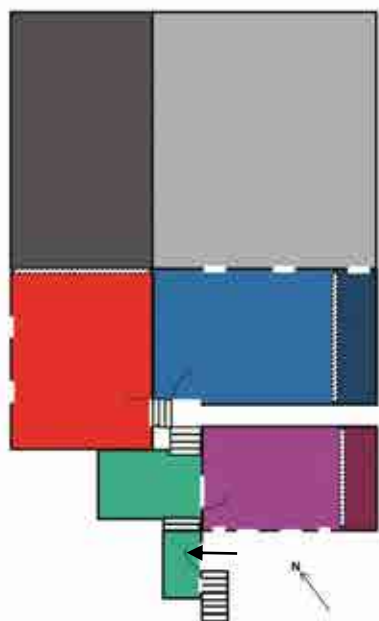
²⁹⁸DE LA CRUZ ARTEAGA, Cristina (OHS). “El Museo conventual de Santa Paula de Sevilla” en *Boletín de Bellas Artes* nº7, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1979. p. 109.

²⁹⁹Según la fuente consultada a esta sala se la llama “de San Jerónimo” (en VADIVIESO, E. MORALES, A. *Sevilla oculta...*) o “de San Isidoro” (en el artículos de sor Cristina de la Cruz de Arteaga sobre el museo y en PÉREZ CANO, M. T. *Patrimonio y ciudad...*).

³⁰⁰DE LA CRUZ ARTEAGA, Cristina (OHS). *Op. Cit.* pp.114-116.

³⁰¹VALDIVIESO GONZALEZ, Enrique. MORALES MARTINEZ, Alfredo. *Op. Cit.* pp. 119-151.

Recorrido como espacio expositivo



- ↓ Acceso
- Entrada y vestíbulo
- Nave de los Trojes
- Sala de San Jerónimo
- Coro alto
- Iglesia
- Claustro

Plano del área musealizada*.

La iglesia

La iglesia conventual no forma parte de la visita pero por su riqueza patrimonial vamos a comentar sus obras más destacadas. El retablo mayor es barroco, obra



Retablo mayor. José Fernando de Medinilla, 1730.

de José Fernando de Medinilla de 1730, sustituyó a otro más antiguo del escultor Andrés de Ocampo con pinturas de Alonso Vázquez, contratado en 1592. Se cree que la imagen de Santa Paula del nicho central y las de San Blas y San Agustín que se encuentran en el cuerpo alto son del antiguo retablo. Las demás esculturas son ya del siglo XVIII, éstas son las de San José y San Antonio de Padua que flanquean a Santa Paula, la Inmaculada que corona el templete central y el relieve de San Jerónimo que aparece en el ático. El retablo se divide en tres calles separadas por estípites con templete central en el que se encuentra Santa Paula, el ático es también tripartito y en él se ubican las imágenes de San Blas, San Agustín y el relieve antes mencionado.



San Cristóbal. Anónimo del siglo XVII.

En los laterales de la capilla mayor, por encima de los sepulcros de los marqueses de Montemayor, vemos dos grandes lienzos de Domingo Martínez de hacia 1730 que representan la *Partida de Santa Paula a Oriente*, en el testero de la Epístola, y la *Muerte de Santa Paula*, en el testero del Evangelio. Ambos fueron restaurados y fue la Real Maestranza de Caballería de Sevilla quien sufragó los gastos³⁰². Los dos ángeles lampareros son de la misma fecha y fueron realizados por Bartolomé García de Santiago.

A los pies de nave, en el muro del Evangelio, hay una pintura mural al óleo de comienzos del siglo XVII y que mide más de cinco metros, en ella se representa a *San Cristóbal*, esta fue restaurada debido a los problemas de humedad que sufría³⁰³. Junto a éste se encuentra el retablo de San Juan Evangelista que contrató Alonso Cano en 1635. Las pinturas del maestro granadino, ocho en total, se encuentran dispersas por distintos museos del mundo desde que fueron expoliadas durante la Guerra de la Independencia. La crónica del expolio reza así:

En este día por Orden de N. Rey Don José 1º / y en su nombre el Sr. Mariscal, el Excmo. Sr. Duque de Dalmacia, habiendo apetecido cator/se pinturas que adornaban los Altares de Ntra/ Yglesia, el de la Virgen que está inmediato / al coro, y el de S. Juan Evangelista qe está / junto a la pileta del agua vendita, las quales / pinturas eran de los misterios de la Virgen y / de San Juan Evangelista; Estaban valuadas / en 80 pesos; Se quitaron por el caballero / comicionado y

³⁰²RAMOS, Charo. "Los lienzos de Domingo Martínez vuelven al convento de Santa Paula" en *Diario de Sevilla*, 29/09/2008.

³⁰³VV. AA. "Restauración de una pintura mural de San Cristóbal (s. XVII) en el convento de Santa Paula (Sevilla)" en *Investigación en conservación y restauración: II Congreso del Grupo Español del IIC: [9, 10 y 11 de noviembre de 2005, Barcelona]*, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 2005. p. 54.

se llevaron oy, 31 de diciembre / 1810. D^a Ysabel de Molina, Arqra. PD. / Dentro de cinco días pusieron otras / pinturas en su lugar de ningún / mérito, que son las qe existen³⁰⁴.

Algunas de las pinturas que sustituyeron a las del genio barroco se creen procedentes del primitivo retablo de la capilla mayor y responden al estilo de Alonso Vázquez, es el caso de las de *San Antonio de Padua* y *Santa Catalina de Siena*.

El retablo de la Virgen que nombra el documento no es otro que el de la Virgen del Rosario que se encuentra junto al coro, éste fue mal atribuido por Ceán Bermúdez al inexistente Francisco Cubrián debido a un error al leer *Cubrián* en vez de *Çurbaran* en el documento del contrato del Monasterio con el afamado pintor barroco. Ese error se ha ido arrastrando durante siglos hasta que la historiadora María Ángeles Tojas desveló la equivocación paleográfica³⁰⁵. El retablo fue encargado a finales de 1641 o a comienzos de 1642, las trazas las realizó Gaspar de Rivas y las seis o siete pinturas que constituían uno de los pocos ciclos marianos de Zurbarán y por el cual el pintor recibió mil reales, se encuentran hoy en paradero desconocido. Las pinturas que ocupan su lugar tienen diverso valor y procedencia y todas ellas están recortadas por haber tenido que ser adecuadas a los huecos, son de escuela sevillana de la primera mitad del siglo XVII y el XVIII. La urna que centra hoy el retablo y la imagen de la Virgen del Rosario son del siglo XVIII.

Frente al retablo de San Juan Evangelista hay otro similar dedicado a San Juan Bautista con estructura contratada por Felipe de Rivas en 1637. Los titulares de ambos retablos, los dos santos juanes, fueron realizados por Juan Martínez Montañés en 1637 y 1638 respectivamente. Del mismo autor es el relieve del remate del retablo del Evangelista en el que aparece el martirio del santo en la Puerta Latina. Las esculturas que flanquean a *San Juan Bautista* son la *Virgen* y *Santa Isabel*, tanto éstas como las de las *Virtudes* y el relieve del *bautismo de Cristo* que se encuentran en el ático y el de los *ángeles sosteniendo la cabeza del Bautista* son de Felipe de Rivas.

³⁰⁴TOAJAS ROGER, María Ángeles. "Zurbarán y el retablo del Rosario de Santa Paula de Sevilla, o Francisco Cubrián, un pintor inexistente" en *Atrio: revista de historia del arte* n°2, Universidad Pablo Olavide, Sevilla, 1990. p.17.

³⁰⁵TOAJAS ROGER, María Ángeles. *Op. Cit.* pp. 9-23.



Retablo de San Juan Evangelista.



Retablo de San Juan Bautista.



Retablo del Santo Cristo.

Junto al retablo de San Juan Bautista se encuentra el del Santo Cristo, también de Felipe de Rivas de 1638, aunque reformado posteriormente. El *Cristo del Coral* es el que preside el conjunto, obra de finales del siglo XV y que perteneció a la cofradía de Montesión. Las esculturas que la flanquean, en el interior de la urna central, son las de la *Virgen* y *San Juan*, ambas del siglo XVIII. Del autor del retablo es el relieve del ático que representa a *Jesús bajando al limbo* entre dos ángeles pasionarios.

El coro bajo, que se entrevé a través de la reja que lo separa de la nave, está cubierto por armadura mudéjar y tiene zócalo de azulejos, al igual que la iglesia. Las piezas que custodia esta estancia son de gran valor, algunas de ellas son los lienzos de la *Disputa de San Jerónimo con Santa Paula y San Eustoquio* de Francisco Herrera el Viejo fechada en 1638 y una *Inmaculada* de Pedro Rodríguez de Miranda de 1748. Entre las esculturas están *San Juan Evangelista* y *San Lucas*, procedentes del antiguo retablo, la *Virgen de la Salud* del siglo XVIII

y *San Jerónimo*, de Juan de Astorga realizada en 1827, copia de la magistral obra de Pietro Torrigiano realizó para el Monasterio jerónimo de Buenavista y que hoy se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

El vestíbulo

El área musealizada del Monasterio tiene acceso desde el compás de locutorios por una escalera que fue creada para tal fin, como ya se ha expuesto anteriormente. Entramos al vestíbulo, desde donde una de las religiosas atiende al visitante y guía la visita. Este espacio se divide en dos partes. En la primera de ellas destaca un óleo que representa una escena de la *Sagrada Familia* realizada por un discípulo de Murillo, probablemente Enrique Garzón, a finales del siglo XVII. De sus muros cuelgan varios grabados que representan vistas arquitectónicas del monasterio de San Lorenzo del Escorial cuando éste estaba habitado por los jerónimos. Frente a la entrada vemos un banco rematado con motivos de la letanía en hierro forjado regalado por el coleccionista granadino Antonio Dalmases Megías. Tras subir un par de peldaños, pasamos a la segunda parte de este vestíbulo presidida por una vitrina-escaparate que expone un terno bordado en oro sobre seda roja, obra del siglo XVII; por encima de la vitrina cuelga el gran lienzo de la *flagelación de San Jerónimo* del siglo XVII y en el testero oeste cuelga una *Virgen de Guadalupe* procedente de México y firmada por José Páez en el siglo XVIII. Bajo la Virgen y sobre un arcón hay un fanal con un *Niño Jesús*.



Escalera de acceso a la colección permanente.



Vestíbulo. Área de acceso. Vista hacia el testero sur.



Vestíbulo. Segundo espacio.

Nave de los Trojes

Desde el vestíbulo pasamos a la primera sala propiamente dicha del área expositiva. En el testero sur se disponen algunos muebles, son varios sillones tapizados en terciopelo, una mesa sobre la que hay un busto de bronce y otra con un templete de madera dorada que encierra una custodia con características dieciochescas.

En el testero norte se exponen varios lienzos, hay dos vitrinas-alacena y cuatro urnas devocionales. Comenzaremos por las obras pictóricas; en primer lugar vemos *Un ángel de la guarda* rodeado por una guirnalda de flores, obra de José Risueño. Esta pieza llegó al Monasterio de la mano del coleccionista Antonio Dalmases que la dejó en depósito. Le siguen dos escenas de San Jerónimo, el primero es una tabla flamenca del siglo XVI, atribuida erróneamente a Marinus van Roymerswaele, nombre que aparece en una placa que hay en el marco. Según la restauración que el IAPH ha practicado en esta



San Jerónimo en su estudio de Belén. Anónimo flamenco del siglo XVI.

obra, este *San Jerónimo en su estudio de Belén* forma parte de la herencia del duque del Infantado y fue adquirida por éste en Amberes en 1923³⁰⁶. La escena muestra gran influencia de los grabados de Durero sobre este mismo tema. El siguiente es una obra barroca, *San Jerónimo penitente*, cercana a Ribera. Seguidamente vemos dos guirnaldas de flores que rodean respectivamente a la *Santa Ana y la Virgen* y al *Encuentro de Rebeca y Eliezer*. Sor Cristina comenta que el testamento de los Duques los atribuía a Bartolomé Pérez pero el profesor Valdivieso los creía de procedencia flamenca, probable obra de François van Everbroeck³⁰⁷. Entre ambas cuelga una *Inmaculada* atribuida a Mateo Cerezo de la segunda mitad del XVIII y que también forma parte de la herencia de sor Cristina. Cerrando testero en cuando a obras pictóricas, se expone un *San Juan Evangelista en Patmos* en el momento de la visión de la Virgen apocalíptica, es copia de Alonso Cano del siglo XVII.



Nave de los Trojes. Vista hacia el testero este.

En cuatro urnas dispuestas alternativamente sobre consolas y mesas vemos, en primer lugar, un *Nacimiento*, dieciochesco atribuido a Cristóbal Ramos, en la segunda vemos una escena de la Sagrada Familia, en la tercera el *Niño Jesús dormido sobre una calavera* y en la cuarta un *Niño Jesús* que sostiene una cruz en una mano y un cáliz en la otra.

Las dos pequeñas vitrinas empotradas exponen gran variedad de objetos, la primera de ellas aparece presidida por un *San Juanito* de José Risueño sobre peana dorada, tras él, una capa pluvial del siglo XVIII, dos misales encuadrados en terciopelo rojo y unos jarrones de cerámica. La otra vitrina

³⁰⁶ "El IAPH restaura una tabla flamenca del Monasterio de Santa Paula" en *ABC de Sevilla*, 19/03/2013.

³⁰⁷ DE LA CRUZ DE ARTEAGA (OHS), Cristina. *Op. Cit.* p. 111.

está centrada por una custodia de tipo sol con características del siglo XVII, está flanqueada por dos ánforas decoradas con motivos chinescos y también se exponen varios misales, paños bordados, tres rosarios, sacras en desuso, una salvilla y un *Niño Jesús* vestido a la turca, pieza que al parecer servía en las misas petitorias por los cautivos cristianos.

Al fondo de la sala y a través de una reja puede verse una estancia que recrea el aspecto de un locutorio, destaca al fondo un *retrato del Venerable Palafox* de la segunda mitad del siglo XVIII o de comienzos del XIX, procedente del convento de Santa Rosalía. Juan de Palafox y Mendoza fue obispo de Osma e importante personaje eclesiástico del siglo XVII³⁰⁸. Sobre la puerta vemos un *San Jerónimo* donado por los hermanos Rodríguez Gómez, coleccionistas granadinos. Tanto la puerta que da a la tribuna de la capilla del Sagrado Corazón, como el lienzo de la *Virgen de la Paloma* proceden del convento de las mínimas de Archidona. Asimismo vemos una *Santa Rosalía* del pintor Rodríguez de Losada de 1843 y una consola filipina.



Nave de los Trojes. Locutorio recreado.

³⁰⁸PASTOR TORRES, Álvaro. "La iconografía e iconología de la Inmaculada en el monasterio sevillano de Santa Paula" en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (Coord.) *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas simposium 1/4-IX-2005*. Ediciones Escorialenses, San Lorenzo del Escorial, 2005. p. 948.

Sala de San Jerónimo

Desde el vestíbulo subimos varios peldaños y nos encontramos con esta sala que es el núcleo principal del espacio expositivo. Tiene ventanas al claustro mayor, está cubierta por una armadura mudéjar y se encuentra sobre la sala capitular del monasterio. En el testero noroeste cuelga una impresionante *Adoración de los pastores* atribuida a Juan Do, discípulo de Ribera en Nápoles, obra de marcado carácter tenebrista realizada en el siglo XVII que forma parte de la herencia de la casa del Infantado y que, según sor Cristina, había comprado su padre al anticuario Peinado en Sevilla. Sobre dos mesas, en el mismo testero, se exponen dos bustos de la *Virgen Dolorosa* y el *Ecce Homo*, ambas obras granadinas próximas a Pedro de Mena, fechables hacia 1700 y compradas por la duquesa del Infantado. En el centro, bajo la *Adoración de los pastores* y sobre un arcón vemos un busto de la *Virgen de Belén*.



Sala de San Jerónimo. Vista hacia el testero noroeste

En el testero sur, en dirección oeste-este, se expone un lienzo que representa al *Divino Pastor*, un relicario con forma de pequeño retablo, sus puertas se abren y en el interior, en torno a una estructura arquitectónica, se distribuyen las reliquias. Seguidamente vemos un gran lienzo con un *Cristo crucificado* de escuela granadina del siglo XVII, bajo éste y sobre un arcón hay una urna relicario realizada en bronce y fechada en 1694; fue regalada por la reina Mariana de Austria al monasterio de las Comendadoras de Santiago de Madrid para custodiar las reliquias de Santa Gema. Tiene peana de madera y sobre cuatro patas se alza la urna sostenida por dos angelitos, la tapa es troncopiramidal y aparece flanqueada por dos conchas veneras avolutadas, sobre ella hay otro angelito tumbado. Al parecer, la pieza pudo llegar a manos del duque del Infantado, también caballero de la Orden de Santiago, en los años anteriores o posteriores a la Guerra Civil. Cuando llegó al Monasterio se colocó

en ella la cabeza de San Juan Bautista que hoy guarda en su interior y que con anterioridad se conservaba sobre una salvilla de plata³⁰⁹.



Conjunto de Cristo Crucificado de escuela granadina del siglo XVII y urna relicario de factura italiana, 1694.



Detalle de urna relicario de factura italiana, 1694.

A continuación vemos una vitrina-alcena con dos imágenes de la Virgen, una *Inmaculada* de la segunda mitad del siglo XVIII, la *Virgen de la Rosa*, realizada



Vitrina con San Juan Evangelista atrib. a Alonso Cano, relicarios y otras piezas.

en alabastro por Sebastián Rojas. Además se exponen un *Niño Jesús*, San Antonio de Padua, varios relicarios que, según la tradición, proceden del monasterio de Buenavista, y un *San Juan Evangelista* atribuido a Alonso Cano. Sor Cristina comenta que esta última pieza la realizó el artista granadino como modelo para la escultura titular del retablo que le encargó la congregación en 1635 y del que sólo pudo realizar las pinturas por tener que acudir a Madrid como pintor y escultor de cámara del conde duque de Olivares³¹⁰. Como veremos, la escultura la realizó finalmente Juan Martínez Montañés.

³⁰⁹SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel. "Novedades sobre un relicario del museo conventual de Santa Paula (Sevilla)" en *Estudios de Platería: San Eloy*, Universidad de Murcia, 2011. pp. 509-517.

³¹⁰DE LA CRUZ DE ARTEAGA (OHS), Cristina. *Op. Cit.* p. 114.

A continuación vemos un pequeño cuadro devocional con un *Ecce Homo* y Un gran lienzo que representa a *San Miguel arcángel*, obra de Eugenio Cajés de 1617. Bajo éste cuelgan dos pequeños cobres flamencos del siglo XVII, la *Adoración de los pastores* y la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, entre ambos aparece una placa de marfil en la que se representa el *Calvario* en relieve y que tiene características gótico-flamencas. Sobre un arcón se expone un cofre de marfil con relieves de tracería gótica. Cierra este testero una hornacina que conserva pinturas murales, en su interior hay un fanal con *Santa Ana y la Virgen Niña*, flanqueándola vemos dos pequeñas imágenes de la *Virgen Inmaculada* y *San Antón*, ambas del siglo XVIII. Sobre la hornacina cuelga una tabla hispanoflamenca de mediados del siglo XVI que representa a *San Jerónimo*.

El testero norte lo vamos a analizar en sentido este-oeste. En primer lugar, sobre una alta cómoda, vemos un *San Jerónimo penitente*, seguidamente el gran lienzo de *San Blas*, copia de Zurbarán del siglo XVII, bajo éste y sobre un arcón, una urna devocional que acoge un *Divino pastor*. A continuación vemos una mesita sobre la que se apoya una imagen de la Virgen, sobre ésta cuelga un retablitorelicario. Cerrando el testero y por encima de un alto mueble sobre el que se exponen varios búcaros de cerámica vidriada, vemos el *retrato de Fray Diego de Olmedo*, lienzo que procede de la colección de don Luis Ibarra y que se cambió a su sobrina por un bodegón que había comprado el duque del Infantado en Alemania. El interés en la pieza por parte de la congregación era porque este personaje fue general de los jerónimos y fundador del monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce³¹¹. Flanqueando a esta pieza vemos otros dos lienzos que representan dos escenas de la vida de Jesús.

Al este vemos, tras una reja, la recreación de una estancia de la clausura. Así relata sor Cristina la creación de este espacio:

Como las leyes de la clausura papal no exigen la doble reja, creímos conveniente robar una de las del coro bajo, de hierro forjado y gran estilo, para que esta nave principal del museo pudiera convertirse en sala de conferencias y la comunidad misma tuviera lugar hábil para escucharlas con provecho. Lo que le ha dado al local movilidad y gracia³¹².

No tenemos constancia de que este espacio expositivo se haya utilizado como sala de conferencias. En esta sección de la sala se reprodujo un retablo cerámico que acogió a un *Calvario* de escuela sevillana. También pueden verse varios muebles, entre ellos dos armarios holandeses y un bargueño, todos ellos del siglo XVII. Por encima del retablo vemos tres lienzos, la *Aparición de la Virgen a San Félix Cantalicio* y *San Antonio de Padua*, ambos de escuela madrileña del

³¹¹ DE LA CRUZ DE ARTEAGA (OHS), Cristina. *Op. Cit.* p. 113.

³¹² DE LA CRUZ DE ARTEAGA (OHS), Cristina. *Op. Cit.* p. 112.

siglo XVII, en el centro hay otro lienzo en el que creemos adivinar una escena de los fundadores de la Orden, San Jerónimo y Santa Paula.



Sala de San Jerónimo. Estancia recreada tras la reja del testero este.

El Coro alto

Al salir de la Sala de San Jerónimo continuamos subiendo la escalera para encontrarnos en el coro alto del Monasterio, cubierto con una armadura mudéjar que es continuación de la que cubre la iglesia, obra de Diego López de Arenas. Presidiendo el testero sur vemos un retablo que encierra un *Cristo Crucificado*, llamado “de las Misericordias”.



Urna-retablo del testero sur.

Se trata de una gran urna que se asienta sobre una mesa de altar de mármol rosa rodeada de pinturas murales que imitan yaserías barrocas, su fondo es asimismo una pintura mural en la que se representa a *María Magdalena* y a *San Juan Evangelista*, ambos flanqueando al Crucificado. Además, en el interior de esta urna-retablo vemos dos esculturas devocionales, un *Niño Jesús de Pasión* y una *Virgen Dolorosa*. A ambos lados del conjunto se sitúan dos mesitas con sendas urnas devocionales, en la de la izquierda vemos un *Niño Jesús entronizado* con una palma en la mano, a la derecha el *Niño Jesús dormido*. Por encima de las mesitas cuelgan dos lienzos, *Santa Isabel de Hungría* y la *Inmaculada*, esta última es obra del siglo XIX.



Coro alto. Vista hacia el testero sur.

En el testero este en sentido sur-norte, nos encontramos con varios fanales sobre mesitas. La primera de ellas encierra un *Calvario* junto a numerosos exvotos, la segunda custodia un *Niño Jesús de Pasión*. Sobre ambas mesas vemos el lienzo que representa el *Descanso en la huida a Egipto*, de Juan de Sevilla. Sobre la puerta de entrada al coro cuelga otro gran lienzo que representa a *Santa Paula*. A continuación vemos otra urna, dentro vemos a *San Jerónimo en el desierto*, modelo que hizo Juan de Astorga para la obra que realizó para el coro bajo y que es copia fiel del *San Jerónimo* de Pietro Torrigiano. Seguidamente se abre una vitrina empotrada en la que se expone el *Nacimiento* del siglo XVIII, en él vemos escenas de la vida de la Virgen, la Huida a Egipto y la Adoración de los Magos en un universo abigarrado que se retrotrae incluso a la expulsión de Adán Eva del Paraíso; algunas de las figuras está firmadas Fernando de Santiago. En un segundo nivel, dentro de la misma vitrina, aparece la *Virgen entronizada* de escuela granadina de mediados del siglo XVII; en el intradós del arco se conservan pinturas murales. A continuación vemos un templete de madera dorada que encierra un *Niño Jesús*, sobre éste hay un impresionante lienzo que representa a *San Jerónimo*, obra napolitana próxima de Lucas Giordano a la que sor Cristina hace referencia como obra del pintor vallisoletano Antonio de Pereda. Este lienzo procede de la colección de los duques del Infantado y ella comenta como su madre, al tener que salir de su residencia de Madrid durante la Guerra Civil rezó ante el cuadro para que el santo protegiera su casa, la cual resultó indemne³¹³. Cerrando el testero vemos otra urna con una *Virgen niña* y una pequeña vitrina-alcena que conserva pinturas murales que imitan yeserías y mármoles, en ella se custodia a un *San Juan Niño* de comienzos del XIX atribuido a Juan de Astorga, de él se dice que

³¹³ DE LA CRUZ DE ARTEAGA (OHS), Cristina. *Op. Cit.* p. 116.

quiso utilizar como modelo de su hijo Gabriel para el rostro. Flanqueando a éste vemos dos esculturas del Niño Jesús.



Vitrina del Nacimiento.



San Jerónimo próximo a Lucas Giordano y templete con Niño Jesús.

En el testero oeste en sentido norte-sur comenzamos describiendo una vitrina empotrada en forma de arco de medio punto, expone un *San José* sobre una peana que encierra una pequeña urna en cuyo interior vemos una escena de la Sagrada Familia en la que el Niño Jesús ayuda a San José en su labor de carpintero. Flanqueando a *San José* vemos dos esculturas del Niño Jesús entre varios relicarios. A continuación hay una urna devocional con un *San Juan Bautista*, por encima cuelga el lienzo de la *Piedad*, copia de Van Dyck. Le siguen otras dos urnas que custodian respectivamente a *Jesús orando en el huerto* y la *Divina pastora*. Hay un pequeño retablito barroco en cuyo ático vemos un Calvario, se encuentra en la hornacina que se enfrenta a la del Nacimiento, en su centro se custodia un rosario que aparece rodeado de pequeñas pinturas y varios relicarios. La madre Cristina lo atribuyó a Alonso Cano aunque también se ha hablado de la intervención del taller de los Rivas³¹⁴.

Acabamos este espacio con otra urna con una *Virgen Dolorosa* y el lienzo que representa el *embarque de Santa Paula* de Francisco Herrera el Viejo, fechado en 1638 y finalmente, una urna con un *Calvario* y sobre ésta el lienzo del *Nacimiento de la Virgen*.

³¹⁴ PASTOR TORRES, Álvaro. "La iconografía e iconología de la Inmaculada en el monasterio sevillano de Santa Paula" en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (Coord.) *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas simposium 1/4-IX-2005*. Ediciones Escorialenses, San Lorenzo del Escorial, 2005. p. 944-945.



Vitrina de San José



Vitrina con pequeño retablo.



Embarque de Santa Paula, Francisco Herrera el Viejo, 1638.

Aspectos museográficos y de difusión

Al entrar en las salas de la colección permanente de Santa Paula tenemos la impresión de estar en un lugar que ha permanecido inmutable durante siglos. Se establecen dos niveles de exposición, el superior está ocupado por obras pictóricas y el inferior por hornacinas, fanales y vitrinas de tipo alacena que a su vez contienen multitud de objetos de diversa índole y valor.

Las piezas se superponen y yuxtaponen una junto a la otra sin ningún orden ni discurso. El mobiliario viene a auxiliar a las piezas en la recreación del ambiente conventual. Son muebles de época que se distribuyen por todo el espacio y sin dejar huecos libres. En la Nave de los Trojes y en el coro alto vemos varias consolas y mesas que soportan urnas y fanales. En la sala de San Jerónimo aparecen además algunos arcones y los sillones van ocupando los huecos disponibles entre fanales y vitrinas. En cuanto a las vitrinas y hornacinas, todas van cerradas con marco de madera y apertura abatible. La única vitrina-escaparate es la que expone los ternos en el vestíbulo, ésta tiene frontal tripartito de madera en el que las dos secciones laterales se abren y la central es fija. Toda iluminación está diseñada con iluminarias de led y fue inaugurada en mayo de 2013. En el vestíbulo vemos proyectores dirigidos a las piezas y las tres salas expositivas tienen iluminación a tres niveles. En el caso de la Nave de los Trojes, con cubierta a un agua, vemos los focos sujetos a un riel que corre por el techo cerca del ángulo con el testero norte. La iluminación se extiende también al interior de las dos vitrinas-alacena. En la Sala de San Jerónimo y el coro alto, ambas cubiertas por armaduras, vemos focos superiores que iluminan las magníficas armaduras en todo su contorno. A un nivel inferior y adosados a los muros hay rieles con focos para iluminar los lienzos. Finalmente, y en tercer nivel, se iluminan interiormente todas las hornacinas y vitrinas-alacena. En el caso del coro alto, también se iluminan los fanales. Si bien, este es un sistema acertado,



Iluminación a tres niveles en la Sala de San Jerónimo. San Miguel, Eugenio Cajés 1617, dos cobres flamencos del siglo XVII, placa de marfil con el relieve del Calvario y cofre con talla de tracería gótica.

por las limitaciones que imponen las cubiertas, no podemos dejar de advertir la presencia de reflejos por la cercanía de las iluminarias con respecto a los lienzos. Por otra parte, las tres salas reciben iluminación natural a través de las ventanas, todas ellas sin protección contra los rayos ultravioleta.

La necesidad de acceder a los espacios a través de escaleras imposibilita la visita para personas con movilidad reducida.

En cuanto a soportes de difusión, su ausencia es absoluta en esta colección conventual. No hay ni una cartela en todo el espacio, tampoco ningún tipo de folleto informativo. En la página web del Monasterio vemos un apartado titulado “colección artística permanente”, ahí se puede ver alguna información sobre el horario de apertura, fotografías de piezas y espacios expositivos³¹⁵. El conocimiento de las piezas hay que obtenerlo a través de lecturas especializadas. La visita cuesta 3 euros y es guiada por una de las religiosas, la amable sor María Bernarda. Se abre tres horas, entre las 10:00 y las 13:00 horas, todos los días excepto los lunes.



Página Web del Monasterio.

³¹⁵ <http://www.santapaula.es/visita.php>

3.4 COLECCIONES Y TESOROS PARROQUIALES

3.4.1 Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna

❖ Inmueble que ocupa: Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción.	❖ Fecha de apertura: Febrero de 1968.
❖ Acceso: Previo pago.	❖ Montajes anteriores: No.
❖ Tipología: Exposición permanente de la colección de la Colegiata.	❖ Número de salas/espacios: 3.
❖ Titularidad y gestión: Archidiócesis de Sevilla, con gestión del Patronato de Arte de Osuna.	❖ Fecha de visita: 25/07/2015

Historia

La Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna, domina la población desde una alta colina, elevada por encima de los campanarios y las espadañas de los muchos conventos e iglesias de este municipio sevillano. Cuando Fernando III conquistó Osuna en 1239, hizo crear una iglesia dedicada a Nuestra Señora de la Asunción en el castillo de los condes de Ureña, ésta era la única parroquia de la población y fue destruida en un incendio. La fundación de la Colegiata en ese mismo lugar vino de la mano del cuarto Conde de Ureña, Juan Téllez Girón quien, como tercer hijo, comenzó carrera eclesiástica, más tarde heredó el condado tras haber fallecido sus dos hermanos mayores. Se casó entonces con Doña María de la Cueva, hija del segundo Duque de Alburquerque, y su único hijo varón, Pedro, fue designado por Felipe II como primer Duque de Osuna, quien fue notario y camarero mayor del Reino. Su amplia formación cultural y religiosa le animaron a fundar la Universidad de Osuna, la Colegiata y otras tantas fundaciones religiosas como son las iglesias y conventos de Santo Domingo, San Francisco, Santa Ana, San Pedro, los Terceros, el Calvario, San Agustín, Santa Mónica, el Espíritu Santo y el Carmen, además de otras fundaciones.

Las dos bulas del papa Paulo III, una referida a la erección de la Colegiata y otra al patronazgo del Conde de Ureña y a las indulgencias que se le otorgaban por fundar esta iglesia, están fechadas el 13 de noviembre de 1534, aunque según Manuel Rodríguez-Buzón Calle³¹⁶ la construcción debió comenzar con anterioridad a esa fecha, ya que en la portada principal, llamada “Puerta del Sol”, está la fecha de 1535, en la torre estaba la de 1536 y los Estatutos se aprobaron el 29 de enero de 1537, fecha en la que la iglesia estaría casi terminada, aunque

³¹⁶ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *La Colegiata de Osuna*. Colección Arte Hispalense nº 28, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla, Sevilla, 2012. pp. 17-18.

las obras se prolongaron hasta 1539 o 1540. También se conservan contratos con Juan de Zamora para pintar las tablas del retablo del Sagrario en 1531 y con Arnau de Vergara para la creación de dos vidrieras en 1532. Por todo ello este autor cree poco probable que la construcción se hiciera en sólo dos años, a su juicio, debió comenzar hacia 1531, cuando el fundador heredó el condado de Ureña. El primer abad fue Don Gonzalo de Carvajal, rector de la desaparecida iglesia del castillo. Del 28 de julio de 1586 es otra bula del papa Sixto V que otorgaba al abad derecho de usar báculo y mitra, además de dotarlo de facultades propias de Obispo. Por su parte los duques se reservaban el derecho a nombrar los cargos del Cabildo, incluido el de abad, y aunque las crónicas hacen referencia a los ingentes gastos del fundador para la construcción de la Colegiata, ha sido una constante en la historia de esta iglesia las dificultades económicas, sobre todo a partir del IV Duque de Ureña, quien dotó a la fundación con rentas insuficientes para su mantenimiento, hecho que se mantuvo hasta el siglo XIX, cuando la casa ducal se distanció definitivamente de la fundación de sus antepasados.

No se conocen los nombres de los arquitectos que intervinieron en la construcción de la Colegiata hasta ya entrados en el siglo XVIII, pero los comienzos y el planteamiento de la obra tienen ascendencia gótica. Este maestro que, según el arquitecto Rafael Manzano, fue Juan Gil de Hontañón³¹⁷, comenzó la obra por los pies y cubrió las capillas laterales con bóvedas de crucería. Un segundo arquitecto, quizás italiano, daría un giro estilístico ya en la órbita del primer Renacimiento, éste se piensa que fue el autor del Panteón de los Duques de Osuna, comenzado en 1545 y cuya construcción se prolongó hasta 1556; también el mismo arquitecto creó el claustro y de la Puerta del Sol. Por la configuración de los pilares de la iglesia algunos autores apuntan a la posible autoría en esta segunda etapa de un arquitecto del círculo de Diego de Siloé, más concretamente Diego de Riaño.

Más adelante se modificó el proyecto original y se cerraron las tres capillas de la cabecera, se desechaba así el proyecto de construir un crucero y dos torres, sólo se construyó una de ellas. Cuando en 1635 se celebró el centenario de la erección de la Colegiata, ésta se encontraba en estado de ruina, en este momento se realizaron obras de consolidación sufragadas por el IV Duque de Osuna. En 1721 se reconstruyó la cabecera que sufrió un derrumbamiento, se reemplazó entonces la primitiva cubierta de armadura por la cúpula barroca sobre pechinas con decoración de yeserías que vemos en la actualidad. La obra estuvo a cargo del maestro del Concejo de la Villa y de la Colegiata Faustino Alonso y fue costeada por el VII Duque de Osuna, José Téllez Girón. Nuevos daños sufrió la iglesia en el terremoto de Lisboa de 1755 y en 1798 se tapiaron las puertas de los pies de las naves laterales y la ventana sobre la Puerta del Sol, asimismo, se eliminó el revestimiento de plomo de las bóvedas.

³¹⁷ AGREDANO ALONSO, Jesús. VILLALVA LÓPEZ, María del Valle. "La Colegiata de Osuna" en *Arte, Arqueología e Historia* nº 15. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2008. p. 94.

En el siglo XIX la Colegiata acucia la decadencia del poder de la Iglesia y los acontecimientos políticos que la dejarían al borde de la ruina. Los invasores franceses instalaron en ella un granero para las tropas imperiales y quisieron hacer de la colina que acoge a la Universidad, el monasterio de la Encarnación y la Colegiata un fuerte militar. En estos años se suspendió el patronazgo de los duques de Osuna y el Cabildo se vio obligado a vender fincas y propiedades, además de a entregar cinco quintales de plata del tesoro en pago por el alto tributo impuesto por los franceses, antes de tener que trasladarse a la iglesia de la Victoria entre agosto y octubre de 1812. Las desamortizaciones, ya desde 1799, hicieron que su patrimonio mermara, la desamortización de Mendizábal surtió efecto para el clero regular en la provincia de Sevilla en 1841 y ello llevaría a sus canónigos y prebendados incluso a renunciar de sus puestos. En la sesión del Cabildo de 13 de julio de 1848 se elevó una súplica a la reina Isabel II para que protegiera la fundación. Sin embargo, el Concordato de 16 de marzo de 1851 vendría a reducir la Colegiata a rango de parroquia mayor, tras los intentos de que el XII Duque de Osuna, Mariano Téllez Girón, se hiciera cargo del patronazgo y de los gastos que ello conllevaba.

El 27 de julio de 1871 impactaron dos meteoros en la torre, causando daños y acrecentando sus problemas estructurales, ya acuciantes por entonces, como vino a certificar el arquitecto del arzobispado Manuel Portillo Ávila y Herrera. Se cree que entre 1874 y 1882 se construyó el remate neoclásico de la torre bajo auspicio del XII Duque Mariano Téllez Girón, aunque es más lógico pensar que esta construcción se realizara con anterioridad al accidente de 1871. Tras varias peticiones, que hubieron de elevarse al Ministerio de Gracia y Justicia, no es hasta 1881 cuando se aprobó el proyecto y tuvo lugar una intervención a cargo del contratista Manuel Martínez Infante en agosto de este año. Esta insuficiente reparación consistió en el atirantado de la torre, la reposición de los sillares destruidos, la limpieza de las cubiertas y el derribo de la casa del campanero. Poco después, en 1896, la torre volvía a amenazar ruina y fue examinada por el arquitecto Juan Talavera y de la Vega. Éste criticaba la actuación de Portillo y alertaba de los problemas de grietas por causa de los movimientos del terreno, además de la destrucción del basamento de la torre por la inconsistencia de sus sillares que se iban aplastando por el peso que soportaban; recomendó por tanto reemplazar estas piedras del primer cuerpo de la torre. Su proyecto se aprobó en 1897 y las obras las adjudicaron a Miguel Rojas Castilla. Al descubrirse daños mayores en el proceso de las obras, se requirió una mayor inversión que el Ministerio no estuvo dis-



Vista de la Colegiata desde la Plaza Mayor con anterioridad al derrumbe de la torre en 1918. Imagen de la Fototeca de la Universidad de Sevilla.

poner una mayor inversión que el Ministerio no estuvo dis-

puesto a asumir, con lo cual esta segunda intervención tampoco resultó del todo satisfactoria para las necesidades estructurales. De ello ya advirtió el arquitecto Talavera al terminar la obra, quien habló de las grietas de las cubiertas y de las filtraciones que acabarían por agravar el estado del inmueble. Hemos de anotar aquí una intervención contemporánea a la anteriormente descrita que atendió a los panteones entre 1896 y 1901 y que estuvo a cargo del arquitecto Jacobo Galí.

El 18 de noviembre de 1918 un rayo cayó sobre la torre y sobrevino su derrumbamiento y el hundimiento de la capilla de San Pedro, poco después la iglesia sería cerrada al culto. Tras este suceso, el Cabildo se dispuso a recaudar los fondos necesarios para su reconstrucción, se creó una suscripción popular que recaudó 30000 pesetas, 2000 más donó el Ayuntamiento, pero el benefactor que procuró la reconstrucción del campanario fue el capellán del convento de la Concepción y caballero de la orden de Santiago, Luis de Soto Torres, quien proporcionó la cantidad recibida en un premio de la lotería. Por la muerte del capellán en 1924, la torre quedó inconclusa y aunque ha habido muchos intentos de acabarla, éstos nunca han llegado más allá del proyecto frustrado.

En 1927 se llevaron a cabo obras a cargo de Pedro Sánchez Núñez en la Universidad y se trazó la carretera que comunica este inmueble con la Colegiata y el trazado urbano. Se tomó entonces terreno del antiguo cementerio que había junto a la iglesia y que permanecía cerrado desde 1846 y se derribó la antigua ermita de San Sebastián. Con la venta de los materiales del muro de cerramiento del cementerio se quiso recaudar fondos para acabar la torre pero esto nunca llegó a suceder. Años después los vecinos demandaban no sólo la finalización de la torre sino la intervención en el inmueble de la Colegiata que amenazaba ruina. En 1939 el Ayuntamiento creó una suscripción pública y en 1942 se solicitó la ayuda del Estado. Para entonces los pilares estaban inclinados por el peso de las bóvedas y la iglesia tuvo que ser cerrada al culto en 1945.

Pasaron los años y la Colegiata continuaba deteriorándose y tuvo que ser un fatal acontecimiento, el hundimiento el 12 de marzo 1964 de la bóveda del presbiterio de la iglesia de la Merced, el que sirviera para la toma de decisiones que llevarían a la recuperación de la antigua iglesia colegial. Fue vital en este momento la intervención del entonces teniente de alcalde y delegado de cultura del Ayuntamiento Manuel Rodríguez-Buzón Calle, era licenciado en derecho y estudioso del arte y la cultura, además ocupó importantes cargos relacio-



Vista del coro de la Colegiata antes de su desmantelamiento en los años setenta. Imagen de la Fototeca de la Universidad de Sevilla.

nados con la gestión cultural como el de delegado provincial de cultura. Él promovió la fundación del Patronato de Arte de Osuna, que comenzó su andadura el día 2 de abril de 1964. Más adelante, la ciudad fue nombrada como conjunto histórico-artístico en 1967 y también se hizo la tan demandada intervención en la Colegiata que vino de la mano del arquitecto de la Dirección General de Bellas Artes y catedrático de la Escuela de Superior de Arquitectura de Sevilla Rafael Manzano Martos. En estas obras de restauración, además del cinchamiento del edificio y su recuperación estructural, se desmanteló el coro y se trasladó la sillería a la Sala Capitular, y el oratorio del Cristo de la Misericordia, originalmente situado en el trascoro, se situó en la capilla de la Inmaculada. Las obras prosiguieron hasta 1976, año en que se reabrió la iglesia al culto con la celebración de una misa el día 29 junio por el cardenal José María Bueno Monreal. El museo se abrió al público a finales de febrero de 1968, estando aún el edificio en obras³¹⁸. Rafael Manzano hizo un proyecto para finalizar la torre pero éste no se llevó a cabo.



Proyecto para el cuerpo superior de la torre de Rafael Manzano Martos.

Con posterioridad se han realizado varias intervenciones, tenemos referencia a ciertas obras realizadas a partir de 1996 a cargo de la Delegación Provincial de Cultura, las cuales tuvieron una larga paralización que procuró el cierre de las salas expositivas a partir de marzo de 1999. La obra se centró en las cubiertas y en junio 2001 la prensa denunciaba que el museo ya llevara dos años cerrado, aunque la iglesia sí estaba abierta³¹⁹. Esta intervención no atendió al Panteón, cerrado a la visita desde 1985, especialmente se denuncia el mal estado del patio, el cual fue intervenido con fondos del Ayuntamiento de la villa entre septiembre de 2003 y octubre de 2004 con proyecto del arquitecto Ramón Queiró

³¹⁸ MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. "El Fénix irresoluto o la sublimación del patrimonio: la torre de la colegiata de Osuna y su sino histórico" en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 6, Patronato de Arte, 2006 pp.31-41.

³¹⁹ "La Colegiata de Osuna tiene su museo cerrado por obras paradas hace dos años" en *ABC de Sevilla*, 26/06/2001.

Filgueira³²⁰; en octubre de este año se reabrió al público³²¹. Sin embargo el museo continuó cerrado hasta el 17 de diciembre 2006, tras ocho años de clausura en los que las piezas estuvieron guardadas. En este periodo tuvo lugar el robo y posterior recuperación y restauración en 2005 por el IAPH de la Cruz procesional³²². En esta intervención se reinstaló la sala tercera del museo, la que expone la Cruz procesional y las tablas de ascendencia flamenca en el antiguo despacho del archivero, además se renovó la iluminación. Para esta fecha aún quedaban por intervenir la capilla de la Virgen de la Granada y el retablo de San Jerónimo, atendidos en 2010 y 2011 respectivamente³²³. Posteriormente se intervinieron las portadas entre los años 2006 y 2008 dentro del Plan Turístico de Osuna³²⁴.

Descripción arquitectónica



Puerta del Sol.

Por su privilegiada situación y su predominancia en el paisaje, la Colegiata es uno de los símbolos de la villa de Osuna. Al exterior es una construcción austera en decoración en la que los contrafuertes y la torre inacabada rompen la horizontalidad. La Puerta del Sol, situada a los pies, es la principal y está inspirada en la que se encuentra en la Sala de los Lirios del Palacio de la Signoria de Florencia, de Benedetto da Maiano. Presenta en una cartela la fecha de 1535 y decoración plateresca, dos columnas corintias sostienen el vano adintelado de la puerta y sobre ellas se alza un frontón curvo en el que se distingue un relieve en barro cocido que representa una vista de la ciudad de Jerusalén. En el dintel decorado con relieves se encuentra el escudo ducal sostenido por dos ángeles. Enmarcan el conjunto dos pilastras corintias con fustes decorados con motivos a candelieri sobre altos basamentos que comparten con las columnas, éstas

³²⁰ QUEIRÓ FILGUEIRA, Ramón. "Restauración del patio plateresco de la Colegiata de Osuna" en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 6, Patronato de Arte, 2004. pp. 54-58.

³²¹ AGUILAR, José María. "Reabierto 19 años después de su cierre el patio del sepulcro ducal en Osuna" en *ABC de Sevilla*. 21/10/2004.

³²² AGUILAR, Salvador. "Tras ocho años cerrado, se reabrió ayer el museo de arte sacro de la Colegiata de Osuna" en *ABC de Sevilla*. 18/12/2006.

"Osuna: finaliza la restauración de la cruz de la Colegiata" en *ABC de Sevilla*. 30/09/2005.

³²³ "Restauración en el IAPH para la Colegiata de Osuna" en *ABC de Sevilla*. 21/06/2011.

³²⁴ SÁNCHEZ CARRIÓN, María del Mar. RANGEL PINEDA, Miguel. "Actuaciones de restauración en el conjunto histórico de la Colegiata de Osuna" en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 11, Patronato de Arte. 2009. pp. 98-105.

SÁNCHEZ CARRIÓN, María del Mar. RANGEL PINEDA, Miguel. "Restauración de las portadas norte y oeste de la iglesia colegial de Osuna" en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 10, 2008. pp. 77-86.

pilastras sostienen el frontón triangular centrado por un óculo flanqueado por ángeles que corona la portada, bajo él, un friso presenta una inscripción alusiva al fundador y medallones con los bustos de David y Santo Tomás. A sendos lados de esta portada están las dos que daban acceso a las naves laterales, cegadas en 1798, ambas coronadas por los distintivos del Cabildo Metropolitano de Sevilla, la custodia y el jarro de azucenas sostenidos por ángeles.



Fachada Norte. Puerta de la Cuesta y torre.

La Puerta de la Cuesta, que da acceso lateral a la nave del Evangelio, se abre frente al Monasterio de la Encarnación y es mucho más sencilla. Se trata de un vano de medio punto alzado sobre pilastras toscanas y flanqueado por columnas estriadas del mismo orden sobre altos basamentos, el friso con triglifos y metopas está centrado por la inscripción “Concebida sin pecado original” y el frontón curvo partido lo centra una cruz flanqueada por pináculos. Frente a esta puerta se encuentra la que da acceso a la nave de la Epístola, más sencilla aún, es un arco de medio punto en cuya clave se encuentra la fecha de 1632.



Colegiata. Vista hacia el presbiterio.

Al interior, la iglesia tiene tres naves a la misma altura y anchura, la planta es rectangular, sin crucero y con cabecera plana. Las naves se cubren con bóvedas



Cúpula del presbiterio.

vaídas y las capillas con cubiertas de crucería góticas. La capilla mayor sufrió una transformación en 1721, cuando se cambió un antiguo artesonado por la actual cúpula barroca sobre pechinas decoradas con temas heráldicos. Los soportes son pilares a los que se adosan finas columnas y se rematan con capiteles corintios y trozos de entablamento.

Hemos de destacar el conjunto monumental del Panteón de los Duques de Osuna, construido entre 1544 y 1555, con acceso desde el claustro plateresco. Este hermoso patio tiene profusa decoración de relieves, los cuales se concentran en los ábacos de las columnas, en la rosca y el intradós de los arcos y las pilastras jónicas que se alzan por encima de las columnas y separan los arcos. Los muros conservan restos de pinturas y pequeñas capillas. La Capilla del Santo Sepulcro la podemos considerar un ejemplo único por su interés artístico, estructuralmente reproduce a pequeña escala, 8,30 metros de largo por 4,30 de ancho, a una iglesia. Con sus tres naves separadas por columnas con capiteles de ascendencia nazarí y arcos escarzanos, presenta en el centro un pequeño coro. Se cubre con bóvedas de casetones circulares con rosetón en el centro en azul y oro.



Claustro del Panteón de los Duques de Osuna.



Capilla del Santo Sepulcro. Vista hacia los pies.

Origen y trayectoria como espacio expositivo

La decisión de crear este espacio expositivo se debe a Manuel Rodríguez-Buzón Calle y tuvo lugar en pleno proceso de restauración del inmueble de la Colegiata, la apertura data de febrero de 1968. Asimismo, Rodríguez-Buzón editó el libro titulado *La Colegiata de Osuna* en 1982, antes de su prematura muerte en 1984, y póstumamente se publicó su *Guía artística de Osuna*³²⁵. Dejó como legado la fundación del Patronato de Arte de Osuna, institución responsable en gran medida de las intervenciones llevadas a cabo para la conservación del patrimonio de la villa y de su difusión, así como de la creación y la gestión de los museos de la ciudad, el primero en abrirse al público fue precisamente el que nos ocupa, un año después lo haría el del Monasterio de la Encarnación, y más adelante el Museo Arqueológico y el Museo de Osuna³²⁶.

Este espacio fue cerrado durante nueve años, entre marzo de 1999 y diciembre de 2006, por las ya referidas obras en las cubiertas llevadas a cabo por la Junta de Andalucía. Las guías hablan desde los primeros tiempos de las tres salas que hoy visitamos y también de “otras dependencias auxiliares de la iglesia”, la Sala Capitular y otra estancia aneja a ésta³²⁷, a las que se accede desde las escaleras del pasillo de acceso a la Sacristía. Sin embargo, la prensa, como ya hemos descrito, revela cómo en 2006 se abrió la sala 3 en el antiguo despacho del archivero y se cambió la instalación de iluminación, con lo cual creemos que hasta entonces, es decir, entre 1968 y 1993, la sala capitular y la sala contigua estuvieron abiertas a la visita y que la sala 3 también lo estuvo, ésta es la “Saleta de los Flamencos”³²⁸, aunque su instalación cambió en 2006 con la colocación en su centro de la Cruz procesional. En las descripciones de Manuel Rodríguez-Buzón en su *Guía artística de Osuna* y en otras referencias anteriores a la reforma vemos que algunas piezas han cambiado su disposición. Así en la Sala 1 se exponía la *Virgen de la Granada*, actualmente en su retablo en la Sacristía del Panteón, la escultura de *San Sebastián* del siglo XVI, hoy en la sala 2, y el relieve de alabastro de la Crucifixión, ahora en la Sala 3. La Cruz procesional se exhibía entonces en el armario de la Sala 2 y la *Santa Clara*, el tenebrario y el atril del altar mayor, en el pasillo de acceso³²⁹.

³²⁵ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *Guía artística de Osuna*. Patronato de Arte, Biblioteca Amigos de los Museos, Osuna, 2006.

³²⁶ Estas instituciones están dirigidas por Don Patricio Rodríguez-Buzón Calle, a quien agradecemos su atención al permitirnos realizar el trabajo de campo tanto en la Colegiata como en el Monasterio de la Encarnación, así como a la guía Rosario Ribera.

³²⁷ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *La Colegiata de Osuna*. Colección Arte Hispalense nº 28, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2012. p. 154.

RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *Guía artística de Osuna*. Patronato de Arte, Biblioteca Amigos de los Museos, Osuna, 2006. pp. 33-40.

³²⁸ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *La Colegiata de Osuna...* p. 61.

³²⁹ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. “Museo de la Colegiata” en VV.AA. *Museos de Sevilla*. Patrimonio Nacional, Madrid, 1977. pp. 353-357. VV.AA. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Diputación Provincial de Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2004. 274-276.



Sala 1. Fotografía publicada en la *Guía artística de Osuna* de Manuel Rodríguez-Buzón Calle en su primera edición de 1982.



Pasillo de acceso a la Sacristía. Fotografía de el libro *Museos de Sevilla* de 1977.

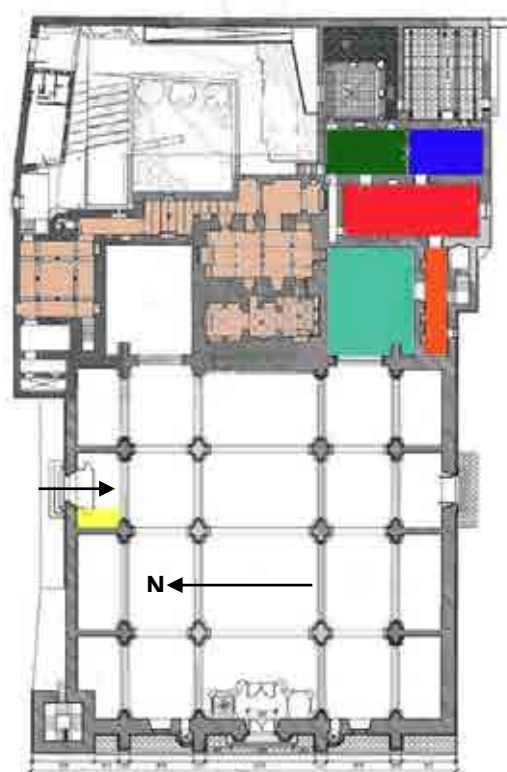


Con Motivo de las celebraciones por el cincuenta aniversario del Patronato de Arte de Osuna, entre diciembre de 2015 y febrero de 2016, se celebró una exposición titulada *A imagen y semejanza, escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna*, que estuvo instalada en una estrecha estancia aneja a la antigua Sacristía³³⁰.

Folleto de la exposición *A imagen y semejanza, escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna*.

³³⁰ ROMERO TORRES, José Luis. MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. *A imagen y semejanza, escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna*. Patronato de Arte, Osuna, 2014.

Recorrido por el espacio expositivo

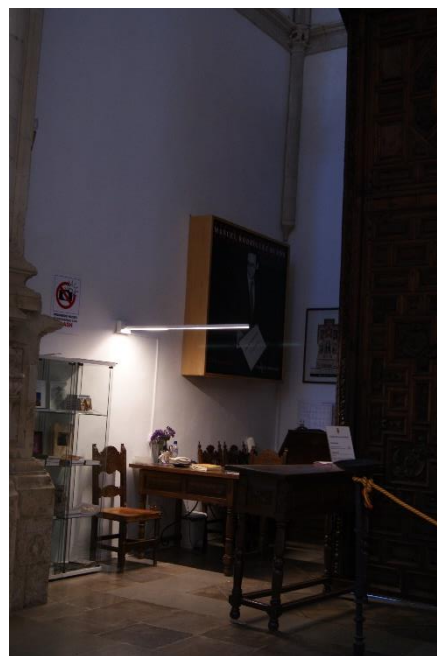


- ↓ Acceso
- Recepción y tienda.
- Capilla de la Inmaculada.
- Pasillo de acceso.
- Sala 1. Sacristía.
- Sala 2. Archivo.
- Sala 3. Saleta de los Flamencos.
- Panteón ducal, capilla del Santo Sepulcro (bajo la capilla mayor), Sacristía y claustro.

Planta de la Colegiata de Osuna.

La entrada a la visita a la Colegiata se efectúa desde la Puerta de la Cuesta, en su cancel se encuentra la recepción de visitantes, es el lugar donde se compra la entrada y también están a la venta algunos libros. Ahí comienza la visita a guiada a cargo de uno de los guías del Patronato de Arte de Osuna.

En la iglesia son dignos de nuestra atención algunos retablos. El del altar mayor se realizó a lo largo de cincuenta años, con largas interrupciones, sólo se conoce el autor que lo acabó en 1770, Juan Guerra, y el de dos ensambladores de los dos primeros cuerpos que se colocaron en 1724, Joseph Hormigo y Francisco López. Lo costeó la fábrica, el IV Duque, José Téllez Girón, y los vecinos de Osuna. El Sagrario centra el conjunto en un nicho en el que parece quedar descubierto entre los cortinajes que recogen un grupo de angelitos. Se articula en tres calles y dos cuerpos, la calle central la flanquean dos estípites y aloja, además del Sagrario, el relieve de la Asunción de la Virgen. En las calles laterales, flanqueadas por grandes columnas corintias cuyos fustes están decorados con



Recepción y tienda.

guirnaldas y coronas, hay cuatro pinturas del siglo XVIII que representan a los Padres de la Iglesia, aunque originalmente aquí se encontraban los cuatro cuadros de Ribera que se exponen en la Sala 1. Además de los cinco cuadros de Ribera, otras cinco pinturas italianas llegaron a Osuna para decorar el retablo que había en este lugar con anterioridad a 1721, éstas fueron donadas por la mujer del III Duque, virrey de Nápoles, Catalina Francisca Enríquez de Ribera,



Retablo mayor. 1721-1770.

en 1627. A juicio de Rodríguez-Buzón, las pinturas fueron el *Martirio de San Genaro*, de Frabrizio Santafede, un lienzo de Caballero de Arpino cuya copia se encuentra en la iglesia de los Jesuitas, y una tabla de Rafael que representaba a la *Virgen, el Niño y San Juan* que, según Francisco Pacheco, vendió la Duquesa en 1629 y de la cual se expone una copia en la Sacristía; se desconocen los otros dos cuadros. Frente a las columnas hay cuatro esculturas, las dos que flanquean la calle central son las de San Pedro y San Pablo, talladas por Juan Bautista Finachex y estofadas por José Fabre, quien también doró el retablo, y las otras dos son las de San Leandro y San Isidoro, de autoría anónima. El ático lo ocupa un lienzo que representa el Calvario, obra de un autor anónimo de Écija de 1762. Cierra el conjunto la paloma del Espíritu Santo.

El retablo del Sagrario, situado en la capilla de la cabecera de la nave del Evangelio, consta de tres retablos unidos, el central es el más antiguo, realizado en 1532 por Juan de Zamora, éste es el retablo de la Cena. Dividido en tres calles y dos cuerpos, la parte arquitectónica, de tracería gótica, fue contratada con el pintor sevillano Antonio de Tejada. En la calle de la izquierda se superponen las tablas de la Transfiguración y la Pentecostés, y en la calle de la derecha aparecen las de la Resurrección y el Juicio Final; la calle central, por encima del Sagrario, la corona la escena de la Última Cena. El retablo de la izquierda es el de Nuestra Señora de la Victoria, cuya imagen escultórica lo preside; las pinturas se atribuyen a Juan Bautista de Amiens. Se divide en tres calles por pilastras jónicas acanaladas. En la calle de la izquierda se encuentran las pinturas de San Antón y San Francisco de Asís, en la de la derecha, las de San Sebastián, con donante en el ángulo inferior derecho, y Santa Catalina. En la calle central, por encima de la Virgen de la Victoria, está la tabla que representa a los santos Pedro y Pablo y en el ático semicircular aparece el Padre Eterno. El retablo de la derecha tiene igual distribución al de la izquierda y presenta siete tablas, la calle derecha contiene las de Santa Teresa y San Juan Evangelista, la calle central la del Martirio de San Arcadio y la Imposición de la casulla a San Ildefonso y en el ático se encuentra el Ecce Homo. En la calle

derecha están los santos Antonio de Padua y Juan Bautista. Estas tablas son de autoría anónima de finales del XVI.



Retablo de la capilla del Sagrario.

En el lado del Evangelio, próxima a la cabecera, nos encontramos con la capilla de la Virgen de la Antigua, presidida por la pintura que representa a esta advocación mariana de autor anónimo del siglo XVIII. Destaca la presencia del sublime cuadro del *Calvario* o de la *Expiración de Cristo*, de Francisco de Ribera. Este lienzo estuvo dispuesto en el ático del anterior retablo del altar mayor hasta 1721, junto con los otros cuatro del mismo autor que sí se colocaron en el retablo barroco; éste no pudo ubicarse en el ático del retablo mayor porque su tamaño no lo permitía y el Cabildo no quiso cortarlo. Se trasladó entonces a la capilla de Santa Ana hasta que en el XIX se colocó en su posición actual. La factura de esta pieza se considera posterior a la de las otras cuatro (1616-1618), siendo está de hacia 1625 a 1628, según Alfonso Pérez Sánchez³³¹. Sin embargo, en el estudio publicado por el IAPH con motivo de la restauración del cuadro, éste se data en torno a 1618, considerándola la primera gran pintura del Espagnoletto³³². Acompañan a Cristo en el momento de la expiración, la Virgen, San Juan Evangelista y María Magdalena.



Expiración de Cristo. José de Ribera. 1625-1628.

³³¹ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *La Colegiata de Osuna...* pp. 87-91.

³³² NÚÑEZ CASARES, Lourdes. MARTÍN GARCÍA, Lourdes. FERRERAS ROMERO, Gabril. "Intervención sobre el *Calvario* de José de Ribera (Colegiata de Osuna)" en *PH Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico* nº 59, 2006. pp. 18-39.

Dos capillas más son las que se encuentran en la nave del Evangelio. En la de Ánimas, la pieza más interesante es el lienzo del *Martirio de San Genaro* de Fabrizio Santafede, pintor napolitano del siglo XVII, es una obra donada por la Duquesa, junto con las obras de Ribera. También se puede contemplar el retablo de las Ánimas, del siglo XVII y una *Virgen de Guadalupe* del XVIII. A los pies de la nave está la capilla de San Pedro, la centra un gran lienzo que representa *la Adoración de los pastores* del siglo XVII, la escultura del titular del siglo XVII es el único vestigio del retablo desaparecido por el derrumbamiento de la torre. Además se expone la custodia del Corpus, de corte neoclásico, realizada en el taller sevillano de Manuel Seco Velasco a comienzos del siglo XX. A los pies de la nave está el facistol del coro, del siglo XIX, en cuya capilla superior se aloja una pequeña escultura del Salvador, junto a esta pieza se puede ver el retablo de la Dolorosa, del siglo XVIII, y sobre el cancel está el órgano, construido en Sevilla por José Antonio Morón en 1782, con una ampliación de 1850 de Antonio Pilat.



Retablo de la Virgen de los Reyes. Juan de Zamora. Siglo XVI.

Pasamos ahora a la nave de la Epístola. A sus pies se encuentra el retablo de Jesús camino del Calvario, del siglo XVIII. La primera capilla es la de la Virgen de los Reyes que conserva un retablo del siglo XVI con pinturas de Juan de Zamora. Lo centra la hornacina de la Virgen titular, del siglo XVI, aunque su policromía fue renovada en el XIX. Presenta tres calles y dos cuerpos, las calles laterales contienen las escenas de la Anunciación, el Nacimiento, la Adoración de los Reyes Magos y la Presentación del Niño Jesús en el Templo. Sobre la hornacina de la Virgen de los Reyes está la tabla que representa la Asunción. Las cuatro tablas que están junto al retablo provienen del claustro del Panteón, tres de ellas son hispanoflamencas del siglo XVI, representan la *Adoración de los Pastores*, el *Abrazo de San José y Santa Ana* y la *Piedad*, del mismo siglo es la *Virgen con el Niño* que cuelga del testero izquierdo.

La capilla bautismal contiene varios lienzos, un *San Sebastián* del siglo XVIII, el *Bautismo de Cristo* del siglo XVII, una copia del XIX del *Santo Tomás de Villanueva de Murillo*, y dos pinturas más pequeñas de *San Antonio* y *San José*. La última capilla del testero de la Epístola es la de Santa Ana, en la que se encuentra el sepulcro del XII Duque, Mariano Téllez Girón. La pintura de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* es del siglo XVII; también se pueden admirar dos obras más del XVIII, un lienzo que representa a *Santiago el Mayor* y la escultura de *Cristo Crucificado*. Asimismo, en esta capilla se encuentra un antiguo órgano de mesa del siglo XVI, el más antiguo de la provincia.

A los pies de la nave se ubica la capilla de la Inmaculada, desde la que se accede a las salas expositivas y al Panteón. El retablo que la preside, sobre dosel con adornos de flores y remate con corona, fue construido en 1771 y donado por el VIII Duque, Pedro Zoilo Téllez Girón, quien también donó la imagen que lo preside y la lámpara de plata. Tiene un solo cuerpo y tres calles delimitadas por estípites, en las laterales se encuentran las esculturas de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua, que fueron colocadas posteriormente en este lugar.



Retablo de la Inmaculada. 1771.

En el testero sur se sitúa el oratorio del Cristo de la Misericordia, creado para el trascoro y trasladado a este lugar en la restauración de los años setenta. Lo preside un pequeño retablo centrado por la talla del *Cristo de la Misericordia* de Juan de Mesa, realizada en 1623. Junto a él están las imágenes de la *Virgen* y *San Juan*. Esta talla fue donada por el canónigo Diego Fontiveros para ser enterrado a los pies de la capilla. El revestimiento de yeso es de 1731 y presenta relieves de escudos y el pellicano como símbolo eucarístico; corona el conjunto la imagen de la Virgen sedente. A modo de jambas, los relieves de la flagelación y la Transfiguración figuran flanqueando al retablo. En esta capilla también se expone el tenebrario colonial del siglo XVII que como astil presenta una cariátide nativa que sostiene sobre su cabeza una cesta de frutas.



Oratorio del Cristo de la Misericordia. Juan de Mesa. 1623.



Tenebrario. Siglo XVII.

El acceso al Panteón de los Duques de Osuna lo hacemos a través de una portada protorenacentista de mármol policromado. Dos columnas estriadas con capiteles corintios flanquean el arco de medio punto decorado con angelitos y medallones con bustos en las enjutas. El friso decorado con angelitos que sostienen un busto da paso al frontón curvo en el que aparecen calaveras y dos inscripciones que hacen referencia a la función del lugar al que accede: *Vivere sepulcrum, Mori Lucrum*. Sobre el frontón hay tres angelitos que sostienen cetros, alusivos lo efímero de la vida y del poder. Al bajar la escalera llegamos a la capilla del Santo Sepulcro, presidida por el pequeño retablo del Entierro de Cristo, del escultor Roque Balduque, en el sepulcro se abre el Sagrario. Las naves laterales tienen en sus respectivas cabeceras las pinturas de la *Anunciación* en la nave del Evangelio, de Gerard Wytevel, de Utrecht, y la *Alegoría de la Inmaculada*, fechada en 1555, obra de Hernando de Esturnio. Están en sendos retablitos renacentistas con los escudos de los Ureña y de Castilla respectivamente³³³.



Puerta del Panteón. Siglo XVI.



Cabecera de la Capilla del Santo Sepulcro.

³³³ DE LA FUENTE MARTÍNEZ, José. "Restauración de los tablas procedentes de la Colegiata de Osuna" en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* n° 13, Patronato de Arte, 2011. pp. 113-114.

A los pies de la nave de la Epístola se encuentra el altar de San Jerónimo bajo un arco carpanel decorado con angelillos. Está realizado en barro cocido según el modelo de la talla que Pietro Torrigiano hizo para monasterio de San Jerónimo Bellavista, que está expuesto en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En la nave del Evangelio se abre una pequeña hornacina con la imagen de la *Virgen de la Concepción o del Reposo*, que tradicionalmente se había dicho que era la Virgen de Trapani. Es una talla de alabastro, anónima de taller franco-flamenco de comienzos del siglo XVI³³⁴, y junto a ella se encuentra la *cabeza de Santiago Apóstol*, del siglo XV. Es de destacar la sillería de once asientos de nogal, sobre ésta se encuentra la tabla de la *Piedad*, cercana a Luis de Morales. El púlpito es de yeso policromado y en él figuran los relieves de San Pedro y San Pablo.



Virgen de la Concepción o del Reposo. Taller franco-flamenco. Siglo XVI.



Altar de San Jerónimo. Siglo XVI.

A los Panteones, distribuidos en tres capillas, hemos de bajar desde la capilla del Santo Sepulcro. El primer recinto es el de la capilla de San Marcos y el segundo el de la capilla de Nuestra Señora del Reposo, presididas por sendas imágenes del siglo XVI. El tercer habitáculo es la capilla del Calvario o de *Profundis*, la tabla de esa iconografía que la preside reproduce un grabado de Antonio de Salamanca que se encuentra en el Museo Británico, realizado en Roma en 1541.

En la Sacristía de la capilla del Santo Sepulcro se sitúan varias piezas de gran valor, esta estancia está precedida por la capilla de la Virgen de la Granada que presenta decoración de estucos platerescos y se cubre con un artesonado del siglo XVI. La imagen titular, atribuida a Diego Guillén Ferrant y con influencia flamenca, presenta una abertura en la zona del abdomen que servía de Sagrario.

³³⁴ROMERO TORRES, José Luis. MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. *A imagen y semejanza, escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna*. Patronato de Arte, 2014. pp. 84-85.

En el acceso a la Sacristía vemos tres tablas del XVI, dos de ellas representan a la *Virgen con el Niño*, de las cuales una es copia de Jan Mabuse, la otra representa a *San Jerónimo*. En la Sacristía sobre una cajonera se encuentra el retablo centrado por una tabla atribuida a Luis de Morales, Cristo con la Cruz. En las calles laterales están las escenas de la Oración en el Huerto, la Presentación de Jesús al Pueblo, el Calvario y la Piedad. En el ático se sitúa la pintura de la Virgen y el Niño y la venera con el escudo de los Ureña. Sobre otra cajonera se encuentra un Calvario escultórico, la Virgen y San Juan son del siglo XVI y el Crucificado del XVIII.



Virgen de la Granada. Atrib. Diego Guillén Ferrant. Siglo XVI.



Retablo de la Sacristía. Siglo XVI.

El pasillo de acceso



Pasillo de acceso. Vista hacia el testero oeste.

Volvemos a la capilla de la Inmaculada para pasar a visitar las salas expositivas. Desde su testero sur, a través de una puerta con relieves platerescos entramos a un pasillo que conduce a la antigua Sacristía que es la sala principal de la colección permanente. Su techo se cubre con un artesonado de azulejo por tabla al igual que la Sacristía, que fue realizado por los hermanos Pulido en 1535. En este espacio hay varias tacas que exponen antiguos libros, un cáliz y dos jarras. Destaca el relicario de los jesuitas del siglo XVIII procedente de la iglesia de San Carlos el Real y que estuvo hasta los años setenta en el trascoro; tiene peque-

ñas pinturas sobre cobre que representan a santos jesuitas en la base, donde también se encuentra un Sagrario en cuya puerta se encuentra una pintura de la *Virgen con el Niño* de Lorenzo Masuchi, firmada por éste en 1764. Sobre esta peana se apoya un arca relicario que centra el conjunto, el resto del espacio lo ocupan receptáculos para reliquias. Sobre la entrada a la Sacristía se expone el escudo de los Ureña que procede del retablo de la Inmaculada.



Relicario de los jesuitas. Siglo XVIII.

Sala 1. Sacristía

Sobre la puerta de entrada cuelga el lienzo de la *Inmaculada* del siglo XVIII-XIX, a continuación, en sentido sur, se encuentran los retratos de los fundadores, copias de 1887 realizadas por Julián Campomanes; se sitúan a ambos lados de un lienzo de azulejos del siglo XVI con una pila bautismal de mármol rojo de 1682. En el testero sur vemos una cajonera y sobre ella un *Crucifijo* bajo dosel que está flanqueado por las pinturas de la *Virgen, el Niño y San Juanito*, copia de una tabla de Rafael que llegó a la Colegiata junto con los cinco cuadros de Ribera y que posteriormente fue vendido, y el *Calvario*, ambas del siglo XVI. También vemos las pinturas de *Jesús camino del Calvario*, el *Ecce Homo*, *San Jerónimo* y la *Oración en el Huerto*, del siglo XVIII.



Sacristía. Testero sur.



Sacristía. Testeros este y norte.

Del testero este cuelgan tres de los cuatro lienzos de José de Ribera que expone esta sala, el primero de ellos es *San Jerónimo y el Ángel del Juicio*, éste se considera el lienzo más temprano de la serie, de entre 1616 y 1617. El santo abraza una calavera, los pergaminos y libros caen a su alrededor en el momento en que escucha la trompeta que hace sonar un ángel que aparece en rompimiento de gloria. Le siguen los lienzos de *San Sebastián* y las *Lágrimas de San Pedro*. *San Sebastián* se encuentra atado a un árbol en el momento de su martirio, su expresión serena no deja ver ningún atisbo de dolor, está fechado entre 1616 y 1618. En *Lágrimas de San Pedro*, de entre 1616 y 1617, aparece el Santo arrodillado orando en el interior de una cueva, destaca la expresión de su rostro anciano en un momento íntimo que denota su arrepentimiento. El

testero norte lo preside el lienzo del *Martirio de San Bartolomé*, representa el momento en el que el Santo es desollado por un sayón, éste eleva la mirada al cielo en una contorsión inestable en la que resalta su portentosa anatomía. Se dice de este cuadro que al verlo el Duque de Osuna, Don Pedro Girón, virrey de Nápoles, eligió a Ribera como su pintor de Corte. Este cuadro fue recortado en su parte superior, donde dos ángeles traían al Santo la corona del martirio³³⁵.



San Jerónimo y el Ángel del Juicio. José de Ribera. 1616-1617.



San Sebastián. José de Ribera. 1616-1618.



Lágrimas de San Pedro. José de Ribera. 1616-1617.



Martirio de San Bartolomé. José de Ribera. 1616-1618.

³³⁵ FINALDI, Gabrielle. "El conjunto de Osuna en la exposición *El joven Ribera*" en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* n° 13, Patronato de Arte, 2011. pp. 66-73.

Bajo los cuadros hay tres cajoneras barrocas, la ya comentada en el testero sur y otras dos en los testeros este y norte, construidas en 1775 por Juan Guerra. Sobre las dos últimas se instalaron vitrinas que exponen las bulas expedidas por Paulo III, Gregorio XIII y Sixto V, también dos libros corales del siglo XVI. Sobre los mismos muebles se disponen cuatro cornucopias adquiridas en 1733 y doradas por José Fabre.



Sacristía. Testeros norte y oeste.

En el testero oeste se encuentran varios lienzos dieciochescos, bajo el de la *Inmaculada* cuelgan dos de pequeño formato, la *Adoración de los Reyes Magos* y la *Huida a Egipto*. El siguiente grupo lo forma la escena del *Descanso en Huida*



Descanso en la huida a Egipto. Atrib. Alonso Miguel Tovar. Siglo XVIII. Tres tacas con piezas de orfebrería.

a *Egipto* en el que la Sagrada Familia descansa entre pastores, ángeles y ovejas, obra probable de Alonso Miguel Tovar; bajo él hay tres tacas que exponen importantes piezas de la colección de orfebrería. De derecha a izquierda, la primera de ellas presenta el *Cáliz de las campanitas* de comienzos del siglo XVI, atribuido a Pedro de Ribadeo, autor también de la Cruz procesional. El pie polilobulado presenta decoración de escenas de la vida de Jesús, el astil con gabletes que acogen los bustos de los Apóstoles da paso a la subcopa decorada con relieves vegetales. De la copa y el astil cuelgan campanitas; la patena del primer tercio del XVI se adorna con el rostro de Cristo y una inscripción latina. La taca central presenta el ostensorio donado por el fundador, pieza de plata sobredorada del siglo XVI con punzón de la ciudad de Nuremberg. El viril decorado con diamantes es posterior. Sobre su base circular dos figuras atlantes conforman el astil en el que se enrosca el Árbol de Jesé. El cuerpo del viril tiene forma de templete

articulado con columnillas abalaustradas y se cubre con cúpula decorada con crestería y rematada con una cruz. Esta pieza se suele colocar en el primer cuerpo de la custodia del Corpus para la procesión. La tercera taca presenta un plato limosnero de la segunda mitad del siglo XVI con un relieve de la Virgen con el Niño en el centro. A continuación está la mesa de mármol de la Sacristía.



Plato limosnero. Siglo XVI.



Ostensorio. Punzón de Nuremberg. Siglo XVI.



Cáliz de las campanitas. Atrib. Pedro Ribadeo.

Otras dos tacas, esta vez superpuestas, aparecen en este mismo testero. La de arriba expone un juego de cruz de altar, dos candelabros y vinajeras de mármol rojo y bronce dorado, este conjunto de piezas fue donado por Doña Isabel de la Cueva, la segunda esposa del Duque de Osuna, Don Pedro Téllez Girón, en 1612. También formó parte de la donación el portapaz con fondo de lapislázuli con el relieve de Cristo, éste se expone junto a las piezas anteriores. Se estima que la autoría de estos objetos corresponde al taller madrileño de Jacinto Trezzo y los Leoni. La taca inferior presenta una bandeja y dos cálices, creemos que uno de ellos es el descrito por Rodríguez-Buzón con peana lobulada y gallones en la subcopa, del siglo XVI y el otro, del siglo XVIII, podría corresponderse con el que se describe como del cordobés Francisco Sánchez Bueno Taramas³³⁶. Por encima de esta taca cuelga el lienzo del *Calvario* del siglo XVII.



Calvario. Siglo XVII. Dos tacas superpuestas.

³³⁶. RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *La Colegiata de Osuna...* pp. 104-105.



Juego de altar y portapaz donados en 1612 Doña Isabel de la Cueva. Atrib. Taller de Jacinto Trezzzo y los Leoni.



Bandeja y dos cálices del siglo XVI y el XVIII.

Sala 2. El Archivo



San Francisco de Asís. Juan Martínez Montañés. Siglo XVII.

Esta sala, cubierta con bóveda de cañón con lunetos, ocupaba el antiguo Archivo de la Colegiata. Junto a la puerta de entrada vemos la escultura de *San Francisco de Asís*, obra de Juan Martínez Montañés procedente del retablo mayor de la iglesia de Santa Clara de Osuna. La pieza ha estado durante cuarenta años en una de las dependencias del Panteón de la Colegiata en depósito, ya que la iglesia de Santa Clara sufrió un hundimiento en 1970. La atribución a Martínez Montañés ha venido dada muy acertadamente por el historiador y conservador de la Consejería de Cultura José Luis Romero Torres. La pieza se restauró en 2011, se determinaron entonces algunas transformaciones llevadas a cabo en el siglo XVIII, antes de ser colocada en el retablo³³⁷. Seguidamente una vitrina expone dos dalmáticas y una casulla, ésta última fue donada por el fundador y presenta sobre terciopelo morado un escapulario bordado con varios apóstoles cobijados bajo arcos conopiales.

El testero sur lo ocupa un gran mueble dieciochesco, dice Rodríguez-Buzón que no se sabe si éste sería el “escaparate” para guardar la plata que se encargó a José Pérez en 1753³³⁸. Se exponen en dos cuerpos superpuestos de derecha a izquierda y de abajo a arriba, en primer lugar un arca plateresca de comienzos del siglo XVI donada por el fundador en 1545 para el Monumento del Jueves Santo. Su autor es el sevillano



Arca plateresca. Diego de la Berra. Siglo XVI.

³³⁷ COTO COBO, Juan Luis. “Memoria final sobre la restauración de la escultura en madera de *San Francisco de Asís*, perteneciente a la Colegiata de Osuna” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* n° 13, Patronato de Arte, 2011. pp. 115-121.

AGUILAR, José María. “Señalan a Montañés como autor de una talla que ha estado guardada cuarenta años” en *ABC de Sevilla*. 20/04/2011.

³³⁸ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *La Colegiata de Osuna...* p. 113.

Diego de la Becerra, su restauración de 1892 estuvo a cargo de Gustavo Moreno. Presenta decoración de roleos y cabezas antropomorfas. El segundo cuerpo del mueble lo ocupa una imagen de la *Virgen del Carmen* que no figura en ninguna de las guías consultadas. A la derecha y abajo se encuentra una imagen de la *Dolorosa* de un antiguo Calvario del siglo XVII. Sobre ella se puede ver una custodia de tipo sol de plata sobredorada realizada hacia 1675. Tiene estructura manierista, con nudo en forma de templete y decoración de esmaltes, se cree que pudo salir en la procesión del Corpus porque presenta orificios en la peana³³⁹. En el centro de este mueble figuran pequeños estantes que exponen piezas de menor tamaño que las anteriores, de abajo a arriba son, en primer lugar, un cáliz manierista con óvalos de esmaltes y grabados a buril con su patena, otro cáliz rococó que se corresponde con una de las descripciones Rodríguez-Buzón, presenta temas eucarísticos en el pie, ángeles en el astil y símbolos de la Pasión en la copa, su autor es el platero cordobés Antonio Santa Cruz y Zaldúa y el contraste es de 1778. El siguiente estante lo ocupa un cáliz que relacionamos con la descripción del que presenta el punzón del platero sevillano del XVI Hernando de Ballesteros, con costillas en la subcopa y adornos geométricos y de flores en la base circular³⁴⁰. Las dos piezas colocadas por encima de ésta son una cruz de altar de bronce fechada en 1900 y un relicario rococó de tipo ostensorio.



Dolorosa. Siglo XVII.



Custodia. Hacia 1675.



Cáliz manierista. Siglo XVII.



Cáliz rococó. Antonio Santa Cruz y Zaldúa. 1778.

³³⁹ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *La Colegiata de Osuna...* p. 105.

³⁴⁰ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *La Colegiata de Osuna...* p. 104.



Archivo. Vista hacia el testero sur.



Archivo. Vista hacia el testero norte.

Comienza el testero oeste con una vitrina que expone el terno negro, la casulla es de la segunda mitad del siglo XVI, siendo las dos dalmáticas del siglo XVII; se utilizaba en las grandes solemnidades fúnebres. El escapulario bordado de la casulla presenta seis apóstoles. El resto de las piezas que expone la sala son escultóricas. Junto a la vitrina de los textiles aparece una *Santa Clara* del siglo XVII, cercana al estilo de Alonso Cano, junto a ella figura *San José*, con vara de

plata del siglo XVIII, realizada por Pedro Duque Cornejo³⁴¹. En el testero sur flanquean la entrada a la tercera sala sobre sendos pedestales las esculturas de la *Inmaculada Concepción*, relacionada con el círculo de José de Arce, y *San José*, ambas del siglo XVII. El testero este muestra un *Crucificado* del siglo XVIII.



Santa Clara.
Siglo XVII.

San José.
Pedro Duque
Cornejo. Siglo
XVIII.

Inmaculada.
Círculo de
José de Arce.
Siglo XVII.

San José. Siglo
XVII.

Crucificado. Siglo XVIII.

Sala 3. Saleta de los Flamencos

Esta sala se encuentra en lo que fue el despacho del archivero y su nombre le viene porque en ella se conservan varias tablas del siglo XVI de escuela flamenca o de pintores anónimos influidos por ésta. En el testero este cuelgan las tablas de la *Anunciación*, el *Nacimiento*, la *Adoración de los Reyes Magos* y la *Circuncisión*. El testero oeste lo ocupan las escenas de la *Oración en el Huerto*, la *Crucifixión* y el *Descendimiento*. En el muro sur flanquean la puerta



Tríptico del Calvario. Escuela de Amberes. Siglo XVI.

otra de las tablitas, la *Alegoría de la Inmaculada*, y el relieve del *Calvario* tallado en alabastro en el siglo XVI y procedente de un taller centro-europeo. El testero norte lo centra un Tríptico, cuya escena central es el Calvario, flanqueado por Jesús Resucitado y María Magdalena. Fue realizado por la escuela de Amberes en el siglo XVI. También en esta sala se encuentra la escultura de *San Sebastián* del siglo XVI, influenciada por Alonso Berruguete.

³⁴¹ COTO COBO, Juan Luis. "La restauración de la escultura de San José" en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* n° 15, Patronato de Arte, 2013. pp. 122-124.



Nacimiento. Siglo XVI.



Descendimiento. Siglo XVI.



Calvario. Taller centroeuropeo. Siglo XVI.



San Sebastián. Siglo XVI.



Saleta de los Flamencos. Vista hacia el testero norte.



Cruz procesional. Pedro de Ribadeo. 1500-1525.

El centro de esta estancia lo ocupa la *Cruz procesional*, expuesta en una vitrina exenta. La realizó el platero vallisoletano Pedro de Ribadeo entre 1500 y 1525, esta pieza la donó el fundador, Don Juan Téllez Girón. En 1892, con motivo de su muestra en la Exposición Histórico Europea, se llevó a cabo una restauración por parte de Gustavo Moreno, costeada por Don Pedro Téllez Girón y Fernández de Santillán y su esposa Doña Julia Fernández de Dominé, XIII Duques de Osuna. En 1999, durante las obras de la iglesia, la Cruz fue robada, aunque apareció pocos meses después, entonces fue restaurada y expuesta de nuevo a partir de 2006³⁴². Su nudo con forma de templete gótico acoge bajo sus gabletes en el primer cuerpo el ciclo del Nacimiento de Jesús y en el segundo las figuras de seis apóstoles. En los

³⁴² *Memoria final de intervención. Cruz alzada procesional. Colegiata de Osuna.* Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Sevilla, diciembre de 2006.

remates lobulados de los aparecen escenas de la Pasión y en el reverso, la Virgen con el Niño en brazos centra el conjunto.

Aspectos museográficos y de difusión



Percha de madera para textiles. Dalmática del terno negro.

El montaje de las salas expositivas de la Colegiata de Osuna mantiene un modelo tradicional en el que vemos superposición de piezas en dos o tres niveles, disposición que no ha cambiado demasiado en los casi cincuenta años de su existencia. El mobiliario utilizado es el propio de las estancias en su uso anterior, este es el caso de las cajoneras y las tacas de la Sacristía y el gran armario expositor del Archivo, todos ellos forrados interiormente de terciopelo o damasco rojo. Sí fueron hechos *ex profeso* los armarios que exponen los ternos y las vitrinas que custodian las bulas papales y los libros corales sobre las cajoneras barrocas. Los soportes y pedestales son sección cuadrangular y forrados de terciopelo rojo en el interior de las vitrinas que exponen piezas de plata, también son cuadrangulares las peanas de las esculturas. En la Sala 2 aparecen además paneles de color gris tras algunas esculturas y los textiles se cuelgan de perchas sujetas a un pie, realizadas en madera.

La iluminación, renovada antes de la reapertura de 2006, es halógena en su mayoría. Los focos cuelgan de rieles dispuestos en el techo o anclados a los muros. Éste último es el caso de la Saleta de los Flamencos en la que por la inclinación de la cubierta de madera no es posible la instalación de rieles en el techo, en esta sala los focos son de led, con presencia de reflectores halógenos enfocados al techo que procuran luz ambiental. El interior de tacas y vitrinas se ilumina con leds, a excepción de las tacas del pasillo y los armarios de los textiles, que no están iluminados. Las ventanas están cubiertas para impedir la entrada de luz natural.



Rieles con focos de led anclados a los muros en la Saleta de los Flamencos. Testero este.

Otros elementos técnicos de que están dotadas las salas son la alarma y las cámaras de seguridad; también hay detectores de humo y termohigrómetros. El acceso a personas con movilidad reducida no es posible porque los escalones que hay que salvar lo impiden.

Este espacio está abierto al público en horario de mañana y varias personas trabajan en él, su gestión está a cargo del Patronato de Arte, cuyos guías acompañan a los visitantes con sus explicaciones. Esta institución también se encarga de la conservación del patrimonio de la Colegiata y de su difusión a través de la publicación de los *Cuadernos de los Museos de Osuna*, que continúan la labor de Manuel Rodríguez-Buzón Calle, autor de la Guía y el libro sobre la Colegiata ya referidos. Sin embargo, el espacio no dispone de folleto, cartelas ni página Web. El único panel se encuentra junto a la Cruz procesional, en él se explican su iconografía y datos históricos. Sólo anotaremos la Web del Ayuntamiento de Osuna en su apartado de Museos³⁴³ y el perfil de Facebook de los Amigos de los Museos de Osuna³⁴⁴.



Panel explicativo de la Cruz procesional.

³⁴³ <http://www.osuna.es/index.php?id=116>

³⁴⁴ <https://www.facebook.com/pages/Amigos-de-los-Museos-de-Osuna/215224295157383>

3.4.2 Iglesia Colegial del Divino Salvador de Sevilla

❖ Inmueble que ocupa: Parroquia del Divino Salvador.	❖ Fecha de apertura: 02/03/2009
❖ Tipo de acceso: Previo pago.	❖ Montajes anteriores: No.
❖ Tipología: Colección parroquial.	❖ Número de salas/espacios: 3.
❖ Titularidad y gestión: Cabildo catedralicio de Sevilla.	❖ Fecha de visita: 23/09/2013

Historia

El Salvador, como comúnmente la llaman los sevillanos, es la mayor iglesia de Sevilla después de la Catedral y se construyó en el lugar que ocupó la primera mezquita aljama, llamada de Ibn Adabbás, que pasó a ser una mezquita secundaria en 1176 cuando entró en funcionamiento la nueva aljama almohade, aunque mantuvo el culto hasta la conquista cristiana de 1248.

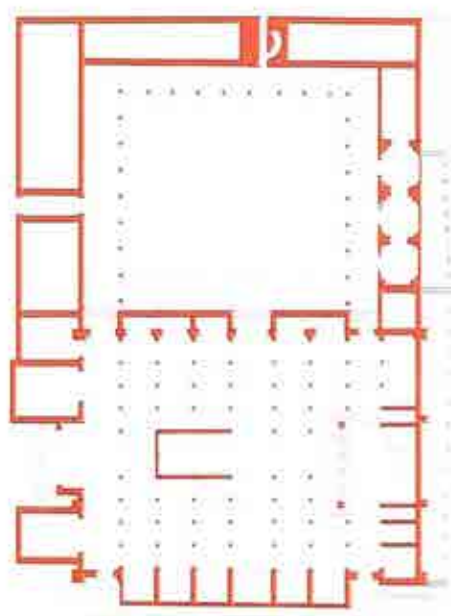
En esta zona existen vestigios de ocupación romana y algunos autores han apuntado a la presencia de una basílica que habría sido posteriormente iglesia visigoda, quizás incluso la primera catedral donde fue enterrado San Isidoro. En el patio de los naranjos y en las tiendas que dan a la fachada trasera de la antigua plaza del Pan pueden verse capiteles romanos y visigodos. Con la conquista musulmana del año 711, el edificio romano-visigodo fue derribado para construir la mezquita de Ibn Adabbás entre los años 829 y 830, aprovechando materiales preexistentes. Con el aumento de población la mezquita se quedó pequeña y no era posible ensancharla dado el abigarramiento de su entorno urbano.

Según las últimas excavaciones, llevadas a cabo entre febrero y julio 2004, la aljama tuvo nueve naves de diez tramos separadas por arcos de herradura, siendo más ancha la nave central. La sala de oración estaba precedida del patio de los naranjos y el solar completo tenía una superficie de 42,69 metros de ancho por 62,72 de largo. El alminar se situaba en el centro de la galería norte del patio, frente al mihrab. El patio y la sala de oración tenían similar superficie, había cinco puertas, la principal en la base de la torre, dos en los muros laterales del patio y otras dos laterales que accedían a la sala de oración. El patio no estuvo porticado en origen y las galerías se añadieron durante el periodo del Abd al-Rahmán III, era un claustro de veintisiete columnas. Aún se conserva la torre alminar, con cuerpo superior barroco, y las arquerías del patio con columnas del periodo musulmán y arcos producto de una reforma de Vermondo Resta en el siglo XVII.

Con la conquista cristiana y la entrada de las tropas de Fernando III en el año 1248, la mezquita almohade quedó consagrada como catedral de Santa María y la de Ibn Addabás como iglesia del Divino Salvador del Mundo que, al ser fundación real se constituyó como Colegial y segundo templo de la ciudad. El edificio musulmán siguió en funcionamiento como iglesia hasta su derribo 1671, una fecha muy tardía en comparación con otras mezquitas andaluzas, dado que los esfuerzos económicos y constructivos se centraron en la construcción de la Catedral.

Como era costumbre, se cambió el eje norte- sur musulmán por el este-oeste, situando en el centro, frente al altar, el coro. En el mihrab se localizó una capilla dedicada a la Virgen, para ser más exactos a la Virgen de las Aguas, una imagen del siglo XIII que según la tradición fue traída y colocada en ese lugar por el rey Fernando III. La entrada principal pasó a ser la de la plaza del Salvador, se elevó el presbiterio y en los testeros laterales se cerraron capillas hasta un total de dieciséis. Tras el presbiterio había unas estancias utilizadas como sacristías altas, apoyadas en soportes de madera en los que había mostradores para las tiendas de pan, un sistema que se mantuvo en la obra barroca. En el patio estuvo la capilla del Sagrario y varias viviendas para sacristanes o campaneros. Asimismo, toda la superficie de la antigua iglesia se utilizó para ubicar bóvedas subterráneas para enterramientos.

Durante los más de cuatrocientos años de pervivencia del edificio musulmán, las transformaciones y adaptaciones fueron muchas, se construyeron capillas y bóvedas, se transformó el retablo entre 1633 y 1634, con trazas dadas por Miguel de Zumárraga, relieves de Juan de Oviedo y pinturas de Pablo Legot. El lado sur



Planta de la mezquita cristianizada.

se amplió más allá de la qibla musulmana con la capilla del Bautismo y la de la Virgen de las Aguas. También se transformaron los arcos de herradura musulmanes en arcos de medio punto para adaptarse al gusto clásico y en 1645 se creó una nueva arquería en el patio, además de una segunda planta sobre la galería con obras a cargo de Vermondo Resta. Aún queda un vestigio de la antigua capilla sacramental, situada en la galería oriental del patio, la actual sacristía baja, cubierta con bóveda gótica de 1580. Colindante a esta sacristía está la antigua capilla de los Pineda, cubierta con bóveda vaída sobre trompas en ladrillo de tradición mudéjar.

En 1671, la vieja colegiata medieval, rehundida tres metros con respecto a su entorno, no resultaba ser el marco adecuado para los grandes retablos barrocos ni para los usos litúrgicos del momento. Fue el arzobispo Antonio Payno quien promovió la obra y al fallecer éste le sucedió en la empresa Ambrosio Spínola y Guzmán. Como maestro mayor y diseñador de las trazas actuó Esteban García entre 1671 y 1681, bajo la supervisión del Cabildo colegial. En su proyecto se denota una fuerte influencia de la planta de la catedral de Jaén. En los primeros cuatro años, entre 1671 y 1674, se labraron los cimientos, a partir de entonces las obras avanzaron con rapidez. El 17 de julio de 1678 se reunieron varios maestros para tratar sobre la cimentación de la torre proyectada a la izquierda de la fachada, esta torre nunca se llegó a construir porque manaba agua subterránea del suelo. En noviembre de 1678 hubo un primer derrumbe de la obra nueva y el segundo se produjo el 24 de octubre de 1679, siendo maestro por entonces Pedro Romero con la presencia también de Esteban García. A Bernardo Simón de Pineda se le pagaron 300 reales por el diseño de seis columnas salomónicas, no se sabe si serían los seis pilares del templo o irían destinadas a los “portales torneados” de la fachada de que hablan las crónicas de la época. Tampoco se conoce con exactitud el nivel que alcanzaban las obras aunque parece que estaban muy avanzadas y que el derrumbe fue parcial, afectando a columnas y arcos, quedaron sólo en los muros perimetrales.

Las limosnas de los fieles de toda condición y las aportaciones del Cabildo colegial y de los arzobispos hicieron que el proyecto de construcción se retomara, esta vez acudiendo a arquitectos reconocidos y teniendo como modelo las catedrales que se estaban construyendo en ese momento en Andalucía, sobre todo las de Granada y Jaén. Las nuevas trazas las realizó Pedro Romero, siendo éstas enviadas a Jaén a través del escultor Pedro Roldán para que fueran revisadas por el maestro mayor de la catedral jienense, Eufrasio López de Rojas. Las trazas revisadas en Jaén, con correcciones sobre el fortalecimiento de los pilares, volvieron a Sevilla y fueron aprobadas en el Cabildo del 12 de enero de 1680. Dos años después el Cabildo se planteaba la elección del material para construir los pilares en piedra o en ladrillo, para ello pidieron consejo a José Granados de la Barrera, arquitecto discípulo de Alonso Cano que dirigía las obras de la fachada catedral de Granada. El 16 de octubre de 1682 el maestro de Granada fue a Sevilla a examinar las obras y tomó la decisión de que los pilares se realizaran por completo en piedra, además de aportar trazados que afectaron a la planta de la que debieron desaparecer entonces las torres de la fachada, cuya cimentación había dado problemas por manar agua del suelo. Además se aportó la solución de las tribunas laterales con arcos rebajados.

El encargado de ejecutar el diseño de Granados, además de Pedro Romero, fue Francisco Gómez Septier, quien trabajó en el Salvador hasta 1696. En esta fecha le reemplazó Leonardo de Figueroa, quien se encargó de la construcción de las bóvedas, la cúpula y las cámaras de madera de las cubiertas así como la

terminación de la fachada principal. Aunque este destacado maestro sevillano era de la aprobación del Cabildo, en 1698 se consultó al jerezano Diego Moreno Meléndez sobre las obras, se cree que éste pudo dar nuevas trazas para la fachada que luego serían materializadas por Figueroa. El cardenal Manuel Arias expulsó de la obra a Leonardo de Figueroa el 5 de agosto de 1711, considerando su trabajo de “superflua y vana hermosura”. Al dejar Figueroa el templo sin finalizar, le reemplazó Diego Antonio Díaz, quien terminó lo que faltaba, el enlucido de la cúpula y la solería, antes de la inauguración de la Colegiata el 27 de febrero de 1712.

En sus comienzos, la iglesia aún no estaba dotada de retablos y se crearon entonces pinturas murales para los fondos de los altares. Los pilares no estaban tallados, el altar mayor se situó bajo la cúpula del crucero y el coro estuvo en el actual presbiterio. Este plan se debió a la voluntad del arzobispo Manuel Arias quien, siguiendo el modelo de la basílica del Vaticano incluso pensó crear un baldaquino, aunque éste no llegó a realizarse por el fallecimiento del arzobispo. El templo desnudo y clásico se fue transformando para adecuarlo a la sensibilidad barroca más popular. En 1732 se comenzaron a tallar los pilares que soportan la cúpula, entre 1753 y 1755 se tallaron los que flanquean la capilla de la Virgen de las Aguas por Francisco Lagraña, y los que hacen lo propio en la capilla Sacramental, por Cayetano Acosta y Vicente Bengoechea en 1760, y así también entre 1772 y 1779 se tallaron los del presbiterio por la escuela de Acosta, aunque aún hoy quedan algunos en bruto. También fueron policromados los pilares del presbiterio, el crucero y las capillas de las Aguas y la Sacramental, que presentan motivos relativos al espacio que ocupan.

La capilla de la Virgen de las Aguas se construyó en la franja ocupada por las adhesiones que ya se habían hecho al templo más allá del muro sur musulmán en siglos anteriores. El cardenal Solís hizo los donativos necesarios para su construcción y probablemente sus trazas se deben a Diego Antonio Díaz. Se construyó así un camarín cubierto con cúpula elíptica con linterna y abierto al templo con un impresionante retablo. Se accede a él por una escalera que parte desde el lateral izquierdo del retablo, en ella vemos pinturas murales y relieves alusivos a la vida de la Virgen y a sus atributos. Ya en 1725 las obras debían estar muy avanzadas porque comenzaron a llegar los adornos y ropa para el culto. El retablo lo realizó José Maestre en 1724 y fue dorado en 1753 por Francisco Lagraña, las pinturas murales son posteriores y se iniciaron en 1753 con el impulso del capellán Alonso Bejines.

En el lado norte del crucero se sitúa la capilla sacramental. En la colegiata medieval se había situado en el lado oriental del patio de los naranjos. Al estar el patio en desnivel con la nueva iglesia, la antigua capilla, ya en ruinas, tuvo que desaparecer. La nueva capilla supone un añadido a la planta del templo, tomando terreno del patio y a modo de prolongación del crucero se abre a él con un gran arco siguiendo la configuración recomendada por Diego Antonio Díaz en

1726. El autor pudo ser el propio Diego Antonio Díaz, aunque hay algunas características que la relacionan con Leonardo y Matías de Figueroa, sobre todo en la fachada al patio, donde se distingue el trabajo del ladrillo característico de estos autores. La obra se llevó a cabo entre 1726 y 1756 incluyendo las estancias aledañas a la capilla, actuales dependencias de la Hermandad de Pasión. Bajo la capilla hay una cripta en la que hay enterrados algunos parientes de la familia real. Un incendio en 1905 quemó el retablo eucarístico de Cayetano de Acosta que incluía un transparente con la ventana que da al patio, posteriormente se colocó el actual altar de plata que acoge a la imagen de *Jesús Nazareno de la Pasión* de Juan Martínez Montañés. La bóveda original era elíptica y quedó sustituida por la actual de aristas en las reformas del arquitecto Juan Talavera de la Vega.

La creación del retablo de la portada de la capilla sacramental por Cayetano Acosta en 1756 procuró un cambio para la organización del templo ya que a partir de entonces se quiso dar preeminencia a la capilla mayor con la construcción de otro retablo del mismo autor realizado entre 1770 y 1778. Cayetano de Acosta diseñó además el revestimiento marmóreo de los muros laterales y talló y policromó las columnas que flanquean este espacio. Finalmente Juan de Espinal pintó la bóveda vaída con un rompimiento de gloria del Espíritu Santo. A partir de entonces el coro pasó a situarse en la nave central frente al presbiterio, siguiendo la tradición hispana. Una nueva sillería se encargó a los carpinteros José y Felipe González que quedó instalada en 1790, y en 1799 se contrató con el cantero Julián de Villar el cierre arquitectónico del coro.

En 1829 se abordó la solería de mármol del templo, la antigua solería de ladrillo y las lápidas dispuestas en toda la superficie de la iglesia estaban muy deterioradas y por ello se reemplazó por losas de mármol de Macael con medallones de piedra gris con flores geométricas bajo los ejes de las bóvedas.

El día 28 de junio de 1852, por el Concordato entre la reina Isabel II y la Santa Sede, quedó suprimida la Colegiata para pasar a ser una parroquia más de la ciudad. Esto supuso una importante pérdida de recursos económicos, se subastó su patrimonio mueble y el Cabildo colegial quedó disuelto. El coro, ya innecesario, se suprimió tras la petición de los párrocos al cardenal Tarancón el 28 de junio de 1861. Sólo se conservó el elemento central del trascoro que dio lugar al retablo de la Milagrosa y que actualmente acoge una talla anónima de San Miguel; los libros de coro se dispersaron y piezas destacadas, como las santas Justa y Rufina de Pedro Duque Cornejo pasaron a la colección de la Catedral en 1902. También se trasladó el órgano neoclásico que se encontraba sobre el lado del Evangelio del coro para colocarse sobre el cancel según el proyecto de de Antonio Calvete, perdiendo así una de sus dos fachadas y parte de su sonoridad, además de tapar el óculo de la fachada principal con la consecuente pérdida de entrada de luz.

En años posteriores se abordó una obra un tanto incomprensible, se reemplazaron las escaleras de madera que accedían a los púlpitos por otras de caracol excavadas en los pilares que soportan la cúpula. Esta obra la realizó Joaquín Fernández Ayarragaray, lo cual produjo grietas y problemas estructurales a largo plazo. En 1870, bajo auspicio de los duques de Montpensier, se reemplazaron las vidrieras traslúcidas originales por las actuales que son coloreadas y compuertas por motivos geométricos, éstas fueron realizadas por Pérez Hermanos e hicieron que se oscureciera más aún la iglesia, junto con la pintura gris que ocultó las pinturas murales. La última intervención destacada fue la de 1889 con la realización de los marcos de las puertas de la fachada por el escultor Adolfo López y el escayolista José Pelly utilizando los moldes para escayola con motivos platerescos que habían servido en la decoración interior del templo de San Francisco de Paula, actual iglesia del Sagrado Corazón. Los frontones y elementos escultóricos sí son de Adolfo López. En 1895 se colocó la verja en la fachada, la realizó el metalistero Francisco Aurelio Álvarez, también bajo patrocinio de los duques de Montpensier³⁴⁵.

El estudio en profundidad de esta iglesia no se ha llevado a cabo hasta tiempos recientes, pues la exuberancia de los retablos ha centrado la atención de los historiadores que han hablado de ella, no con pocas críticas por parte de académicos, sobre todo hacia los retablos de Cayetano de Acosta. Algunos ejemplos los vemos en autores como Antonio Ponz en su *Viaje de España* de 1780 que se lamentaba de que “las personas piadosas que en ello han gastado su dinero no se hayan informado bien antes de emplearlo con más acierto por lo tocante al artificio” o Ceán Bermúdez en 1829 que escribió que “...merecería Acosta privarle para siempre de trabajar, o a lo menos hasta que encerrado donde se le curase el cerebro, hubiese logrado su entero juicio”, el mismo sentido crítico escribieron otros autores como José Amador de los Ríos, Vicente Álvarez de Miranda y José Gestoso en cuanto a los delirios churriguerescos de los retablos frente al clasicismo y el buen gusto de su arquitectura, la cual algunos como Chueca Goitia tampoco aprobaron³⁴⁶. Hay que esperar a mediados del siglo XX cuando se empieza a considerar apropiadamente esta iglesia, en primer lugar por Antonio Sancho Corbacho en 1952 y más recientemente con la monografía de Emilio Gómez Piñol del año 2000 y el estudio del Fernando Mendoza Castells en el que también se incluye el proceso de restauración³⁴⁷.

Debido a la prolongada falta de mantenimiento de la iglesia desde finales del siglo XIX, los problemas de conservación se han ido agravando. En 1985 la iglesia se declaró como Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento y

³⁴⁵ MENDOZA CASTELLS, Fernando. *La Iglesia del Salvador de Sevilla. Biografía de una Colegiata. Historia, arquitectura y restauración*. Cajasol, Sevilla, 2008.

³⁴⁶ MENDOZA CASTELLS, Fernando. *Op. Cit.* pp. 276-287.

³⁴⁷ GÓMEZ PIÑOL, Emilio. *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Fundación Farmacéutica Avenzoar, Sevilla, 2000.

a partir de ahí comenzó a recibir la atención de las administraciones. La primera intervención restauradora la realizó Fernando Mendoza en 1987 debido al desprendimiento de los remates de la torre-campanario, desde entonces y hasta 2003 la Consejería de Cultura fue haciendo reparaciones urgentes que amenazaban con la ruina del edificio. Estas obras se realizaron en varias fases por la solicitudes del párroco Manuel del Trigo Campos, atendiendo a caídas de materiales de las cubiertas, entradas de agua, renovación de cubiertas alrededor del patio, de la capilla sacramental, etc³⁴⁸. Todas estas intervenciones revirtieron en el mejor conocimiento del edificio, lo cual acabó con la redacción de un proyecto de restauración integral en 2001 y con el cierre en 2003 de la iglesia, por decisión del cardenal Carlos Amigo Vallejo tras la caída de una piedra en el arco del altar de Santa Ana el 24 de febrero de este año. Por la proximidad de la Semana Santa y la proyección mediática que se le dio a este hecho, hubo movilizaciones ciudadanas reclamando la restauración del templo. Ello sirvió como revulsivo para la pronta toma de las decisiones por parte del episcopado y de las instituciones civiles para conseguir la financiación necesaria en la que intervino el Ministerio de Cultura, el Arzobispado de Sevilla y la Junta de Andalucía, que a través del IAPH restauró los bienes del patrimonio mueble de mayor calidad. También hubo aportaciones de muy diversa procedencia³⁴⁹. El canónigo Juan Garrido Mesa actuó como delegado episcopal de las obras hasta su fallecimiento en 2007 y el arquitecto a cargo de las mismas fue Fernando Mendoza Castells, quien también había dirigido las anteriores intervenciones.

Las obras comenzaron con el saneamiento del subsuelo y de la cimentación y con la excavación arqueológica del suelo de la Colegiata medieval, donde se encontraron multitud de tumbas y restos de solería de la antigua mezquita. Esta cripta ha quedado para ser visitada, en ella vemos el esqueleto de la Colegiata barroca y se la ha dotado de paneles explicativos. Seguidamente se atendió a las cubiertas y la rehabilitación estructural. Durante las obras se instalaron unas pasarelas entre los pilares que hicieron posible las visitas guiadas bajo el lema

“abierto por obras”, esta iniciativa procuró gran difusión a las técnicas utilizadas y el seguimiento de los medios de comunicación de todo el proceso dando mayor visibilidad al proyecto a la hora de conseguir donantes. El patio de los naranjos funcionó como centro de recepción de visitantes y espacio para conferencias sobre la historia de Sevilla durante los años que



Visita guiada a la iglesia durante las obras.

³⁴⁸ MENDOZA CASTELLS, Fernando. *Op. Cit.* pp. 309-322.

³⁴⁹ MENDOZA CASTELLS, Fernando. *Op. Cit.* p. 325.

duraron las obras. También se creó una página Web que iba informando sobre los trabajos e investigaciones. Paralelamente se intervinieron pinturas murales, esculturas y retablos, algunos in situ, como el caso del camarín de la Virgen de las Aguas, el retablo de Pablo Legot y todos los retablos, con la colaboración de las Hermandades de Pasión, Amor y el Rocío, que aportaron lo necesario para restaurar las piezas de su propiedad. Los bienes se inventariaron y catalogaron



Cripta de la iglesia del Salvador.

quedando todo el proceso de su restauración recogido en las publicaciones realizadas al respecto por el IAPH³⁵⁰. Tras casi cinco años, el templo se reabrió al culto el día 2 de marzo de 2008³⁵¹ y justo un año después comenzaron las visitas culturales, una vez creado el espacio expositivo de las galerías altas³⁵².

Descripción arquitectónica

La iglesia está ubicada en la manzana delimitada por las calles Córdoba al norte, Villegas al sur, plaza de Jesús de la Pasión al este y plaza del Salvador al oeste. A ella se adosan locales comerciales en todos sus lados excepto el de la fachada principal. En este aspecto se ha seguido la costumbre musulmana de adosar comercios a las mezquitas, ya en la edad moderna a la fachada trasera había antiguas panaderías, de ahí el nombre de plaza del Pan para la actual plaza de Jesús de la Pasión.

La fachada principal da a la plaza del Salvador, es producto de varios proyectos realizados por los diferentes arquitectos que pasaron por la obra, la debió acabar Leonardo de Figueroa en 1712 pero quedaron algunos detalles para su sucesor Diego Antonio Díaz. La decoración de pilastras y motivos escultóricos se realizó en 1889. Su cuerpo inferior se articula en tres calles separadas por parejas de dobles pilastras cajeadas con capiteles corintios. En cada calle vemos una puerta en correspondencia con las tres naves, siendo la central de mayores dimensiones. Sobre las puertas laterales hay sendos vanos circulares

³⁵⁰ GÓMEZ PIÑOL, Emilio. "La restauración de la iglesia sevillana del Salvador" en *Ars Sacra* nº39, 2006. pp. 75-81.

MENDOZA CASTELLS, Fernando. *Op. Cit.* pp. 323-433.

³⁵¹ "El Salvador reabre hoy sus puertas al culto" en *Diario de Sevilla*. 02/03/2008.

³⁵² PAREJO, Juan. "El Salvador: cultos y cultura" en *Diario de Sevilla*. 28/02/2009.
CONRADI, Manuel. "El Salvador, más abierto" en *Diario de Sevilla*. 06/03/2009.



Fachada de la iglesia del Salvador.

enmarcados. Las puertas están flanqueadas por pilastras cajeadas en cuyos fustes vemos motivos vegetales a candelieri, realizados con moldes de escayola en la intervención de 1889 por José Pelly, presentan también capiteles de hojas de acanto. En el entablamento aparecen angelotes sosteniendo escudos y tras una pronunciada cornisa y tras una pronunciada cornisa, los frontones curvos coronan las puertas laterales. La puerta central está coronada por una placa central flanqueada por roleos y cubierta con frontón triangular, en ella vemos un medallón con una concha de peregrino y el emblema de la Colegiata, la bola del mundo y la cruz, símbolo de la redención por la fe.

Sobre el entablamento plano aparecen tres paneles con relieves de angelitos, le sigue una gran cornisa con varias bandas decorativas que da paso a un zócalo en el que hay celosías pétreas sobre las calles laterales y que se remata con jarrones. Sobre este zócalo asoman las cúpulas que cierran las escaleras de caracol que se encuentran en ambos extremos de la fachada para acceder a las terrazas superiores. El cuerpo superior está flanqueado por dos roleos sobre las calles laterales y en el centro aparece un óculo. El remate lo constituye una mansarda con forma de templete, cuyo soporte son pilastras jónicas, y se remata con frontón triangular flanqueado con bolas. A ambos lados de la mansarda hay pináculos decorativos que se repiten por toda la cubierta, éstos, al igual que las mansardas, los arbotantes y el volumen de la cúpula, son los elementos que configuran el volumen arquitectónico de la iglesia. En el ángulo norte de la fachada se encuentra la capilla del Carmen, se trata de un arco de medio punto cajeadado flanqueado por dos pilastras toscanas, la cierra un frontón partido con el emblema carmelita.

El templo presenta planta rectangular en la que se inscribe una cruz latina, tiene tres naves y testero plano. Las naves se dividen por pilares cruciformes a los que se adosan medias columnas sobre altas basas siendo de fuste acanalado y capitel compuesto las que dan a las naves laterales y las que soportan los arcos que separan las naves, y más altas y decoradas las que dan a la nave central y soportan los arcos fajones de la bóveda central. Sobre los capiteles corintios de las columnas que dan a la nave central se levanta un trozo de entablamento



Vista de la nave central hacia el presbiterio.

precediendo a la cornisa, según el modelo ya utilizado por Siloé en Granada. Se trata de una interesante solución, dada la mayor altura de la nave central. En la decoración, se utilizan motivos vegetales, veneras, escudos y también elementos eucarísticos y marianos, presentes en las columnas que flanquean la capilla sacramental y la de la Virgen de las Aguas respectivamente.

El crucero se cubre con cúpula con tambor y linterna sobre pechinas en las que aparecen relieves de los cuatro Evangelistas. Las bóvedas de la nave son todas de ladrillo, siendo vaídas las de la nave central y de crucería sin nervios las de las laterales. En origen se cubrió el ladrillo con yeso blanco pero en el siglo XIX se las pintó de color gris para entonarlas con el color de la piedra. El alzado de los testeros laterales presenta dos cuerpos, en el primero se alojan los retablos dieciochescos entre los soportes y en el superior vemos tribunas cobijadas por arcos de medio punto rebajados, según el diseño de José Granados de la Barrera.



Cúpula del crucero

El patio constituye una suma de transformaciones en las que se pueden leer las diferentes etapas de este edificio. Se percibe el nivel al que estaba el patio al ver las columnas de las galerías laterales semiocultas en el suelo al haber aumentado el nivel del templo barroco con respecto a la colegiata medieval. En el costado occidental se encuentra la capilla del Cristo de los Desamparados, construida en 1756 por Matías de Figueroa. En ella se reproduce a pequeña escala una iglesia de planta de cajón con portada abierta al pasaje. También vemos la fachada de ladrillo de la capilla sacramental, el pasaje que se abre a la plaza y la antigua torre-alminar de la mezquita, coronada por un cuerpo barroco

cerrado por bóveda circular y cupulín realizados en el siglo XVII con adornos a mortero de entre 1718 y 1719, obra de Leonardo y Matías de Figueroa.



Patio de los naranjos. Testeros norte y oeste.



Restos del antiguo alminar y campanario barroco.

Origen y trayectoria como espacio expositivo

El origen de la instalación del actual espacio expositivo en las sacristías altas y la baja de la iglesia del Salvador lo vemos en el proyecto integral de restauración del edificio llevado a cabo entre los años 2003 y 2008, en el que se incluyó el *proyecto de intervención de los bienes muebles de la iglesia del Divino Salvador*, llevado a cabo por el IAPH. Estas intervenciones interdisciplinares estuvieron acompañadas de actividades de difusión tales como publicaciones, y ponencias en seminarios y congresos, además de las visitas guiadas a las obras de inmueble. Como colofón del proyecto y antes de la apertura de la iglesia en marzo de 2008, el IAPH organizó una exposición temporal en la sala de



Exposición temporal "El Salvador en el IAPH. La conservación de un patrimonio histórico devocional".

exposiciones del Alcázar de Sevilla, estuvo comisariada por Lorenzo Pérez Campo y se tituló *El Salvador en el IAPH: la conservación de un patrimonio histórico devocional*. Esta muestra de treinta y siete piezas estuvo abierta al público entre el 30 de octubre y el 9 de diciembre de 2007 y mostró en cinco ámbitos las piezas intervenidas siguiendo un orden cronológico y dio difusión a las investigaciones

y técnicas utilizadas por el equipo multidisciplinar del IAPH. Todos estos estudios, junto con el inventario de las piezas del patrimonio inmueble de la iglesia del Salvador, quedaron recogidas en el catálogo de la exposición y en la página web del IAPH, donde pueden descargarse imágenes de las piezas y del proceso de restauración³⁵³. Los cinco ámbitos de la exposición fueron: Ornamentación del primer templo cristiano (1248-1590), Programa decorativo de la época manierista y barroca (1590-1679), Mecenazgo del arzobispo Arias y proceso de enriquecimiento tras la reconstrucción del templo (1679-1712), La iglesia actual: culminación de la ornamentación (1712-1852), y La devoción de la Virgen de las Aguas.

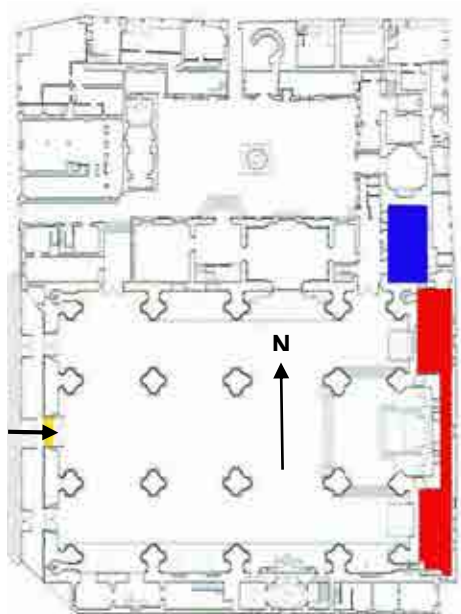
Con la vuelta de las piezas a la iglesia, muchas se colocaron en su lugar de origen, formando parte del discurso iconográfico del templo, ejemplo de ello son los ángeles lampadarios de Cayetano Acosta que se encuentran flanqueando el altar mayor y el grupo de *Santa Ana y la Virgen Niña* de Francisco Montes de Oca que ocupan su altar en el lateral del Evangelio. Otras piezas pasaron a conformar el “Museo de la iglesia del Salvador” ocupando las sacristías altas para formar parte del recorrido de la visita cultural de la iglesia que comenzó al año siguiente de su apertura al culto, el 2 de marzo de 2009.

³⁵³ *El Salvador en el IAPH. Conservación de un patrimonio histórico devocional*. Junta de Andalucía. Conserjería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla, 2007.

<http://www.iaph.es/sys/productos/salvador/>

PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo. “Patrimonio cultural recuperado: intervención en los bienes muebles de la Colegial del Salvador de Sevilla” en *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* n° 59. 2006. pp. 40-63.

Recorrido por el espacio expositivo



- ↓ Acceso.
- Recepción.
- Sacristía baja.
- Sacristías altas.

Planta de la iglesia.

Habiendo sido mezquita aljama y después colegiata, segundo templo de Sevilla y tercero de la diócesis, su localización en el centro neurálgico de la ciudad la hacen testigo de su historia y su cultura. Antes de describir su espacio expositivo, haremos un breve recorrido por sus capillas y retablos.



San Cristóbal. Juan Martínez Montañés. 1597-1598.

A la entrada, a los pies del testero de la Epístola se encuentra la capilla bautismal y en ella se expone desde su restauración por el IAPH una de las primeras obras del escultor Juan Martínez Montañés, *San Cristóbal*, una talla encargada por el gremio de guanteros y realizada entre 1597 y 1598. En ella se sigue iconográficamente a la pintura mural que hizo Pérez de Alesio para la Catedral. A continuación vemos el retablo de las santas Justa y Rufina, realizado en 1730 por Juan de Dios Moreno y a su lado otra capilla, la de la Virgen Milagrosa, que custodia una talla anónima del siglo XVIII, *San Miguel*, en un retablo pétreo que formó parte del trascoro.

En el siguiente tramo vemos dos retablos, en primer lugar se encuentra el que acogía al *San Cristóbal* de Montañés y que ahora presenta al *Cristo de Humildad y Paciencia*, perteneciente a la Hermandad de Pasión y que anteriormente se veneraba en un retablo instalado junto a la puerta que da al patio de los naranjos. El otro es el retablo de *San Fernando*. Ambas tallas de los titulares son del escultor Antonio Cardoso de Quirós de finales del siglo XVII.



Retablos de San Cristóbal y San Fernando.

Al llegar al crucero vemos el retablo-camarín de la Virgen de las Aguas precedido por una pila bautismal labrada por Pedro López Verástegui en 1591. El retablo se levanta por encima de la mesa de altar cuyo frontal de plata es de Eugenio Sánchez Reciente de 1756. Le fue encargado al ensamblador José Maestre y lo doró Francisco Lagraña, se articula mediante soportes estipitescos. En el banco vemos una hornacina que acoge a un *Niño Jesús* realizado por Juan Martínez



Retablo de la Virgen de las Aguas. José Maestre. 1727.

Montañés. El cuerpo principal lo preside la boca del camarín con la imagen del siglo XIII de la *Virgen de las Aguas*, ésta aparece flanqueada por los santos Isidoro y Leandro, tallados por Felipe de Castro, y los relieves de la Visitación y la Anunciación. El primer cuerpo se cierra, entre roleos, tornapuntas y angelotes, con un medallón que presenta en relieve la escena de la Asunción. En el segundo cuerpo aparece una hornacina con la escena de la aparición de la Virgen al rey Fernando III durante el asedio de Sevilla y se flanquea por las esculturas de San José y San Diego de Alcalá. En el ático dos ángeles sostienen el escudo de la monarquía española y por encima del frontón partido aparece el emblema de la colegiata también entre ángeles.

El camarín está cubierto de pinturas murales de tipo decorativo pero en la escalera destaca la escena de la *aparición de la Virgen al rey Fernando III*. En el camarín, en los arcos de sus testeros se encuentran escenas en relieve de la vida de la Virgen, estas son el Nacimiento, la Presentación de la Virgen en el templo, los Desposorios con San José; estos relieves fueron creados por Bartolomé García de Santiago y son representaciones de la vida doméstica sevillana en el siglo XVIII. La Virgen entronizada está asentada sobre una



plataforma giratoria que se volvía hacia la ventana que da a calle Villegas en el día de su festividad. En el extremo occidental del camarín, una pequeña capilla acoge un retablo de José Mestre con una imagen de cera de la *Virgen Dolorosa* y un *Crucificado* en el ático. A la bajada de la escalera se expone un palanquín en el que se procesionaba el Niño Jesús de las Aguas y que fue donado por Bernardo Sánchez de Villavicencio.

Aparición de la Virgen a Fernando III.



Testero occidental del camarín. Palanquín del Niño Jesús de Relieve de los Desposorios de la las Aguas. Siglo XVIII. Virgen.

En la última sección del testero de la Epístola vemos el retablo de San Crispín y San Crispiniano realizado en 1733 por José Fernando y Francisco José de Medinilla, en su hornacina central se encuentra la imagen de *Jesús de la Sagrada Entrada en Jerusalén* atribuido a la escuela de Pedro Roldán. Esta imagen realiza estación de penitencia el Domingo de Ramos como titular de la Hermandad del Amor. También de esta Hermandad son las imágenes del retablo que se encuentra en el testero de la nave y que aparece centrado por el *Cristo*

del Amor, un portentoso Crucificado de Juan de Mesa de entre 1618 y 1620. Destaca en esta talla el patetismo y el estudio de la anatomía del Señor muerto, a sus pies aparece el pelícano como símbolo cristológico. Flanquean a la imagen la *Virgen del Socorro*, también de Juan de Mesa, aunque con intervenciones posteriores, y *San Juan Evangelista*, obra de Antonio Castillo Lastrucci realizado en 1935. La talla de *San José* que corona el retablo se atribuye a Pedro Roldán.



Retablo de los santos Crispín y Crispiniano. 1733



Cristo del Amor. Juan de Mesa. 1618-1620.

El altar mayor está presidido por el retablo que realizó Cayetano Acosta dedicado a la Transfiguración entre 1770 y 1779. Precediendo al retablo vemos dos púlpitos de mármoles, el de la derecha fue realizado por Vicente Bengoechea en 1734 y el de la izquierda por Julián del Villar en 1778, presentan en sus frentes medallones con el anagrama de la Colegiata y hornacinas con representaciones de los Evangelistas. Por encima de los púlpitos cuelgan dos ángeles lampadarios, realizados por Cayetano Acosta. Flanquean el retablo dos arquetas-relicarios de plata con los bustos de San Leandro y San Isidoro creados en 1753, pertenecían al retablo de la casa profesa de los jesuitas que se encuentra en la capilla sacramental. En el frontal del altar hay una inscripción que alude a la finalización, auspicio y bendición del templo el día 26 de febrero de 1712 por el cardenal Manuel Arias.

El retablo se asienta sobre un alto banco de mármoles rojos y negros en el que se abren dos puertas, se divide en tres calles por columnas corintias de fuste estriado decoradas con guirnaldas. Sobre el Sagrario vemos una hornacina con una imagen de la *Inmaculada*, obra anónima del siglo XVIII que reemplazó a la original en una restauración que se hizo al retablo en 1964. En el cuerpo central aparece la escena principal, el grupo escultórico de la *Transfiguración de Jesús en el monte Tabor*; en el nivel superior se puede ver a Jesús entre Moisés y

Elías, y en inferior a los apóstoles Pedro, Santiago y Juan que contemplan la escena superior. Es un conjunto dotado de gran movimiento, Jesús en el centro



Retablo mayor. Cayetano de Acosta. 1770-1779.

de la composición se apoya en una nube y se rodea de rayos con una gran concha dorada como fondo. Por encima de esta escena aparece el Padre Eterno entre ángeles flanqueado por columnas salomónicas, conformando con la escena inferior una composición triangular. Los ángeles sosteniendo columnas y otros elementos están presentes en todo el retablo, éstos junto a los soportes, las molduras, las cornisas rotas y el movimiento de las escenas, hacen de este un conjunto de fuerte impronta teatral con sentido ascensional para el que fue configurado como retablo principal de la Colegiata. En la bóveda del presbiterio aparece la pintura mural de Juan de Espinal realizada en torno a 1775 que es un rompimiento de gloria centrado por la paloma que simboliza el Espíritu Santo.

Pasamos ahora a la nave del Evangelio en cuya cabecera se encuentra el retablo de las Ánimas realizado por José Maestre entre 1721 y 1724, con una reforma posterior de Manuel Barrera Carmona en 1786. En su hornacina central aparece el titular de la antigua Hermandad de las Ánimas del Purgatorio, el *Cristo de los Afligidos*, un Nazareno realizado en 1635 por Gaspar Ginés. La Hermandad de las Ánimas se fusionó con la Sacramental a finales del siglo XIX, con lo cual su titular pertenece en la actualidad a la Hermandad de Pasión. Delante de este retablo se expuso en 2011 el paso de Jesús de la Pasión, es obra de Cayetano González de 1943, realizado en madera dorada, plata y marfil, se protege con una mampara de cristal³⁵⁴. Sobre el paso se expone la custodia procesional de la Hermandad realizada por Miguel Sánchez entre 1612 y 1621, aunque presenta numerosas reformas posteriores. Tiene forma de templete con dos cuerpos superpuestos articulados con parejas de columnas de capiteles jónicos en el cuerpo inferior, y corintio en el superior³⁵⁵.

³⁵⁴ CARRASCO, Fernando. "Pasión expone de forma permanente el paso del Señor" en *ABC de Sevilla*. 08/06/2011.

³⁵⁵ DOMINGUEZ LEÓN, José. RODA PEÑA, José. *Esplendor eucarístico. Archicofradía sacramental del Pasión* (Catálogo). Archicofradía del Santísimo Sacramento y Pontificia y Real de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Pasión y Nuestra Madre y Señora de la Merced. Sevilla, 2005. pp.39-54.



Paso de Jesús de la Pasión y custodia procesional de la Hermandad.



Retablo de la portada de la capilla sacramental. Cayetano de Acosta. 1756-1764.

En el tramo del crucero de la nave del Evangelio sorprende el retablo de la portada de la capilla sacramental, propiedad de su hermandad, la cual se fusionó en 1918 con la penitencial de Nuestro Padre Jesús de la Pasión y Nuestra Señora de la Merced. Este impresionante retablo del portugués Cayetano de Acosta está considerado como su obra cumbre y fue realizado entre 1756 y 1764. En esta obra quiso superar el retablo de la Virgen de las Aguas. Se articula con estípites poblados de angelitos que simulan sostener las repisas y estípites. Flanqueando la portada de la capilla se encuentra la *Virgen del Voto*, imagen titular de la Hermandad Sacramental, una talla anónima de 1654. Es una Virgen pensativa que lee un libro devoto que sostiene en las manos, su advocación conmemora el voto o juramento público que hicieron los hermanos en defensa del misterio de la concepción el día 1 de junio de 1653. En el lado derecho aparece *San José*, obra de Blas Molner de 1781. Por encima de estas dos tallas se presentan otras dos, son las de *San Francisco de Sales* y *San Felipe Neri*. El segundo cuerpo está centrado por un tabernáculo flanqueado por grandes ángeles muy teatrales que portan filacterias y palmas. En la hornacina central aparece el Arca de la Alianza, sobre ella el Cordero místico y el candelabro de siete brazos centrado por el Santísimo sobre un cáliz. Arrodillados delante del tabernáculo pueden distinguirse las figuras de Moisés, Aarón, Melquisedec, un obispo, un pontífice y un doctor, en representación del Antiguo y el Nuevo Testamento. La apoteosis eucarística se completa con el Padre Eterno, rodeado de ráfagas doradas entre ángeles.

En el interior de la capilla nos recibe la magistral talla de *Nuestro Padre Jesús de la Pasión*, encargado hacia 1610-1615 al escultor Juan Martínez Montañés. Este Nazareno sevillano de expresión serena y patetismo contenido centra el retablo de plata que vino a reemplazar al anterior que era de Cayetano Acosta, desaparecido en un incendio en 1905. Este retablo procede de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, lo realizó Tomás Sánchez Reciente en 1753 y presenta reliquias de santos jesuitas y altorrelieves de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Recientemente el retablo se ha adelantado para dejar libre la ventana que da al patio de los naranjos, este hecho posibilita la transición por detrás del altar para que los fieles besen el pie del Señor de Pasión. Esta capilla también acoge las imágenes titulares de *Nuestra Señora de la Merced*, realizada en 1966 por Sebastián Santos Rojas, y *San Juan Evangelista*, de Gabriel de Astorga fechada en 1862. De los muros laterales cuelgan los lienzos que representan a la *Inmaculada* y a *San Carlos Borromeo con los apestados de Milán*, ambos de José Tova Villalva de 1911. Junto a la capilla se encuentran las estancias de la Hermandad de Pasión y una exposición de su ajuar³⁵⁶.



Nuestro Padre Jesús de la Pasión. Juan Martínez Montañés. 1610-1615.



Retablo de plata de la capilla sacramental. Tomás Sánchez Reciente. 1753.



Retablo de Santa Ana. Grupo escultórico de José Montes de Oca. 1714.

³⁵⁶ <http://www.hermandaddepasion.org/>

En el tramo intermedio vemos la pareja de retablos de Santa Ana y la Virgen del Rocío. El de Santa Ana presenta el grupo escultórico de la *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña* de José Montes de Oca hacia 1714, del mismo autor y fecha son las dos tallas que flanquean la hornacina principal, *San Joaquín* y *San Antonio de Padua*. El retablo de la Virgen del Rocío lo realizó José Maestre entre 1718 y 1731, en origen estuvo dedicado a los santos arcángeles pero desde mediados del siglo XX presenta la talla de la *Virgen del Rocío*, réplica de la imagen que se venera en Almonte del escultor Sebastián Santos Rojas. Aparece flanqueada por los arcángeles Rafael y Gabriel, transformados en ángeles turiferarios.

En el tramo de los pies se encuentra el retablo de la Virgen de la Antigua que presenta en su hornacina central un cuadro con esta iconografía realizado en la primera mitad siglo XVIII, atribuido a Juan Ruiz Soriano y basado en la obra medieval de la *Virgen de la Antigua* que conserva la Catedral. A los pies del templo, sobre el cancel, se encuentra el órgano realizado por Juan de Bono. Este se realizó a partir del que hubo inicialmente en el lado del Evangelio sobre la sillería del coro, realizado por Francisco Ortíguez. Este primitivo órgano sufrió daños durante las obras del retablo mayor en 1772 y en 1788, aprovechando los restos de éste, se realizó el nuevo según los planos de Juan de Bono reemplazando al anterior en 1796. Entre 1861 y 1867 se instaló sobre el cancel, eliminando la tribuna que había y creando una estructura de hierro y madera. En este traslado el órgano perdió una de sus dos fachadas.

La Sacristía baja



Retablo de la Transfiguración
Pablo Legot. 1631.

La Sacristía baja se encuentra donde estuvo la capilla sacramental de la antigua colegiata medieval, se cubre con bóveda de crucería gótica. En ella se expone parte de la sillería del coro realizada por José y Felipe González a finales del siglo XVIII cuando se trasladó el coro desde la actual capilla mayor a la nave central estrenándose en 1790. Asimismo, también puede verse el antiguo facistol. Destaca la tabla central del *retablo de la Transfiguración* que pintó Pablo Legot en 1631 con marco de Juan de Dios Moreno y que presidió el altar mayor de la colegiata medieval. En el testero lateral se expone un lienzo que representa a *María Magdalena desprendiéndose de sus joyas* de Pedro de Campobín Passano realizado entre 1632 y 1634, la santa aparece en actitud reflexiva y se encontraba en el ático del retablo de las santas Justa y Rufina.

Junto a este vemos otra obra pictórica, una *Asunción* copia de Guido Reni de la misma fecha. También se exponen otros tres lienzos reseñables, *San Millán en la Batalla de Simancas*, atribuida a Sebastián de Llanos Valdés de la segunda mitad del siglo XVII, y otros dos lienzos que representan las cabezas cortadas de San Juan Bautista y San Pablo, realizados en 1670 por el mismo autor. Entre ambos vemos el *Crucificado del Buen Viaje* de finales del XVI.



Sillería del coro. José y Felipe González. Finales del siglo XVIII.

Sacristías altas

Se crearon entre 1776 y 1777 sobre los soportales comerciales de la plaza del Pan, llamada en la actualidad plaza de Jesús de la Pasión. Se sitúan a ambos lados de altar mayor y están conectadas por un pasillo, a ellas se accede desde escaleras situadas en sus extremos norte y sur.



Sacristía sur. Vista hacia el testero norte.

Comenzaremos comentando el contenido de la sacristía situada al sur. Abre la exposición un lienzo que representa a la *Inmaculada* del siglo XVIII. En el testero este hay cuatro vitrinas, la primera de ellas expone algunos vestigios de la Hermandad de Nuestra Señora del Carmen, destaca el libro de reglas, anónimo de 1855. La siguiente presenta un *arca eucarística* de Antonio Pineda fechada en 1815. La tercera vitrina contiene un juego de vinajeras del siglo XVII y un cáliz rococó de Antonio Agustín Méndez de entre 1793 y 1804. La cuarta expone dos jarras para óleos realizadas por Hernando de Ballesteros “el Mozo” entre 1576 y



Arca eucarística.
Antonio Pineda.
1815.

1600 en plata repujada con motivos que las identifican con el Manierismo, junto a ellas aparecen un juego anónimo de vinajeras realizado en 1803. Cierra este testero un pequeño armario, resultado del tapiado de una ventana, la centra un cuadro de la *Virgen del Carmen* atribuido a Domingo Martínez de entre 1733 y 1765. También vemos una cruz-relicario anónima del siglo XVII que está flanqueada por dos pequeñas esculturas de bronce dorado, son la *Virgen* y *San Juan*, pertenecientes a un Calvario que fue donado por el arzobispo Manuel Arias.



Juego de vinajeras anónimo del siglo XVII.



Jarras para óleos. Hernando de Ballesteros "el Mozo" y juego de vinajeras de 1803.



Cruz parroquial de cristal de roca.

Junto a la puerta del pasillo que comunica con la otra sacristía hay una vitrina que contiene la *Cruz parroquial de cristal de roca* de Luis de Acosta y Diego Gallego de entre 1633 y 1705. El testero occidental está ocupado por un gran escaparate que expone el ajuar de la Virgen de las Aguas. En la sección norte Puede admirarse una corona de la Virgen, anónima sevillana de entre 1801 y 1830, una cruz-crismera también anónima de entre 1601 y 1650, los zapatos de la Virgen, bordados en plata con suela de cuero, fechados en 1849, y dos bandejas manieristas realizadas por Nicolás de Cárdenas en la primera mitad del siglo XVII. También se expone un acetre con su hisopo fechado entre 1751 y 1800 flanqueado por dos candeleros. Centra el espacio el manto blanco de la Virgen de las Aguas, anónimo de 1803, bordado en oro plata e hilos de seda sobre tela de lamé de plata. Fue donado por Don Juan Manuel Fernández García junto con un vestido. En la sección sur del escaparate se expone el libro de reglas del siglo XV y primera mitad del XVII, otra pareja de bandejas manieristas de Nicolás Cárdenas y dos candeleros. Finalmente destaca el traje



San Pedro Papa. José Montes de Oca. 1714.



Zapatos del Niño Jesús de las Aguas. Anónimo. 1796-1800.

del Niño Jesús de las Aguas, realizado en el siglo XIX con la técnica de hojilla, y los zapatos de filigrana de oro y diamantes de entre 1796 y 1800. Cierra este testero una vitrina que expone la imagen de *San Pedro Papa* en madera policromada de José Montes de Oca fechada en 1714. Por encima de la vitrina cuelga un lienzo que representa a la *Piedad*, obra anónima sevillana del siglo XVII.



Sección sur de la vitrina del ajuar de la Virgen de las Aguas. Vestido y zapatos del Niño Jesús y libro de reglas.



Sección norte de la vitrina del ajuar e la Virgen de las Aguas. Cruz-crismera, zapatos y corona de la Virgen y acetre.



Cruz de altar. Anónimo sevillano. 1601-1625.

El pasillo que separa ambas sacristías expone fotografías de las obras de restauración del edificio y algunos dibujos arquitectónicos del mismo. También vemos dos vitrinas, una expone una cruz de altar de plata, anónima sevillana de entre 1601 y 1625, y la otra un relicario de *Santa Bárbara* de plata y cristal de roca, anónimo de 1704.

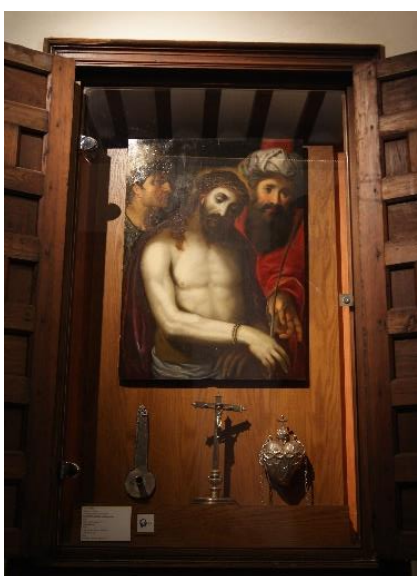


Relicario de Santa Bárbara. Anónimo. 1704.

La sacristía norte presenta algunos fragmentos de antiguos retablos y otras piezas destacadas de la colección. En su testero oriental vemos dos armarios creados a partir de ventanas tapiadas, en la primera se expone un *Crucificado de marfil* anónimo sevillano de hacia 1700 cuya cruz tiene cantoneras de plata. Asimismo aparecen varias piezas del ajuar litúrgico, se trata de dos cálices manieristas anónimos sevillanos de la primera mitad siglo XVII y un copón también anónimo del siglo XIX. La otra taca conserva la tabla anónima que representa a un *Ecce Homo* de autor anónimo flamenco de finales del siglo XVI o comienzos del XVII. También vemos una palmatoria de plata realizada por Pedro de Quesada en 1779, un portaviático anónimo fechado entre 1776 y 1800, y una cruz de altar anónima del XVIII.



Armario con *Crucificado de marfil* anónimo de hacia 1700, dos cálices del siglo XVII y un copón del siglo XVIII.



Armario con *tabla flamenco del Ecce Homo*, palmatoria, portaviático y cruz de altar del siglo XVIII.

Las dos tacas flanquean a una cajonera sobre la que se exponen varios candeleros y una custodia de tipo sol. Cierra el testero un relieve en el que se representa la *Adoración de los Pastores* de Juan de Oviedo de entre 1609 y 1612. En el testero norte vemos una vitrina que expone una copa de agua para la comunión anónima de 1684 y un misal de 1744 con encuadernación rococó de plata de entre 1786 y 1815. Junto a esta vitrina aparece una urna devocional con la imagen de *San José*. Por encima de la vitrina y la urna cuelga un retablito con un Niño Jesús y un lienzo que representa a la *Inmaculada*, obra anónima de escuela sevillana del siglo XVIII.



Adoración de los pastores. Juan de Oviedo. 1609-1612.



Resurrección de Cristo. Juan de Oviedo. 1609-1612.



Anunciación. Escuela de Pedro Duque Cornejo. Siglo XVIII.

El testero occidental se abre con un cuadro devocional que representa a la *Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana*. Seguidamente se expone otro de los dos relieves de Juan de Oviedo, la *Resurrección de Cristo*, de entre 1609 y 1612. Éste, junto con el de la *Adoración de los Pastores*, formó parte del retablo mayor de la antigua Colegiata cuyo tema central fue la *Transfiguración* de Pablo Legot que se expone en la Sacristía baja. Junto a este relieve vemos el retablo-marco del *Sacrificio de Isaac* realizado por José Mestre en 1727 con una magistral pintura de Sebastián de Llanos Valdés de la misma fecha. A continuación se presenta el relieve de la *Anunciación* atribuido a un seguidor Pedro Duque Cornejo de la primera mitad del siglo XVIII, estuvo ubicado en la hornacina central del retablo de plata que fue cedido al Salvador tras la expulsión de los



Retablo-marco del Sacrificio de Isaac. José Mestre y Sebastián de Llanos Valdés. 1727.

jesuitas y que actualmente se encuentra en la capilla sacramental. En este testero vemos una vitrina sobre una mesa de época que expone el libro de la novena de Santa Bárbara de 1720, el libro de reglas de la Hermandad de San Cristóbal del siglo XVII y otro de la Hermandad de la Virgen del Carmen de 1731, entre otras piezas. Finalmente, una urna devocional centra el testero sur con una imagen de la *Inmaculada*, pieza anónima de la segunda mitad del siglo XVII influenciada por el modelo creado por Martínez Montañés en la imagen que conserva la Catedral de Sevilla apodada "la Cieguecita". Sobre esta urna cuelga el lienzo de *San Pedro*, anónimo sevillano del siglo XVIII.



Sacristía norte. Vista hacia el testero norte.



Sacristía norte. Vista hacia el testero sur.

Aspectos museográficos y de difusión

El montaje de este espacio expositivo es de tipo lineal y distribuido en vitrinas. Por una parte están las tacas creadas en ventanas tapiadas, tienen una puerta de cristal abatible y conservan las de madera en dos hojas. El gran escaparate del ajuar de la Virgen de las Aguas tiene una puerta lateral. Las vitrinas que exponen el ajuar de plata tienen pedestal de contrachapado blanco, base en color madera y urna de vidrio. Se emplean pedestales de metacrilato para los libros y los objetos expuestos en el escaparate.

La iluminación es de focos halógenos en rieles que cuelgan del techo, que presenta vigas talladas, a esto se añade la entrada de luz natural a través de las ventanas que dan a la plaza de Jesús de la Pasión. La iglesia tiene servicio de vigilancia, cámaras de seguridad y alarma. El espacio expositivo tiene acceso únicamente a través de las escaleras, por lo tanto a él no pueden acceder personas con movilidad reducida.

La Iglesia del Salvador es gestionada por el Cabildo catedralicio. También es posible adquirir un ticket que incluye la visita a la Catedral, la Giralda y el Salvador. Como resultado de la restauración a la iglesia se la ha dotado, al igual que la Catedral, de soportes de difusión para la visita turística tanto libre como guiada. Hay disponible una audioguía y paneles explicativos en atriles dispuestos en cada uno de los puntos de interés de la iglesia. Algunos paneles se han instalado en el pasaje que comunica la plaza del Salvador con el patio de los naranjos, en ellos se explica el proceso de restauración, los distintos periodos de la historia de la Colegiata e información sobre las visitas. El texto está tanto en español como en inglés. En la recepción también puede obtenerse el folleto con breve información histórica de la iglesia. La página Web tiene información de la visita cultural y también de la colección artística, los retablos y capillas³⁵⁷.

La visita guiada incluye el camarín de la Virgen de las Aguas, la cripta y la subida a las terrazas y se realiza diariamente con reserva previa. La visita normal no incluye estos espacios. En el espacio expositivo, junto a las piezas de mayor interés, se encuentra el número para la audioguía y todas ellas tienen cartelas con el nombre, la técnica, la autoría y la fecha de la pieza. Están realizadas en cartón pluma.



Panel explicativo del interior de la iglesia.



Cartela del espacio expositivo.

³⁵⁷ <http://iglesiadelsalvador.es/html/>



Paneles explicativos en el pasaje del patio de los naranjos.



Página Web de la iglesia del Salvador.

ICIESIA COLEGIAL DEL DIVINO SALVADOR
 Hospital de San Sebastián de Sevilla
 Calle de San Sebastián, 10
 41013 Sevilla


LA COLECCIÓN DE ESCULTURAS
 El templo de la Asunción de San Sebastián de Sevilla, obra del siglo XVII, es un ejemplo de la arquitectura barroca andaluza. En su interior se conserva una importante colección de esculturas, entre las que destacan las de San Sebastián y la Virgen María. Estas obras, realizadas por el escultor sevillano Juan Martínez Montañés, representan a los santos con un realismo y un detalle que son característicos de su estilo. La colección también incluye una serie de imágenes de la Virgen María, algunas de ellas con el Niño Jesús, que reflejan la devoción popular de la época.

LA ARQUITECTURA DEL INTERIOR
 El interior del templo de la Asunción de San Sebastián de Sevilla es un ejemplo de la arquitectura barroca andaluza. El espacio está dividido en una nave central y dos laterales, con un coro y un presbiterio. La decoración es rica y detallada, con estucos, pinturas y esculturas que crean un ambiente de solemnidad y grandiosidad. La iluminación juega un papel importante en la creación de un espacio sagrado y acogedor.

LA COLECCIÓN DE PINTURAS
 El templo de la Asunción de San Sebastián de Sevilla alberga una importante colección de pinturas, entre las que destacan las de San Sebastián y la Virgen María. Estas obras, realizadas por el pintor sevillano Juan Martínez Montañés, representan a los santos con un realismo y un detalle que son característicos de su estilo. La colección también incluye una serie de imágenes de la Virgen María, algunas de ellas con el Niño Jesús, que reflejan la devoción popular de la época.

LA COLECCIÓN DE PINTURAS
 El templo de la Asunción de San Sebastián de Sevilla alberga una importante colección de pinturas, entre las que destacan las de San Sebastián y la Virgen María. Estas obras, realizadas por el pintor sevillano Juan Martínez Montañés, representan a los santos con un realismo y un detalle que son característicos de su estilo. La colección también incluye una serie de imágenes de la Virgen María, algunas de ellas con el Niño Jesús, que reflejan la devoción popular de la época.

ICIESIA COLEGIAL DEL DIVINO SALVADOR
 El templo de la Asunción de San Sebastián de Sevilla es un ejemplo de la arquitectura barroca andaluza. El espacio está dividido en una nave central y dos laterales, con un coro y un presbiterio. La decoración es rica y detallada, con estucos, pinturas y esculturas que crean un ambiente de solemnidad y grandiosidad. La iluminación juega un papel importante en la creación de un espacio sagrado y acogedor.

LA ARQUITECTURA DEL INTERIOR
 El interior del templo de la Asunción de San Sebastián de Sevilla es un ejemplo de la arquitectura barroca andaluza. El espacio está dividido en una nave central y dos laterales, con un coro y un presbiterio. La decoración es rica y detallada, con estucos, pinturas y esculturas que crean un ambiente de solemnidad y grandiosidad. La iluminación juega un papel importante en la creación de un espacio sagrado y acogedor.

Folleto. Anverso y reverso.

3.5 ESPACIOS DEDICADOS A PERSONALES DESTACADOS

3.5.1 Museo de San Juan de la Cruz de Úbeda

❖ Inmueble que ocupa: Convento de San Miguel de Úbeda. (Carmelitas Descalzos).	❖ Fecha de apertura: 08/05/2000
❖ Acceso: Previo pago y con reserva.	❖ Montajes anteriores: No
❖ Tipología: Espacio dedicado a un personaje destacado (San Juan de la Cruz).	❖ Número de salas/espacios: 12.
❖ Titularidad y gestión: Orden Carmelita.	❖ Fecha de visita: 14/02/2015

Historia

La colección museográfica dedicada a San Juan de la Cruz se encuentra en el convento de San Miguel de Úbeda. Se trata de una fundación de 1587 que hizo la orden Carmelita tras la reforma de San Teresa de Jesús en unas casas cedidas por el regidor Pedro Segura. Probablemente el día de la fundación fue el 14 de septiembre, aunque no hay constancia documental de la fecha. Según el historiador Manuel Ruiz Prieto, en su *Historia de Úbeda* de finales del siglo XIX, el convento se erigió donde en tiempos de Fernando III se había fundado una iglesia dedicada a San Miguel, patrón de la ciudad por ser el día de su festividad cuando se conquistó la ciudad, el 29 de septiembre de 1234, según la versión más aceptada³⁵⁸.

A la muerte del benefactor hacia 1605 se estableció un pleito entre los carmelitas descalzos y los albaceas testamentarios en 1606. La comunidad reclamaba 3000 ducados para la edificación de la capilla mayor de la iglesia conventual, una cantidad legada al convento en el testamento del su fundador. La Audiencia dio razón a los religiosos en 1609 y la viuda y el sobrino de Segura, doña Catalina de Ribera y don Pedro Afán de Ribera, tuvieron que dar la cantidad de 2500 ducados a la obra. Al año siguiente, en 1610 los herederos interpusieron una apelación por estar en desacuerdo con la planta que presentaron los carmelitas que era, según se desprende de los documentos y de unos planos hallados en el archivo de la Chancillería de Granada, similar a la de otras iglesias de la Orden. Los herederos propusieron la construcción de una iglesia de una sola nave con cúpula sobre el crucero y de mayores proporciones que la que pretendían construir los carmelitas alegando la pretensión de que la iglesia debía seguir el modelo de otros templos de la ciudad. Por su parte, la comunidad de religiosos propuso una planta también de una sola nave, con crucero pronunciado y cubierta probablemente de madera, dado el escaso espesor de los muros. Los dibujos hallados en Granada están firmados por el arquitecto Ambrosio de Vico, maestro de la Catedral y el Arzobispado de Granada, éste trasladó la planta proyectada por los religiosos a petición del prior Fray Alonso de la Madre de Dios,

³⁵⁸ RUIZ PRIETO, Miguel. *Historia de Úbeda*. Alfredo Cazabán Laguna, colección Archivum, Universidad de Granada, Granada, 1989. pp. 124-126.

según él mismo escribe tras el dibujo. El pleito lo ganaron nuevamente los carmelitas descalzos y la obra fue llevada a cabo por el albañil Pedro de Quesada y el maestro de albañilería Pedro del Cabo³⁵⁹. Así los trabajos de construcción del convento se prolongaron durante las dos primeras décadas del siglo XVII.

El 28 de septiembre de 1591 llegó al convento Fray Juan de la Cruz “para curar de unas calenturillas” ya que en su camino de regreso a Segovia, estando en el convento de la Peñuela en la Carolina, se vio obligado a regresar. No quiso ir a Baeza porque allí todos le conocían y apreciaban. Permaneció en Úbeda hasta su muerte en la madrugada del 23 al 24 de diciembre. Además de la importancia de sus escritos, San Juan de la Cruz es el cofundador de la orden Carmelita descalza junto con Santa Teresa de Jesús. Nació en el municipio abulense de Fontiveros en 1542 en el seno de una familia humilde y siendo pobre de solemnidad recibió una amplia formación intelectual desde muy joven e ingresó en la orden Carmelita a la edad de 23 años. Cuando tuvo una crisis devocional, dada su vocación contemplativa, estableció contacto con Santa Teresa en Medina del Campo y ésta le animó a fundar la rama masculina de la Orden que ella había reformado. A partir de entonces se sucedieron los enfrentamientos entre la Orden calzada y la descalza, la cual no obtuvo reconocimiento hasta 1588. Ello llevó a Fray Juan a prisión e incluso a ser despojado de los numerosos cargos que había ocupado en la Orden. Tras su muerte sus restos fueron sepultados en el monasterio de Úbeda, aunque en 1593 se trasladaron clandestinamente a Segovia donde hoy se encuentran.

La comunidad ubetense intentó por todos los medios recuperar el cuerpo de Fray Juan, ya que había sido deliberadamente sustraído a instancias de doña Ana de Peñalosa. Incluso el papa Clemente VIII en un Breve autorizó la devolución pero ésto nunca llegó a suceder. En 1607, tras muchas negociaciones, se consiguió el envío de un brazo y una pierna. Para custodiar esta reliquia se construyó el primer oratorio dedicado a San Juan de la Cruz en 1685. Miguel Ruiz Prieto recoge varias referencias documentales relativas a las inhumaciones y exhumaciones de la reliquia que llegó de Segovia³⁶⁰.

Fray Juan de la Cruz fue beatificado en 1675 por Clemente X, se le declaró copatrón de la ciudad de Úbeda y fue canonizado en 1726 por Benedicto XIII. En 1685 se erigió en el convento de San Miguel el primer oratorio a San Juan de la Cruz, diez años después de su beatificación y declaración como copatrón. Los encargados de esta obra fueron los canteros Andrés de Órdenes, Eufasio Beas y Juan de Anguís el Mozo. En principio se creó sólo el espacio de la cabecera, en torno al primer sepulcro de Fray Juan, y entre 1727 y 1729 se construyó la nave incluyendo la celda en la que falleció el santo. Este oratorio adquirió más tarde la categoría de basilica menor³⁶¹.

³⁵⁹ CORDOBA SALMERÓN, Miguel. “Dos planos de Ambrosio de Vico en el pleito del convento de San Miguel de Úbeda” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* n° 13, Departamento de Historia del Arte, Granada, 2000. pp. 95-107.

³⁶⁰ RUIZ PRIETO, Miguel. *Op. Cit.* pp. 127-131.

³⁶¹ VV.AA. *Guía artística de Jaén y su provincia*. Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005. pp. 417-418.

Durante la ocupación francesa de 1808 el convento tuvo que ser evacuado y se restableció en 1813. Años después, en 1821, el Gobierno dispuso la supresión de este convento, entonces la comunidad pasó al cenobio de Baeza. El de Úbeda lo ocupó la comunidad del convento de San Antonio aunque ésta también tuvo que dejar el lugar al ser la fundación finalmente suprimida en 1836 y vendida a subasta en 1843. Entonces fue comprado y habitado por varias familias. El Oratorio fue reclamado por el Ayuntamiento y fue lo único que quedó a salvo, la iglesia conventual de San Miguel pasó a ser cuadra y después habitada como casa de vecinos. En 1844 el Ayuntamiento quiso reservar el Oratorio de todo deterioro y expolio supervisando el derribo del convento e investigando el paradero del ajuar litúrgico, en esta fecha se entregó el Oratorio a un capellán. Destaca Ruiz Prieto la labor del presbítero José Herrera Orzaes que se hizo cargo del Oratorio en 1891, desde entonces había procurado su mantenimiento y había adquirido o recogido los objetos que habían pertenecido al Santo. En este año la ciudad celebró el tercer centenario de la muerte de Fray Juan de la Cruz entre los días 21 y 27 de noviembre.

Con la restauración de la orden Carmelita descalza se pensó en fundar de nuevo en Úbeda pero la demora en hacerlo hizo que el Obispo ofreciera el lugar para que fundaran las Carmelitas de la Basílica del Santo. Intervino el Padre Lucas de San Juan de la Cruz en 1904 ya que las hermanas habían iniciado trámites para hacerse con la basílica con el apoyo del obispo, aunque cuando conocieron la intención de los carmelitas descalzos renunciaron a su propósito y el 1 de agosto el Obispo dio la licencia para la fundación de los carmelitas a condición de que la ciudad accediera. Más tarde se compró la huerta del convento pero aún en 1905 no se había dado ningún paso más. No fue hasta octubre de este año cuando el Padre Fernando consiguió un permiso definitivo del obispo Salvador Castellote y Pinazo y el 14 del mismo mes el Padre Eladio de la Virgen del Carmen tomó posesión de la basílica como primer prior.

Entre 1914 y 1915 se derribaron los antiguos edificios para construir el actual convento entre la antigua iglesia de San Miguel y la basílica de San Juan de la Cruz, quedando centrado por un patio. Cuando se nombró a San Juan de la Cruz como doctor de la Iglesia en 1926 se aprobó la reconstrucción de la iglesia de San Miguel, las obras comenzaron en 1927 siguiendo el proyecto de Aníbal González que era de una sola nave. El Padre Ángel del Purísimo Corazón de María consiguió que se abandonase el primer proyecto para construirse la actual iglesia de tres naves. Nuevas obras se hicieron en 1928 cuando el Ayuntamiento exigió la reparación de lo que quedaba del antiguo convento por la amenaza de ruina. En estas reformas se derribó todo menos el muro y la puerta por la que se cree que entró Fray Juan de la Cruz al convento. La iglesia se bendijo en septiembre de este mismo año. El 29 de septiembre de 1930 se entregó al convento el relicario con los dedos del Santo, poco a poco se fueron adquiriendo las casas construidas dentro del antiguo perímetro del convento y se cerró un callejón que cruzaba la propiedad.

Con el asalto que sufrió el convento en la Guerra Civil los frailes se dispersaron no pudiendo volver hasta el 28 de abril de 1939. En esta fecha salieron desde Córdoba el padre provincial Agustín y el Hermano Carmelo en un camión del ejército. Tras la limpieza y reparaciones pudieron volver a entregarse a la vida

contemplativa. La capilla del Sagrario tuvo que ser reconstruida por la familia Benavides. Más tarde, en 1943 se amplió el noviciado con celdas sobre la antesacristía.

El 17 de noviembre de 1950 se trasladaron las reliquias del Santo a una nueva arqueta de plata en una ceremonia presidida por el obispo y las autoridades civiles y militares del momento. En 1953 se iniciaron las obras de restauración de la basílica dirigidas por el malagueño Francisco Palma Burgos quedando ésta inaugurada el 25 de agosto de 1957. El mismo artista realizó un monumento a San Juan de la Cruz en la cercana plaza de San Pablo.

La creación del museo tuvo lugar en 1978 cuando se reunieron en el convento reliquias y otras piezas relacionadas con el Santo así como libros para la creación de la biblioteca sanjuanista que posee.

Descripción arquitectónica

En la calle del Carmen se encuentra el convento de San Miguel, su sencilla arquitectura incluye la puerta por la que se dice que entró San Juan de la Cruz y que actualmente da acceso al espacio expositivo, junto a ella una placa rememora este hecho. Se trata de un vano adintelado sobre el que aparece una hornacina con la escultura del Santo. La fachada de la iglesia se abre a una plazuela formando ángulo con la puerta de la clausura. La sencilla fachada de la iglesia de San Miguel está flanqueada por dos pilastras, el vano de entrada es



Puerta del museo.

de medio punto, a ambos lados aparecen sendas ventanas también de medio punto, en el segundo cuerpo hay una hornacina con la escultura de San Miguel entre dos escudos, sobre este hay una ventana de medio punto y en el frontón del remate aparece el escudo de la orden Carmelita. La portada de acceso a la clausura también presenta un arco de medio punto almohadillado y flanqueado por columnas corintias sobre altos pedestales. El entablamento liso lo centra una cruz coronada y en el segundo cuerpo aparece en una hornacina la escultura de San Juan de la Cruz flanqueada por sendos escudos carmelitas, a modo de remate hay un medallón con el relieve de Inmaculada Concepción sostenido por dos niños. Ambas esculturas del Santo, la de la portada del museo y la de la clausura, junto con la de San Miguel de la fachada de la iglesia, fueron realizadas en 1972 por el escultor y pintor ubetense Marcelo Góngora.

La iglesia de San Miguel es de tres naves, presenta pinturas murales de Manuel Maldonado realizadas entre 1963 y 1965 y está cubierta con bóveda de cañón y cúpula sobre el crucero decorada al exterior con cerámica vidriada. La basílica de San Juan de la Cruz, de una sola nave con cabecera octogonal y cubierta con bóveda de cañón sobre pilastras corintias adosadas a los muros laterales y con

cúpula sobre el crucero, tiene como coro la celda en la que falleció Fray Juan y que acoge el arca con sus reliquias.



Fachada de la iglesia de San Miguel Puerta de la clausura.



Iglesia de San Miguel.



Basilica de San Juan de la Cruz.

Origen y trayectoria como espacio expositivo

Siendo prior Diego de Santa Teresita y maestro Carlos Quijano comenzaron a reunirse en Úbeda objetos relacionados con San Juan de la Cruz³⁶². La creación del museo tuvo lugar en 1978. Fue destacado el año 1991 cuando se cumplían cuatrocientos años de la muerte del Santo y se realizó, entre otros actos conmemorativos, una exposición de fotografía en el hospital de Santiago titulada *Las ínsulas extrañas. Lugares andaluces de Juan de la Cruz*³⁶³. Una importante reforma sufrió el inmueble del monasterio en el año jubilar, el 2000, en esta fecha se incrementó el número de piezas llegadas desde otros conventos de la Provincia del Santo Ángel Custodio de Andalucía hasta las doce salas de que dispone en la actualidad³⁶⁴. En 2013 los Carmelitas de Úbeda comenzaron a recoger firmas para que este espacio fuera incluido en el Registro Andaluz de Museos y Colecciones Museográficas de la Junta de Andalucía, a esta iniciativa se unió el Ayuntamiento de la ciudad aunque hasta la fecha no se ha inscrito³⁶⁵.

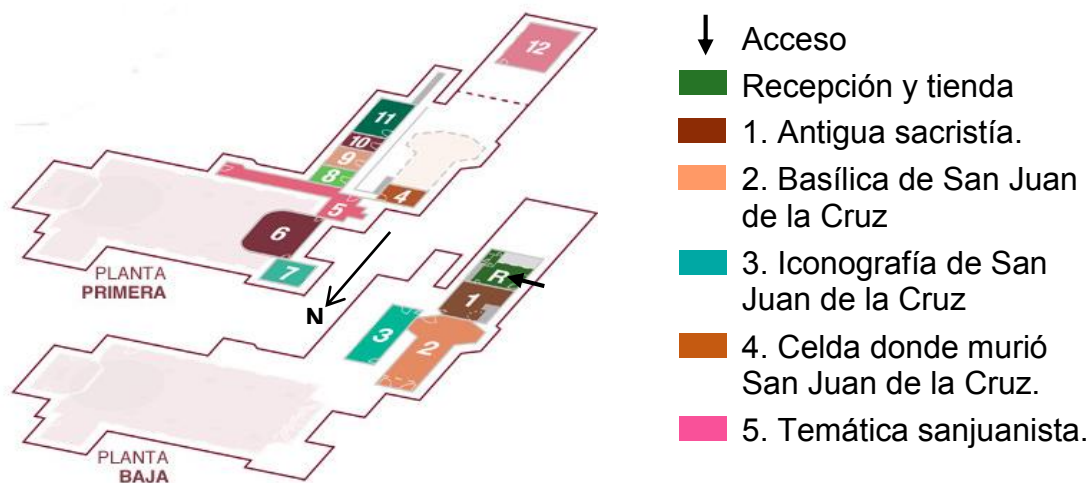
³⁶² VILLAREJO, Pedro. *Después de las campanas. Museo San Juan de la Cruz de Úbeda*. Miriam, 1998, Madrid.

³⁶³ FALCES, Manuel. VALENTE, José Ángel. *Las ínsulas extrañas. Lugares andaluces de Juan de la Cruz*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991, Madrid.

³⁶⁴ <http://www.carmelitasdescalzosdeandalucia.org/seccion/Ubeda>.

³⁶⁵ ROMÁN VILCHES, Alberto. "Piden incluir el Museo de San Juan de la Cruz en el Registro Andaluz de Museos" en *El Ideal*, 12/06/2013.

Recorrido por el espacio expositivo



Planta del museo.

- 6. Coro alto de la iglesia de San Miguel.
- 7. El arte al servicio del Carmelo.
- 8. Recreación de la celda de San Juan de la Cruz.
- 9. Icono de San Juan de la cruz.
- 10. Los caminos de San Juan de la Cruz.
- 11. Escritos de San Juan de la Cruz.
- 12. San Juan de la Cruz en el arte contemporáneo. Sala Paco Tito.



Recepción y tienda.

Desde la recoleta calle Carmen discurre el sobrio muro que delimita el cenobio carmelitano de San Miguel. En ella se abre la puerta por la que se dice que San Juan de la Cruz vino a curarse en este convento en el que falleció. Era en esos tiempos la puerta de los carros. Este es el acceso a la recepción y librería en la que se pueden adquirir libros especializados y se puede coger el folleto informativo y la audioguía.

Sala 1. Antigua Sacristía



Relicario de los dedos de San Juan de la Cruz.

La Primera sala se encuentra en una antigua sacristía que conserva parte de su mobiliario y algunas piezas relacionadas con San Juan de la Cruz. Bajo una escalera se expone la mesa sobre la que se depositó el cuerpo del Santo cuando murió, también hay unas lámparas encendidas junto a una lápida donde se encuentran los restos de algunos hermanos de la Orden, según la inscripción, éstos fueron exhumados en Baeza tras una aparición de San Juan de la Cruz en 1618 al hermano Martín de la Asunción. También aparecen varios de los libros del Santo. A la subida a la escalera se expone un escudo carmelitano del convento de San Basilio de Baeza. Sobre un arcón, aparece una urna con la escultura de San Miguel de José de Medina y un libro. En el testero sur hay dos armarios de cajones y entre ellos se expone un Crucifijo anónimo del siglo XVII procedente del convento carmelita de Córdoba. Las piezas de mayor relevancia se exponen en una vitrina-armario dividida en tres secciones que se encuentra en el testero este. De derecha a izquierda, la primera de ellas está centrada por un cáliz con su patena que fue regalado por el papa Juan Pablo II a la comunidad. En la parte baja se exponen varias medallas conmemorativas de efemérides relacionadas con el Santo. La sección central aparece presidida por el relicario con los dedos de San Juan de la Cruz entre otras tantas reliquias del Santo y también de San Teresa de Jesús que aparecen indicadas con sus respectivas cartelas. Un trozo de su celda en Granada, la campanilla del convento de San Basilio fundado por San Juan en Baeza, un clavo del locutorio del suprimido convento de Sabiote, una hebilla de la correa de San Juan, la arqueta que conservó la reliquia traída desde Segovia hasta su traslado en 1950 y una naveta para el incienso utilizada por el Santo en Granada. Estos son algunos ejemplos de las piezas que aparecen en este armario. La tercera sección presenta una casulla verde utilizada por Fray Juan que llegó desde el convento de las carmelitas de Écija.



Vitrina del testero este.

Cuelgan de las paredes de la sala algunas obras pictóricas, un *retrato del padre Jerónimo Gracián de la Madre de Dios*, fundador de este convento y procedente del convento de carmelitas de Écija, una viga del convento del Calvario en la Sierra de Segura donde estuvo el Santo, un dibujo de *San Miguel Arcángel* firmado por Liébana en el año 2000, un lienzo anónimo del XVII, la *Aparición de Cristo a Santa Teresa de Jesús* y otro del XVIII, *Nuestra Señora del Carmen*.

También aparece un panel en el que se explica el proceso histórico de las reliquias y la basílica de San Juan de la Cruz.



Antigua Sacristía.

Sala 2. La basílica de San Juan de la Cruz



Retablo de la basílica de San Juan de la Cruz.

La basílica menor barroca es la primera erigida en honor de San Juan de la Cruz en todo el mundo, su cabecera ochavada la ocupa un retablo barroco, atribuido al entallador Agustín Jurado. Sobre el sotobanco y el banco, centrado por el Sagrario, apea el cuerpo principal que está centrado por la boca del camarín que acoge la escultura del Santo de Jacinto Higuera; la flanquean, entre columnas torsas abalaustradas, el profeta Elías y Santa Teresa de Jesús. En el ático se encuentra un Crucificado del siglo XIII y junto al retablo, en su lateral derecho, se encuentra la imagen de la Virgen de la Asunción de Manuel Escamilla, realizada en 1957.

Delante del presbiterio está el sepulcro con la escultura yacente de San Juan de la Cruz, obra de Francisco Palma Burgos. En esta escultura, el Santo se revela a través de formas angulosas de estética moderna que la impregnan de serenidad y una simplicidad casi mística en la línea simplificadora marcada en la escultura contemporánea española por artistas como Julio Antonio, Aniceto Marinas o Victorio Macho. Del mismo autor malagueño hay cuatro lienzos de gran formato firmados en 1957 que flanquean el retablo. Se trata de



Sepulcro con escultura yacente de Francisco Palma Burgos.

escenas alegóricas que se inspiran en los escritos del poeta místico carmelita, algunas citas de éste se escriben en cartelas bajo cada lienzo. En el lado de la Epístola aparece San Juan de la Cruz levitando en éxtasis ante la visión de la Santísima Trinidad que se le aparece en rompimiento de gloria, el título de esta obra es *Llama de amor viva* y la inscripción bajo el lienzo reza: “Oh, llama de amor viva que tiernamente hieres...acaba ya si quieres”. Junto a esta escena aparece la llamada *Noche oscura*, el Santo se arrodilla ante la visión de Jesús Crucificado, por éste trepa una planta espinosa que se enrosca a sus pies y penetra en la herida del costado. Tras el Crucificado dos ángeles sostienen un cáliz. La inscripción cita: “¡Oh noche que guiaste! ¡Oh noche amable más que la alborada!”. En el lado del Evangelio el lienzo que lleva el título de *Canto espiritual*

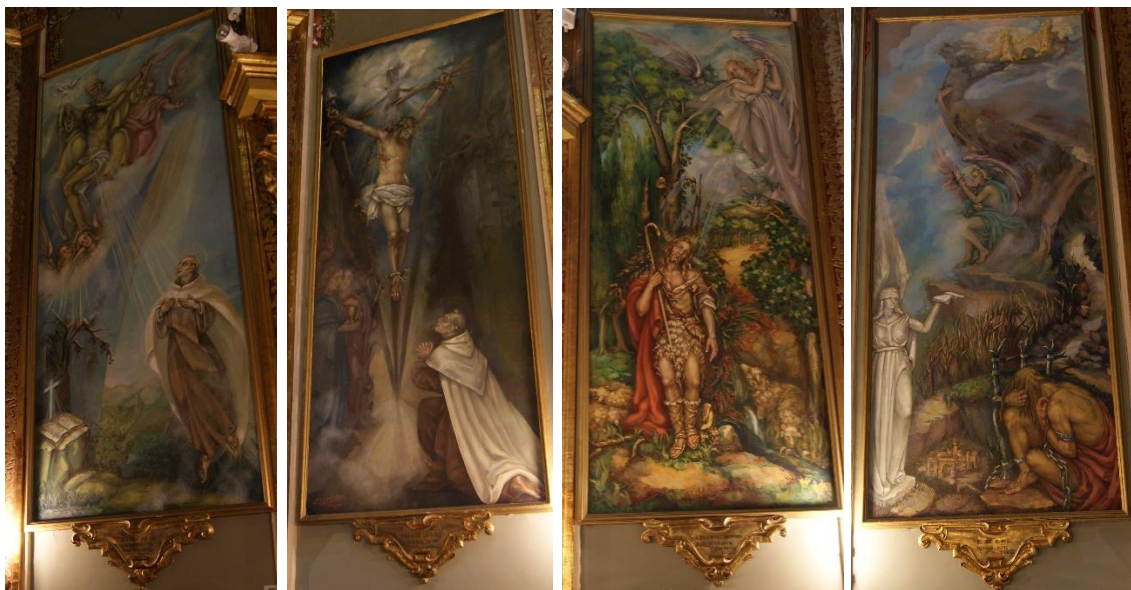


Nave del Oratorio hacia los pies.

presenta a Jesucristo como Divino Pastor en un paraje bucólico junto a un riachuelo y en la parte superior aparece un ángel que le ilumina. El texto de la inscripción cita: “Y dice el pastorcito ¡Ay desdichado de aquel que de mi amor ha hecho ausencia!”. En la cuarta escena, *Subida al monte Carmelo*, un hombre encadenado oculta su rostro tras unas rejas. Junto a él aparece un ángel pétreo con los ojos vendados que le presenta un libro, la alegoría de la Justicia, y en la zona superior se adivina un camino tortuoso y flanqueado por plantas espinosas que asciende hacia una ciudad dorada, a mitad de esta vía descansa un ángel, la alegoría de la Esperanza. La inscripción dice: “Buscando mis amores iré por esos montes y riveras”. Sobre los lienzos y en cartelas aparecen los nombres de lugares vinculados al Santo: Baeza, Peñuela, Carmelo y Beas.

En ambos testeros, entre las pilastras que marcan los tramos de la nave vemos cuatro lienzos barrocos, en el lado de la Epístola son los de *Juan de la Cruz abrazado a la Cruz* y *Santa Teresa de Jesús recibida en el cielo por Jesucristo y la Virgen*. Al lado del Evangelio se encuentran los de *Santa Teresa recibiendo la*

comunión, copia de una obra del pintor Juan Martín Cabezalero conservada en el Museo Lázaro Galdiano, y la *Transverberación de Santa Teresa*.



Lienzos de Francisco Palma Burgos para el Oratorio de San Juan de la Cruz. De izquierda a derecha: Llama de amor viva, Noche oscura, Cántico espiritual y Subida al monte Carmelo.

Sala 3. Iconografía de San Juan de la Cruz

En esta sala vemos numerosas representaciones de San Juan de la Cruz. Entre ellas figura el considerado su “verdadero retrato” que preside la sala en el testero norte, es uno de los retratos más antiguos del Santo, anónimo del siglo XVII y procedente del convento de Córdoba. Bajo el retrato, sobre una mesita hay una pequeña escultura de San Juan con los atributos de la Pasión en un fanal, obra del siglo XVIII. La procedencia de las piezas es muy variada, Córdoba, Granada y Sanlúcar de Barrameda son algunas de ellas. En el testero sur, en torno a una puerta, se exponen tres lienzos, dos de ellos representan San Juan de la Cruz como escritor y la tercera obra le representa como penitente, con el flagelo en la mano y la leyenda “callar y obrar” procedente de Alcalá de Henares. Junto a estas obras vemos un busto de bronce, realizado según el cráneo del Santo. Continuamos en el testero este con otro de los primeros retratos de Fray Juan, este procede del convento de carmelitas de Antequera y es anónimo del XVII. Sobre una mesita se expone un fanal con un Crucificado de marfil firmado con las iniciales J.A.G en 1630 entre dos floreros de porcelana del siglo XIX. Otro lienzo anónimo representa a San Juan arrodillado ante la visión del Nazareno y junto a este, la escena del Santo orando, anónimo del XVI. Cierra este testero la Cabeza en bronce del Santo, donada por su autor, el escultor Antonio Martínez Villa en 2002, es un boceto para el monumento de los Mártires que este autor realizó en Granada.



Verdadero retrato de San Juan de la Cruz. Anónimo del siglo XVII.



Sala 3. Vista hacia el testero norte.



Sala 3. Vista del testero oeste y sur.



San Juan de la Cruz escritor. Sebastián Martínez. Siglo XVII.

El testero oeste en sentido norte-sur la primera obra es un retrato del Santo, anónimo de finales del siglo XVI o comienzos del XVII que forma parte de la colección del convento de Úbeda. Le sigue *San Juan de la Cruz escritor*, anónimo de hacia 1754 del convento de San Fernando, otro con la misma temática del convento de Granada anónimo del XVII. Seguidamente cuelga el lienzo de *Santa Teresa de Jesús con San Juan de la Cruz y el Padre Gracián* de las descalzas de Córdoba, anónimo del siglo XVII, y por último *San Juan de la Cruz escritor* del pintor barroco Sebastián Martínez procedente del convento de carmelitas de Jaén del siglo XVII. En el mismo testero se exponen sobre una mesa y dentro de una urna tres pequeñas esculturas del Santo, una del

escultor Alfonso Barraquero, otra del antequerano José Romero Benítez que es el boceto de la imagen que realizó para la iglesia del convento Carmelita de San José de Antequera en 1989, y la tercera es de Sebastián Santos, inspirada en la imagen que presidía la basílica del Santo. En el centro de la sala se expone en una vitrina exenta la escultura de *San Juan de la Cruz* de escuela valenciana del siglo XX que procede de Sanlúcar la Mayor.



Vitrina con tres esculturas de San Juan de la Cruz.

Sala 4. Coro de la Basílica y celda donde murió San Juan de la Cruz

Desde la Sala 3 unas escaleras nos conducen a la segunda planta. En primera instancia nos encontramos con el coro de la Basílica, realizado en la basílica en la reforma de 1726 en el lugar donde estuvo la celda en la que murió San Juan



Arca con las reliquias llegadas de Segovia en 1593.

de la Cruz. En ella se encuentra el arca con las reliquias llegadas desde Segovia en 1593 y que se trasladaron a este relicario en 1950. El arca se custodia en un mueble barroquizante que vela la visión de la basílica. La estancia está en semipenumbra, sólo las luminarias de la urna del relicario dan luz al coro que preside la escena pictórica de la *Muerte de San Juan de la Cruz* rodeado por sus compañeros ante la apertura del cielo en un rompimiento de gloria de ángeles que reciben su alma. La escena se rodea por una inscripción: "En este sitio fue la celda donde murió N.P.S Juan de la

Cruz el 24 de diciembre de 1591". Molduras doradas y escenas pictóricas vegetales adornan el techo y en un lateral aparece un panel negro donde se dibuja un torso en el que se abre un hueco con una luz interior.



Mueble que custodia el arca relicario.



Muerte de San Juan de la Cruz.

Sala 5. Temática Sanjuanista



Inmaculada Concepción.
Taller de Pedro de Mena.
Siglo XVII.

El antiguo antecoro de San Miguel ocupa esta exposición en la que se exponen piezas que tienen que ver con la mística sanjuanista y las devociones propias de la Orden. Comienza la exposición en el testero oeste con un fanal con la imagen de la *Inmaculada Concepción* del taller de Pedro de Mena del siglo XVII, seguidamente, en el testero sur aparece un lienzo que también representa a la *Inmaculada*, copia de Murillo del siglo XIX. Le sigue un grabado que representa a *San Juan de la Cruz abrazando la Cruz*. Una vitrina expone la escultura de *San José con el Niño Jesús*, una bella terracota sevillana del siglo XVIII procedente del convento de Baeza. Sobre ésta vitrina cuelga un lienzo que recoge la escena del *Tránsito de San José*, anónimo del siglo XVIII. Seguidamente aparece *San Agustín* escribiendo con hábito de obispo, y un *retrato de San Bruno*, fundador de la orden cartuja anónimo del XVII. La presencia en la sala

de éste último se debe al deseo que tuvo San Juan de la Cruz de ingresar en la Cartuja antes de encontrarse con Santa Teresa de Jesús. Bajo el retrato de *San Bruno* una urna expone un *Crucificado* anónimo del XVI que procede del convento de Baeza. A continuación aparece un grabado con la imagen del *San Juan de la Cruz* del siglo XVII y cerrando el testero se exponen dos Nazarenos, un lienzo anónimo del siglo XVI procedente de Segovia y una pequeña escultura expuesta en un fanal correspondiente al boceto del Cristo caído ejecutado por José de Mora para los Carmelitas de Úbeda. Esta iconografía tiene gran relevancia para la Orden dado el episodio en el que San Juan de la Cruz se hallaba rezando en el convento de Segovia ante un cuadro con la imagen del Nazareno y éste le habló.



Cristo caído. José de Mora. Siglos XVII.



Sala 5. Vista hacia el testero oeste.



Sala 5. Vista hacia el testero este.

El testero este presenta un grabado con el episodio de la *Oración ante el cuadro del Nazareno*, un cuadro realizado en filigrana de papel que procede del convento de carmelitas de Aguilar de la Frontera en el que aparece el Santo escribiendo y un Crucificado de plomo anónimo del XVII.



El Milagro de la fundación de San Roque de Córdoba. Anónimo. Siglo XVIII.

En el testero norte comenzamos comentando su contenido en sentido este oeste. La primera pieza es el lienzo que representa a *Cristo en su encuentro con María en la calle de la Amargura*, obra anónima del siglo XVIII del convento carmelita de Cádiz. *San Juan de la Cruz abrazando la cruz y acompañado por los atributos de la Pasión* es la siguiente obra pictórica, le sigue el *Milagro de la fundación de San Roque de Córdoba*. La siguiente pieza es la escultura de *San Elías* que procede del convento de Zafra, obra anónima del siglo XVIII,

junto a ésta vemos la *Alegoría de la salvación del carmelita descalzo*, también anónima del XVIII, el último lienzo es el de *Santa María Magdalena*, anónimo del XIX. Cierra el testero una serie de grabados de Matías de Arteaga de 1701 sobre la vida de San Juan de la Cruz. Esta serie la realizó junto con Juan Pérez para el libro del padre Andrés de Jesús María inspirándose en la que hizo Gaspar de Boutats para la edición de las obras del Santo realizada en Bruselas en 1678.



San Elías.
Anónimo siglo XVIII.



Serie de grabados de la vida de San Juan de la Cruz. Matías de Arteaga. 1701.



Niño Jesús
entronizado.
Anónimo. Siglo XVI

En la antesala del coro aparecen varias piezas relacionadas con la Natividad. En primer lugar vemos un fanal que expone las figuras del *Nacimiento*, con piezas de taller sevillano y napolitano del siglo XVIII. Otro fanal de época presenta un *Niño Jesús entronizado*, talla anónima del XVI que, según la tradición, el Santo sostuvo en brazos en la Navidad que pasó en Granada. Del convento de Baeza es el lienzo anónimo de escuela granadina del XVII de la *Sagrada Familia* con ángeles. La subida al coro la flanquea un *Crucificado* anónimo del siglo XVII.

Sala 6. Coro alto de la iglesia de San Miguel

El coro, que aún presenta su sillería y aparece presidido por la Virgen del Carmen en una hornacina, pieza valenciana del siglo XIX, presenta imágenes de temática religiosa en general y destaca en el centro la escultura sedente de *Santa Teresa escritora* atribuida al granadino José Risueño del siglo XVII que procede del convento de los Mártires de Granada. En torno a ella se exponen varias vitrinas y escenas pictóricas. Las



Santa Teresa escritora.
Atrib. José Risueño. Siglo XVII.

esculturas, expuestas en cuatro vitrinas, dos a cada lado de la Santa son, las dos de la izquierda el busto mariano titulado *Dulce nombre del Carmen*, realizado en 2001 por Francisco Romero Zafra, y el *Niño Jesús de Pasión* de Vincenzo Arcedia. A la derecha de Santa Teresa se expone el *Niño Jesús Salvador*, del mismo autor dieciochesco, y el busto de la *Madre Dolorosa*, también de Francisco Romero Zafra del año 2000. Delante de la barandilla del coro se expone en una vitrina de planta octogonal un *Niño Jesús de cuna* de escuela napolitana del siglo XVIII.



Sala 6. Coro alto de la iglesia de San Miguel.

Las obras pictóricas son, en primer lugar, una *Inmaculada Concepción* de escuela granadina del siglo XVII, le sigue la *Divina pastora*, anónimo del siglo XVII, un grabado con la imagen de *Santa Teresa escritora* que preside la sala. A continuación se exponen las obras tituladas *San Francisco con el Crucificado*, firmado por Anaya en 1672, *San Antonio de Padua*, anónimo del siglo XVIII, *Nuestra Señora del Rosario*, anónimo de siglo XVIII, *San Jerónimo*, anónimo del siglo XVII, y *Adoración de los pastores*, anónimo del siglo XIX.



Niño Jesús Salvador. Vicenzo Arcedia. Siglo XVIII.



Niño Jesús de cuna. Escuela napolitana. Siglo XVIII.



Madre Dolorosa. Francisco Romero Zafra. 2000.

Sala 7. El arte al servicio del Carmelo

Esta sala aneja al coro expone piezas pertenecientes al ajuar litúrgico del convento de San Miguel. El testero oeste lo centra el *Niño Jesús Salvador* de escuela genovesa del siglo XVIII y sobre él cuelga el lienzo de la Muerte de San Juan de la Cruz realizado en 1952 por Antonio Espadas Salido. También vemos la imagen de *San Antonio de Padua*, anónima del siglo XVIII. El testero norte lo ocupa una gran vitrina que expone las piezas del ajuar de plata entre otras de interés, sobre ella cuelgan dos grandes lienzos, el de la *Virgen del Carmen* de escuela sevillana del siglo XIX, y el de *Jesús Nazareno* anónimo del siglo XVIII.



Vitrina del testero norte.

La vitrina presenta a la derecha varios cálices, copones y un juego de vinajeras. Destacamos un cáliz manierista sin marcas, otro cáliz y un copón con esmaltes y pedrería firmados ambos por Francisco Díaz Roncero en 1954 y un cáliz gaditano marcado por Vílchez en el siglo XVIII. La sección central la ocupan varios objetos de gran interés como es una original pieza escultórica de marfil

que representa la *Transverberación de Santa Teresa* del siglo XVIII junto a un cuadro que presenta un *Calvario* de marfil anónimo del siglo XIX, un ostensorio de bronce del siglo XIX y una cruz de marfil filipina del siglo XVIII. Junto a estas piezas aparece una escultura de bronce italiana que representa a *Jesús atado a la columna* fechada hacia 1600. También vemos un *Crucificado* de marfil del siglo XVIII y las coronas de la Virgen del Carmen y en Niño Jesús, ambas del siglo XIX. La sección de la izquierda la ocupan varios cuadros devocionales de entre los siglos XVII y XIX, entre otras representaciones aparecen las de *San Cristóbal*, *San José*, la *Inmaculada*, la *aparición de la Virgen a San Jacinto*, la *Virgen con el Niño* y la *Virgen del Carmen haciendo entrega del escapulario*. Junto a los cuadros se expone una aureola del siglo XVIII, un jarrón del siglo XIX y una corona de espinas de plata del siglo XVIII que perteneció a la talla de *Jesús caído*, imagen José de Mora que se veneraba en la iglesia de San Miguel.

En el testero oeste hay una vitrina que expone varios jarrones de porcelana del siglo XIX del convento de San Fernando y un *San Nicolás de Tolentino* del siglo XVIII. Otra gran vitrina muestra el ajuar textil en el testero sur, se trata de la capa pluvial y el terno blanco bordado en sedas de colores y oro en 1954 y que procede del convento de Carmelitas de Baeza.



Vitrinas de los testeros oeste y sur.

Sala 8. Recreación de la celda de San Juan de la Cruz

En la recreación se han empleado algunas piezas de mobiliario que utilizó San Juan de la Cruz como la mesa y el banco que utilizó en la hospedería de Beas del Segura. La imagen de vestir del Santo es del siglo XVIII y procede del coro del convento de Carmelitas Descalzos de San Fernando.



Sala 8. Recreación de la Celda de San Juan de la Cruz.

Sala 9. Icono del tránsito de San Juan de la Cruz



Icono del tránsito de San Juan de la Cruz. Taller iconográfico de las Carmelitas de Rávena. 1991.

El general de la Orden, el padre Camilo Maccise, quiso que se creara este *icono del tránsito de San Juan de la Cruz* con motivo del cuarto centenario de su muerte en 1991. Fue realizado en el taller iconográfico de las Carmelitas de Rávena. En la zona baja aparece el momento en que el alma de San Juan sube al cielo, en un segundo nivel se adivinan algunas escenas de su vida y otras tomadas de sus escritos y en el nivel superior aparece la Santísima Trinidad. Frente al icono hay un panel que explica su iconografía. Otras piezas expuestas son las de Antonio García Merlo, *Llama de amor viva* fechada en 1992 y la serie *Tránsitos de la noche oscura I* realizada en técnica mixta sobre cartón.

Sala 10. Los caminos de San Juan de la Cruz

En esta sala, a través de paneles y mapas, se explican los viajes que llevaron a San Juan de la Cruz a recorrer gran parte de la geografía española. Tres pinturas de Antonio García Merlo se superponen y llevan el título de *Cántico espiritual*.

Sala 11. Escritos de San Juan de la Cruz

En varias vitrinas aparecen algunos de los libros de San Juan en diversas ediciones, la más antigua de 1652, un autógrafo del Santo y algunos documentos del proceso de canonización. También se expone el breve pontificio de Juan Pablo II de 1992 que proclamó a San Juan de la Cruz como patrón de los poetas de habla hispana. De las paredes cuelga un lienzo anónimo del siglo XIX en el que se representa a *Santa Teresa* y otro de *San Juan de la Cruz Doctor*, anónimo del siglo XVIII. También aparece una obra de Antonio García Merlo, la *Fonte*, de 1991.



Sala 11. Escritos de San Juan de la Cruz.

Sala 12. El arte contemporáneo sanjuanista “Sala Paco Tito”

Esta sala expone parte de las obras contemporáneas sobre San Juan de la Cruz que posee el monasterio. En el testero norte vemos dos piezas de José Manuel Broto, ambas de 1990 y procedentes del monasterio de Sanlúcar de Barrameda,



Crucificado. Dibujo de San Juan de la Cruz.

Juicio y *Vuelo*. También vemos la obra titulada *El cisne de Fontiveros* de Antonio Oteiza Embil, 1978, *Blanc*, realizada en 1990 por José María Sicilia, y *Abriendo Paso*, un grabado realizado en 2002 por Magdalena Luque. El testero este expone los bocetos que hizo Francisco Palma Burgos en 1956 para los lienzos de la basílica, son *Noche oscura*, *Cántico espiritual*, *Subida al monte Carmelo* y *Llama de amor viva*. Le siguen dos obras de Ángel Peñuela de 2005, *Espíritu del Carmelo* y *El Carmelo y su cruz*. Junto a éstas vemos dos obras de 1991, ambas llevan el título de *Anagrama del IV Centenario de la muerte de San Juan de la Cruz*,

son de Antoni Tàpies y Eduardo Chillida respectivamente. También se expone el dibujo original de *Jesús Crucificado* de San Juan de la Cruz que inspiró el famoso Cristo de Dalí del que se puede ver una reproducción. A continuación cuelga una obra del Arnulfo Muñoz fechada en 2003 y titulada *Coplas del alma* y otra de Rafael Caballano, *Noche Oscura*, de 1991.



Las dos de la izquierda: *Anagramas del IV centenario de la muerte de San Juan de la Cruz*. Eduardo Chillida y Antonio Tàpies. 1991.
Las dos de la derecha: *Espíritu del Carmelo* y *El Carmelo y su Cruz*. Ángel Peñuela.



Sala 12. Testeros este y sur.



Sala 12. Testeros oeste y norte.



El testero sur comienza con una obra figurativa de 2011, *Aparición de la Virgen del Carmen a San Juan de la Cruz* de Ricardo Núñez Sambucety. Le sigue una pieza escultórica realizada en terracota por Paco Tito, titulada *San Juan de la Cruz, descanso en el puente de los Espárragos* de 1994. En el pedestal aparece la carta de agradecimiento del provincial de la Orden Pedro Villarejo al alfarero y escultor ubetense. La siguiente pieza es de 2003 y se titula *San Juan de la Cruz "Juan"*, de Rafael Cervantes Gallardo. El testero este lo ocupa una obra de Ángel Peñuela, a quien también pertenece la siguiente obra de 2005, *A San Juan de la Cruz*. A continuación vemos un busto de terracota del Santo, es obra de Paco Tito fechada en 1978 y la última pieza expuesta se titula *Lo espiritual*, obra de la pintora Ana García Pérez de 2003.

San Juan de la Cruz, descanso en el puente de los Espárragos. Paco Tito. 1994

Aspectos museográficos y de difusión

En la exposición se sigue una ordenación según el ámbito temático elegido en cada sala, así en la primera se exponen reliquias, la tercera se dedica a las representaciones de San Juan de la Cruz y la quinta a las iconografías de más calado en la Orden. Se utilizan varios tipos de vitrinas sin que haya uniformidad en el mobiliario, tenemos un armario de madera con puertas abatibles en la sala 1, varias vitrinas con campana de cristal sobre pedestal de madera para exponer esculturas, también algunas mesitas para apoyar fanales y vitrinas más modernas con apertura en corredera e iluminación interna.

La iluminación también es heterogénea ya que se usan luminarias de varios tipos. En la planta baja se utilizan los halógenos en la basílica y los fluorescentes en la sala 3, éstos se encuentran sobre la cornisa y procuran luz difusa. En las salas de la primera planta hay algunos apliques de halogenuros en el coro de la basílica y también en el coro de la iglesia de San Miguel. Los focos de led distribuidos en un riel central iluminan la sala 5, donde también aparecen dos vitrinas iluminadas interiormente, la del Nazareno y la del Niño Jesús, al igual que las vitrinas de la sala 7. Este sistema de rieles se repite en la sala 12 y en las salas 8 a la 11. En algunas salas se utilizan sensores de movimiento para activar la iluminación. Todas las ventanas están cubiertas con visillos o cortinas que evitan que pase la luz ultravioleta. El espacio expositivo no está climatizado.

El acceso a la colección por parte de personas con movilidad reducida no es posible ya que hay que salvar algunos escalones desde desde la recepción y tampoco hay ascensor a la primera planta.

Este espacio expositivo no tiene un horario de apertura regular y las visitas son concertadas, con lo cual no cuenta con personal. En la página web encontramos información de cada una de las salas y también una biografía de San Juan de la Cruz, enlaces a la Casa de Espiritualidad y la Biblioteca Sanjuanista³⁶⁶. También se dispone de audioguía y folleto. Todas las piezas tienen cartela con el nombre de la pieza, autoría y fecha y procedencia. A la entrada de cada sala hay un panel que explica su contenido y la temática, además aparecen otros paneles junto algunas piezas haciendo referencia a episodios de la vida de San Juan de la Cruz o a sus escritos, por ejemplo en la sala 5 hay paneles que explican el episodio en el que a San Juan de la Cruz se le apareció Jesús Nazareno o el que relata su intención ingresar en la Cartuja, estos se sitúan junto al retrato de San Bruno y las dos obras que recogen la temática del Nazareno respectivamente. De mayor tamaño son los paneles que se encuentran en las salas 9 y 10 en los que se explica el icono del tránsito de San Juan de la Cruz y los viajes que éste hizo a lo largo de su vida. Todas las cartelas y paneles son de cartón en color beige y presentan el escudo de la Orden, van insertos dentro de soportes de metacrilato.



Página Web.

³⁶⁶ <http://sanjuandelacruzubeda.com/index.php?lang=es>



Panel de sala.



Panel explicativo.



Cartela



Panel de los caminos de San Juan de la Cruz.



Folleto. Anverso y reverso. Versión en inglés.

3.6 OTROS ESPACIOS PARA EL ARTE SACRO

3.6.1 Capilla Real de Granada

❖ Inmueble que ocupa: Capilla Real de Granada.	❖ Fecha de apertura: Comienzos de la década de los 90.
❖ Tipo de acceso: Previo pago.	❖ Montajes anteriores: Sí (1913 y 1945)
❖ Tipología: Otros espacios para el arte sacro.	❖ Número de salas/espacios: 1.
❖ Titularidad y gestión: Cabildo de la Capilla Real de Granada.	❖ Fecha de visita: 25/02/2015

Historia

La historia de esta capilla comenzó con una Real Cédula dada en Medina del Campo el día 13 de septiembre de 1504 en la que se elegía un solar disponible a la derecha del altar mayor de la catedral de Granada para construir una capilla que sirviera como lugar de enterramiento de los Reyes Católicos, recientes conquistadores de la ciudad que había sido el último baluarte de los musulmanes en la península Ibérica. La Capilla estaría bajo la advocación de San Juan Bautista y San Juan Evangelista y vino a reemplazar la primera idea de los Reyes que fue la de enterrarse en la iglesia franciscana de San Juan de los Reyes de Toledo. La bula se confirmó en el testamento de la reina Isabel, con fecha de 12 de octubre del mismo año, en el que expresaba su deseo de ser enterrada en Granada y, si en el momento de su muerte la Capilla no estuviera disponible, habrían de hacerlo en el monasterio de San Francisco de la Alhambra. En efecto, la reina murió el 26 de noviembre y recibió sepultura en el monasterio de la Alhambra en diciembre.

El rey Fernando emitió otra Real Cédula en Toro el 14 de marzo de 1505 y nombró como administrador de la Capilla a Pedro García de Atienza, capellán mayor y limosnero de los Reyes; también dictó las constituciones de fundación y encargó las trazas a Enrique Egas. Esas trazas aparecen en el contrato celebrado en Burgos el 13 de septiembre de 1506 entre el arquitecto y el Cardenal Cisneros. El modelo elegido es el de las iglesias mendicantes, dadas las recomendaciones de sencillez la propia reina Isabel que deseaba “una sepultura baxa que no tenga bulto alguno, salvo una losa baxa, en el suelo, llana, con sus letras esculpidas en ella”.

La reina Juana, mediante dos reales cédulas fechadas el 14 de octubre de 1507 y el 20 de febrero de 1509, confirmó y acrecentó los privilegios de fundación. Dada la sencillez y austeridad del edificio, Enrique de Egas que la consideraba estrecha y baja denunció su disconformidad al Conde de Tendilla. Éste hizo llamar en 1509 a varios arquitectos para que dieran su opinión al respecto, éstos

fueron Alfonso Rodríguez, Cristóbal de Adonza, Pedro Morales y Lorenzo Vázquez. En este punto los autores se cuestionan si el autor de las trazas podría haber sido otro arquitecto, ya que Egas se mostró crítico desde el principio, aunque podría haberlas realizado él siguiendo las dimensiones dictadas por el Rey o por alguien nombrado por él. La conclusión a la que llegaron fue la de dotar a la iglesia de un cimborrio en 1509. Al no reconocer el error Enrique de Egas, alegando que él había advertido de éste, Tendilla expuso al Rey la idea de reemplazar a Egas por Lorenzo Vázquez, aunque finalmente el rey Fernando llegó a un acuerdo con Egas en 1510 y prosiguió la obra. Bajo su maestrazgo, los Reyes habían dotado a la Capilla con los ornamentos necesarios, la Reina había donado su librería y reliquias, y el Rey las pinturas y la espada con que ganó Granada. A la muerte del rey Fernando, su segunda esposa hizo llegar también la corona y el cetro de la reina Isabel³⁶⁷.

Cuando el rey Fernando encargó su sepulcro y el de la reina Isabel a Doménico Fancelli en 1514, él no pudo verlo acabado al fallecer el 23 de enero de 1516 porque se terminó al año siguiente. Para esta fecha la obra estaba casi finalizada pues hay una inscripción alrededor de la capilla que dice que fue terminada en 1517, aunque se siguió trabajando en ella hasta 1521.

En este punto hacemos un inciso para hablar de la construcción de la Lonja, iniciada en octubre de 1518 y realizada por el cantero Juan García de Pradas, el albañil Alonso Solís y el carpintero Francisco Hernández de Móstoles. Las obras duraron casi tres años porque el Cabildo de la Capilla Real y la Catedral se oponían a su construcción ya que la Iglesia reclamaba este terreno para construir una sacristía para la Catedral. Hubo varios pleitos que acabaron con una Real Cédula de 4 de septiembre de 1518, en ella se dio solución al problema creando un segundo piso en el nuevo edificio para que éste fuese propiedad de la Capilla. Fue Enrique Egas quien se debió encargar del proyecto de la segunda planta. Sin embargo los problemas no acabaron aquí, el Cabildo de la Capilla y el de la Catedral elevaron sus quejas al Rey argumentando lo inapropiado de la proximidad del edificio comercial y la interferencia en la construcción de la Catedral, aunque a comienzos de 1522 la obra ya estaba concluida.

En estos años el emperador Carlos I dotó de más privilegios a la Capilla, por parecerle ésta una estrecha sepultura para la gloria de sus abuelos. Por Real Cédula dada en Zaragoza el 13 de octubre de 1518, eleva las trece capellanías de la fundación a veinticinco y a las riquezas con las que ya habían dotado a la Capilla los Reyes Católicos añadió la reja del maestro Bartolomé de hacia 1518, los retablos, la sillería del coro y el mobiliario necesarios. De ello se encargaron los artistas italianos y españoles más reputados del momento quienes comenzaron a trabajar bajo influencia del incipiente Renacimiento.

Al finalizar la Capilla, el emperador ordenó el traslado de sus abuelos desde el monasterio de la Alhambra, lo cual sucedió el 10 de noviembre. Previamente, en

³⁶⁷ PITA ANDRADE, José Manuel. "La arquitectura y la decoración del templo" en PITA ANDRADE, José Manuel (Coord.) *El libro de la Capilla Real*. Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994. pp. 49-67.

1519 se había encargado a Bartolomé Ordóñez los sepulcros de la reina Juana y de su esposo Felipe que no se colocaron hasta 1603. El Concejo de la ciudad pidió al Emperador que permitiera la apertura de una puerta que posibilitara el acceso desde las Casas Consistoriales, situadas en lo que había sido la madraza. Carlos V accedió a ello por una Real Cédula del 6 de diciembre de 1526, entonces se creó la puerta lateral junto a la Lonja

En 1531 solicitó Carlos V al papa Paulo III la confirmación de la fundación de sus abuelos, la cual fue dada por una Bula de 5 de octubre de 1537 en la cual se concede a la Capilla el derecho a constituir cabildo propio como si se tratara de una catedral, además de un jubileo perpetuo. A la muerte de la emperatriz Isabel de Portugal en 1539 también se la enterró en la capilla de Granada, el mismo año en que llegaron para ser enterrados los reyes Juana y Felipe. Años después, en 1549, fue la princesa María, la primera esposa de Felipe II, y sus hijos, los infantes Juan y Fernando los que recibieron sepultura en la fundación regia.

En 1554 el Emperador ordenó la constitución de un colegio para sostener a doce jóvenes que sirvieran al culto, éste fue el colegio de San Fernando, colindante a la Capilla. Felipe II continuó favoreciendo a la fundación aunque, cuando se decidió la construcción de El Escorial y de las grandes bibliotecas de Simancas y archivos nacionales, la Capilla de Granada perdió la librería y la consideración de panteón de la dinastía. Así en 1574 se trasladaron al Escorial los cuerpos de la emperatriz Isabel, la princesa María y los infantes Juan y Fernando, aunque quedaron en Granada los de la reina Juana y su esposo Felipe I.

A finales del siglo XVI fueron tantos los privilegios de la Capilla con respecto a otras instituciones de la ciudad que incluso la Catedral llegó a pedir su supresión en 1587. Hubo varios episodios en este sentido que se zanjaron con la redacción de las nuevas constituciones que quedaron aprobadas por disposición real en 1632. En este siglo se añadieron ornamentos de gusto Barroco, ejemplo de ello son los retablos relicarios y el retablo que reemplazó en el crucero al de Jacopo Florentino con el tríptico de Bouts. Tras estos episodios hubo cierto abandono con la consecuente decadencia de la Capilla, resentida estructuralmente por un terremoto en 1680. En el XVIII, hacia 1704, hubo un nuevo cambio en la decoración de la Capilla, se enyesó y se pintaron molduras y elementos vegetales, los cuales se eliminaron en 1838, cuando se encaló, y en 1892, cuando se restableció la visión de la piedra. También se reemplazaron las vidrieras coloreadas por otras transparentes, por su parte, el patrimonio de la Capilla y los tapices de los muros fueron desapareciendo a lo largo de los siglos³⁶⁸.

Con constantes disminuciones de personal y en medio de una profunda crisis, Fernando VI quiso restaurar la fundación y por una Real Cédula de 7 de noviembre de 1752 hizo que la visitase el obispo de Urgel Francisco Catalán de Ocón, quien en su informe de 1756 ve la necesidad de renovar las constituciones

³⁶⁸ REYES RUIZ, Manuel. "Quinientos años de historia" en PITA ANDRADE, José Manuel (Coord.) *El libro de la Capilla Real*. Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994. pp. 36-77.

y establece en 3000 ducados de vellón anuales los gastos de su mantenimiento. Estas nuevas constituciones fueron impresas en 1762.

La Guerra de la Independencia y las desamortizaciones mermaron su patrimonio y tras el concordato con la Santa Sede de 1861 la Capilla quedó supeditada, como una iglesia más, a la jurisdicción del arzobispado de Granada. En 1827 se derrumbó la bóveda de la Sacristía que tuvo que reconstruirse en 1835, aunque se trató sólo de una pobre reparación con yeso. En 1834 tuvo lugar hubo un importante robo de objetos de platería que vino a disminuir el patrimonio más aún de lo que ya lo habían hecho las tropas de Napoleón. En las décadas posteriores, con la Restauración y el reinado de Isabel II, que visitó la Capilla en 1862, se intentó restablecer su mantenimiento. El 29 de mayo de 1884 fue declarada como Monumento Nacional y en 1913 se creó el Museo Capitular en la planta alta de la Lonja³⁶⁹.

Bajo el impulso de los estudios y publicaciones de Manuel Gómez Moreno, padre e hijo, y de Antonio Gallego Burín, la colección y la historia de la Capilla Real comenzaron a darse a conocer. Un momento importante en el devenir de la colección fue el que auspició en 1945 Antonio Gallego Burín, siendo éste alcalde y catedrático de la Universidad de Granada. La bóveda de la Sacristía, por entonces en estado de ruina, fue reconstruida en una intervención arquitectónica dirigida por el arquitecto Francisco Prieto Moreno. A partir de esta fecha el Museo Capitular quedó instalado en la mitad de la Sacristía y desde entonces no ha dejado de aumentar el interés por la colección de pintura flamenca y la afluencia de turismo.

En 1990, con motivo de la próxima conmemoración de la incorporación de Granada a la corona de Castilla y el descubrimiento de América, la Junta de Andalucía planteó intervenciones de restauración en la Catedral, el Sagrario, la Lonja y la Capilla Real. Los trabajos fueron dirigidos por Pedro Salmerón Escobar y en ellos se eliminó la división de la Sacristía y también la compartimentación de la Lonja en su planta baja, así como los muros que tapiaban sus arcos. Asimismo también las cubiertas, escaleras, la sala del archivo y otros elementos estructurales se vieron afectados en la intervención. Del patrimonio mueble se encargó el IAPH, el IRPA de Bruselas y el instituto del Restauo de Roma. En el momento de nuestra visita (febrero de 2015), la Capilla Real se encontraba en obras. Estas atendían a la cubierta de la Sacristía³⁷⁰.

³⁶⁹ GALLEGO BURÍN, Antonio. *La Capilla Real de Granada*. 1931. Edición Facsímil. Editorial Comares, Granada, 1992. pp.19-30. 43-47.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Importancia del legado histórico de los Reyes Católicos en la Capilla Real" en *Un proyecto para la Capilla Real de Granada. Teorías, métodos y técnicas aplicadas a la conservación del patrimonio mueble*.

Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Grafibérica, Jerez. 1992. pp. 12-13.

³⁷⁰ L. Mingorance. "Puesta a punto en la Capilla Real" en *Granada Hoy*. 04/02/2013.

Descripción arquitectónica



Volumen externo de la Capilla vista desde la calle de los Oficios.

Situada junto a la Catedral granadina, en su costado sureste y abierta a ella a través de la puerta del crucero, a sus pies se encuentra la iglesia del Sagrario y la Lonja está en ángulo con su testero sur, formando una pequeña plazuela en la calle de los Oficios, donde da la fachada lateral.

La Capilla se construyó en estilo gótico isabelino, también llamado estilo Reyes Católicos. Se corona el conjunto con una crestería en la que se alternan las letras góticas F e Y coronadas entre roleos vegetales, iniciales que también aparecen en el interior del templo. La puerta lateral la mandó hacer el emperador en 1526 a petición del Concejo, en ella vemos ya un cambio estilístico, siendo realizada por Juan García de Praves, aunque sólo su segundo cuerpo es de este periodo ya que en el siglo XVIII la portada fue rehecha por el cantero Juan de Aranda. El vano de entrada se flanquea por pilastras con nichos en los que vemos relieves de maceros, quizás en imitación a los que aparecen en la portada de la Catedral. El friso de grutescos está centrado por el escudo de Carlos V y sobre la cornisa, rematada por jarrones en los extremos, vemos tres hornacinas. En la central se encuentra la Virgen con el Niño y aparece flanqueada por los Santos Juanes, todas ellas esculturas de Nicolás León.



Puerta lateral.



Puerta de acceso a la Catedral.

La Capilla tiene una sola nave con presbiterio ochavado y crucero con poco desarrollo, presenta el coro a los pies y capillas laterales, las cubiertas son de crucería con florones dorados en las intersecciones de los nervios. El templo está recorrido en todo su contorno por una inscripción de letras góticas que alude a su finalización en 1517, además de escudos y las iniciales de los Reyes que pueden verse dispersos en los muros. Desde una de las capillas del testero del Evangelio se accede a la Catedral a través de una portada, la más ricamente decorada de todas, con un profuso repertorio de minuciosos relieves de cardina, gabletes y pináculos. El arco de medio punto de la puerta está angrelado y rodeado de arquivoltas con relieves de apóstoles, con los santos juanes flanqueando

la entrada y heraldos en las jambas. Sobre el decorado alfiz, un arco mixtilíneo cobija el escudo de los Reyes y los emblemas del yugo y las flechas. Por encima aparece una inscripción de letras clásicas “LAUDENT, EAM OPERA EIUS” y el grupo escultórico de la Epifanía bajo gabletes y flanqueado por San Miguel y Santiago. Gómez-Moreno atribuyó su autoría a Jorge Fernández hacia 1517.

Otra puerta aparece a los pies de la Capilla comunicando con el Sagrario. Se trata de un arco trebolado con decoración vegetal de cardinas flanqueado por los santos Pedro y Pablo. Aunque en el lado del Sagrario el vano es de medio punto decorado con motivos a candelieri. La puerta fue realizada hacia 1520, tal vez por Juan García de Praves, según Gómez-Moreno las esculturas de los santos se deben a Jorge Fernández.



Puerta del Sagrario



Puerta de la Sacristía

Destacamos también la puerta que da acceso a la Sacristía a través de un arco rebajado con molduras en bocel de hojas de cardina. Sobre el arco, en ambos laterales vemos las letras F e Y coronadas entre pináculos y flanqueando los tres arcos conopiales que cobijan la escena de la Anunciación con las figuras de la Virgen y el arcángel Gabriel dispuestas sobre repisas con un jarrón de azucenas en el centro. Este grupo escultórico lo creó Jacopo Florentino, quien también podría haber diseñado los relieves de la puerta, realizada por el entallador Diego de Guadalupe³⁷¹.

La Lonja, edificación aneja a la Capilla, sirve como lugar de acceso al turismo, siendo la planta superior el archivo capitular. Exteriormente presenta dos cuerpos porticados sobre columnas torsas decoradas con bolas; los arcos inferiores son de medio punto y los superiores escazanos. En la galería inferior vemos balaustres y florones en los arcos, y en las enjutas aparecen escudos de la ciudad de Granada. Entre los arcos superiores corre un hastial de tracería

³⁷¹ PITA ANDRADE, José Manuel. *Op. Cit.* pp. 49-67.

gótica con escudos de los Reyes Católicos y del emperador Carlos V junto con las insignias de la orden del Toisón de oro.



Lonja.

Origen y trayectoria como espacio expositivo

Las piezas expuestas en la Sacristía de la Capilla Real son testimonio de las riquezas con las que los Reyes Católicos dotaron a la Capilla desde su fundación y que han llegado hasta nosotros tras no pocos episodios en su devenir histórico, los cuales que han procurado dispersiones, pérdidas y expolios. La colección ha sido reconocida por sus valores simbólicos, históricos y artísticos pero también es, junto con la de la Catedral de Sevilla, la que más pronto despertó interés por ser expuesta.

Basándonos en el libro publicado en 1931 por Antonio Gallego Burín, las pinturas se habrían dispuesto en origen en los altares del crucero y en la Sacristía. Cuando en 1632 Alonso de Mena creó los armarios-relicarios del crucero de la Capilla, se trasladaron allí las reliquias desde la Sacristía y las pinturas pasaron a decorar interiormente las puertas. Para ello las tablas se separaron o cortaron en muchos casos para formar parejas y adaptarlos a nuevas dimensiones. Fueron treinta las tablas que corrieron esta suerte, el resto se colocarían en otros retablos, pues hay quince más que figuran en inventarios de los siglos XVII y XVIII, de éstas se habrían perdido cinco³⁷². El primer estudio de éstas obras fue un artículo publicado en 1908 en la Gazette des Beaux Arts de París por el ilustre granadino Manuel Gómez-Moreno Martínez y que se titula *Un trésor de peintures inédites du XV^e siècle*.

Tras la conmemoración de la conquista de Granada en 1892 hubo cierta recuperación e interés por rescatar la fundación real. A partir de entonces se empezó a gestar la idea de crear un museo para la colección de la Capilla. Esta idea cuajó en 1913 cuando parte de las piezas quedaron expuestas en la planta alta de la Lonja, al estar la Sacristía en estado de ruina. El proyecto se materializó con el apoyo de Don Natalio Rivas, Don Manuel Gómez-Moreno y también del

³⁷² GALLEGO BURÍN, Antonio. *Op. Cit.* pp.106-107 y 234.

rey Alfonso XIII³⁷³, aunque no todos los preceptos que se plantearon se hicieron realidad. Gallego Burín describe este primer montaje en el que las tablas flamencas permanecieron en los relicarios del siglo XVII, incluyendo un croquis de su disposición. Las piezas que se conservaban en la Sacristía eran las tablas de retablo de Santa Cruz y otras tantas que se detallan:

...un pobre crucifijo de talla en la cabecera, un lienzo de la Concepción, probable copia de Cano; una Encarnación del Melchor de Guevara y un cuadro representando a Boabdil abrazando al Rey Católico, de Juan de Sevilla; a más de otros cuadros de escaso valor, entre ellos, los retratos de los Reyes Católicos, rotulados con los nombre de Felipe el Hermoso y Doña Juana. Bajo éstos, se encuentran las dos estatuas orantes de los Reyes...³⁷⁴.

Desde esta estancia se ascendía por unas escaleras al coro que presentaba su sillería de 1521, junto al coro había una pequeña estancia para el archivo y otra que servía de vestíbulo al Museo Capitular de la planta alta de la Lonja. En esta sala se exponían varias piezas:

...cuatro sillas de mano de los siglos XVII y XVIII, que pertenecieron a Iglesias de Granada y se utilizaban para la conducción del viático; una buena estatua de S. Juan Capistrano, del escultor José de Mora y un tríptico (el del Descendimiento del taller del Maestro de la Santa Sangre)... Otros varios cuadros de escasa importancia, decoran esta pieza, a más de dos buenos relieves de madera, policromados, representando el triunfo de la Cruz y la Creación, restos, al parecer, de algún retablo”.

El Museo, ocupando lo que había sido Sala Capitular en el primer piso de la Lonja, presentaba las piezas expuestas hoy en la Sacristía, presidiendo la estancia dos retratos de los Reyes, copias del siglo XVII. Se podían ver los enseres del ajuar litúrgico, la espada del rey Fernando y los guiones y el pendón castellano con el que el ejército cristiano entró en Granada, el arca y el espejo convertido en custodia de la reina Isabel, ternos, frontales de altar y las tablas de la reina³⁷⁵.

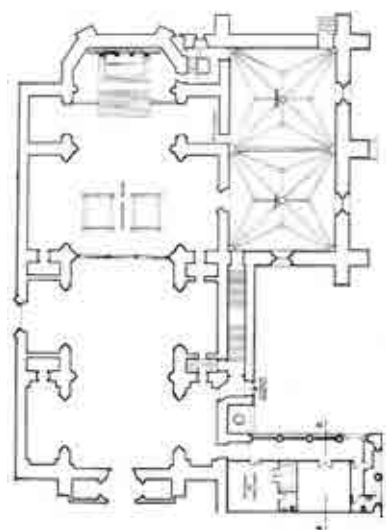
Este proyecto de 1913 no cumplió con las disposiciones legales del rey Alfonso XIII y no sería hasta 1945 cuando se renovara su planteamiento. En este año, las treinta tablas que estaban en los armarios-relicarios se retiraron y se colocaron en nuevos marcos para exponerse en el museo con un nuevo montaje en la Sacristía. El *tríptico del Descendimiento* de Bouts se instaló en el retablo renacentista y se expuso en el brazo izquierdo del crucero y algunas piezas

³⁷³ HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “La Sacristía Museo” en PITA ANDRADE, José Manuel (Coord.) *El libro de la Capilla Real*. Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994. pp.147-154.

³⁷⁴ GALLEGO BURÍN, Antonio. *Op. Cit.* pp. 144-145.

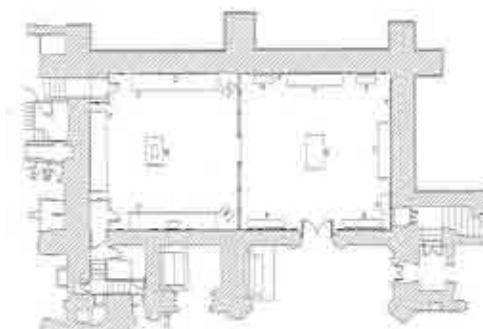
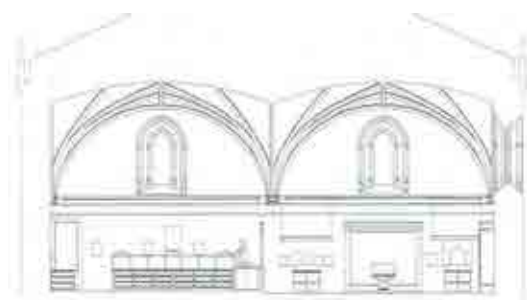
³⁷⁵ GALLEGO BURÍN, Antonio. *Op. Cit.* pp. 151-174.

recibieron tratamiento de conservación en el museo del Prado³⁷⁶. Todo ello se debió a la iniciativa de Antonio Gallego Burín, entonces alcalde de Granada, y de Manuel Gómez-Moreno Martínez. El nuevo montaje vino aparejado de una remodelación urbana del entorno y la restauración arquitectónica de la Sacristía



Planta de la Capilla tras la reforma de 1945

por Francisco Prieto Moreno. La Lonja, cuya planta inferior había sido adquirida por la Iglesia a finales del siglo XIX, fue también reformada hacia 1949 por el mismo arquitecto. Se compartimentó entonces su espacio para habilitar estancias auxiliares y también se creó un pasillo para el acceso al turismo y un despacho para la venta de tickets. La Sacristía se dividió con un cancel, funcionando como Sacristía la mitad noreste y como museo la mitad suroeste. Para exponer las tablas se cubrieron los muros de corcho y sobre él se aplicó un revestimiento de tela de terciopelo rojo, además hubo dos grandes armarios y una mesa expositora central para presentar el ajuar textil y de orfebrería. El piso alto de la Lonja pasó desde entonces a ser sede del archivo.



Alzado y planta de la Sacristía en el montaje de 1945

³⁷⁶ GOETGHEBEUR, Nicole. "Las pinturas flamencas de la Capilla Real de Granada. Historia material y estado de conservación en el año 1955" en VV.AA. *Un proyecto para la Capilla Real de Granada. Teorías, métodos y técnicas aplicadas al patrimonio mueble*. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Grafibérica, Jerez, 1992. pp. 54-62.



Montaje de 1945



Sección del espacio dedicado a sacristía.

En 1955, se realizó un estudio por parte del Institute Royal du Patrimoine Artistique publicado en 1963. Un equipo dirigido por Paul Coremans y J. Lavalleyes realizaron fotografías y radiografías que determinaron el estado de conservación de las piezas y que luego fueron fundamentales para los trabajos que realizó el IAPH en 1992.

En 1990 se creó una nueva iluminación de la sala expositiva a cargo de la Fundación Sevillana de Electricidad. Un año después, cuando se realizó el proyecto integral de conservación de la Capilla Real en 1991, se encontraron problemas de humedades y anidación de insectos en los muros, aunque el recubrimiento de corcho sirvió para aislar de los cambios de humedad y temperatura a las obras pictóricas. La intensidad de luz no era la adecuada, tampoco la forma en que colgaban los textiles. En las obras se desinstaló el montaje de 1945, habiendo controlado previamente durante un año los factores ambientales y la iluminación, además de hacer un primer diagnóstico de las piezas. Para el montaje museográfico se manejaron tres propuestas:

- ❖ Una fue la de presentar exclusivamente las piezas legadas por los Reyes Católicos en sus lugares de origen. El problema con que se encontraron fue que el patrimonio estaba muy esquilado y que faltaba documentación para conocer el lugar donde las piezas se habían situado, sólo se conocía que el retablo de la Santa Cruz había estado en la capilla lateral. También se planteaba qué hacer con las piezas no legadas por los Reyes fundadores.
- ❖ La segunda propuesta se planteaba mantener la museografía de 1945. En este sentido el problema era que las atribuciones de las pinturas habían cambiado y por tanto había errores de ordenación e interpretación. Habría que fabricar nuevas vitrinas, más adecuadas para la conservación. Además faltaba espacio para la cantidad de objetos que se exponían y la correcta contemplación de las obras.
- ❖ La tercera propuesta era la de crear un montaje en clave contemporánea que es lo que finalmente se hizo. Hubo que eliminar el muro divisorio e igualar la altura de las dos salas para crear un espacio unitario, se amplió

así al doble esa superficie expositiva hasta ocupar todo el espacio, 200 m². También se planteó el montaje actual que se divide en dos ámbitos abiertos. El primer ambiente sirve para exponer las piezas simbólicas de los Reyes Católicos y el segundo para la pintura flamenca³⁷⁷. También se decidió el traslado al museo del retablo que la Santa Cruz, un hecho que no estuvo exento de polémica. En su anterior emplazamiento en el Crucero se encuentra una copia de hacia 1500 del *tríptico del Descendimiento* de Van der Weyden cedida en depósito por el Museo del Prado.

Recorrido por el espacio expositivo



Planta de la Capilla Real

³⁷⁷ DE TAPOL, Benoit. "Museografía y conservación preventiva para la colección de la Capilla Real De Granada" en VV.AA. *Un proyecto para la Capilla Real de Granada. Teorías, métodos y técnicas aplicadas al patrimonio mueble*. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Grafibérica, Jerez, 1992. pp. 98-105.

Comenzamos la visita con la entrada a la Lonja, lugar de recepción y compra de tickets. Al pasar a la Capilla nos encontramos de frente con la gran reja que delimita el espacio, segregando el crucero del resto. Fue encargada al maestro Bartolomé, aunque parte del trabajo inicial, lo realizó Juan de Cubillana. Fue colocada en 1520 y se concibió a modo de retablo. Los detalles platerescos dominan las cresterías, pilares y capiteles. En el centro puede verse el escudo de los Reyes Católicos sostenido por dos leones rampantes y flanqueado por el yugo y las flechas entre angelillos y seis apóstoles adosados a los pilares y cobijados por gabletes góticos. Los otros seis se disponen en el cuerpo superior. La crestería está centrada por un Calvario y a ambos lados se desarrollan escenas de los santos Juanes y de la Pasión de Jesús. En 1521 el mismo maestro firmó contrato para realizar otras tres rejas, siendo suyas la de la capilla de la Santa Cruz y la que hay bajo el coro.



Reja del crucero. Maestro Bartolomé. 1518-1520.

Los sepulcros de los Reyes Católicos y los de la reina Juana y Felipe I centran el crucero y constituyen ambos uno de los máximos exponentes de la escultura europea del Renacimiento, bajo éstos se encuentra la sencilla cripta donde descansan los Reyes en sepulcros de plomo.

El rey Fernando contrató en 1513 al florentino Domenico Fancelli para crea su sepulcro, habiendo éste realizado ya el del príncipe Juan. El monumento funerario de mármol de Carrara fue colocado en 1517 bajo un dosel sostenido por columnas labradas por Francisco Florentín. Se trata de un túmulo troncopiramidal sobre el que descansan las figuras yacentes de los Reyes de delicada talla, Fernando con armadura y espada en la mano e Isabel con sencillos ropajes. A sus pies aparecen dos leones echados. Los laterales del túmulo lo centran cuatro tondos en los que se representa el Bautismo de Cristo, la Resurrección, Santiago matamoros y San Jorge y el dragón, aparecen además hornacinas con los apóstoles y cuatro grifos situados en las esquinas. Sobre la cornisa se encuentran las figuras sedentes de cuatro doctores de la Iglesia latina y



Sepulcro de los Reyes Católicos. Domenico Fancelli. 1513-1517.

en los lados menores vemos putti flanqueando el escudo de los Reyes en la cabecera, y a una cartela con el epitafio en los pies. Otros elementos vienen a reforzar la iconografía del sepulcro estos son: una calavera entre serpientes, Adán y Eva tras la expulsión del paraíso, unos personajes híbridos y centauros o tritones. Todo ello hace referencia a la fugacidad de la vida terrena. Aparecen además el fénix y el pelícano, símbolos de resurrección. Las referencias a los modelos del quattrocento italiano son muy patentes y la elección de este tipo de túmulo exento sólo tiene un precedente, el mausoleo del papa Sixto IV de Antonio Pollaiuolo.

Junto al túmulo de los Reyes Católicos se encuentra el de sus sucesores, encargado también a Fancelli en 1518 como réplica del de los Reyes fundadores. Al morir el escultor florentino, el encargo se traspasó a Bartolomé Ordóñez el 1 de mayo en 1519. Éste se trasladó a Carrara para realizar no sólo este túmulo, también los monumentos funerarios de los Fonseca y del cardenal Cisneros; para ello se hizo con un nutrido taller que le ayudara a hacer frente a sus encargos. Al morir Ordóñez, en diciembre de



Sepulchro de los reyes Juana y Felipe I. Bartolomé Ordóñez y su taller. 1519-1526.

1520, fue Pedro Serra quien acabó la obra en 1526, aunque no sería instalada en su lugar hasta 1602. El mausoleo de Juana y Felipe es más alto que el de los Reyes Católicos por elevarse un sarcófago sobre la cama sepulcral, incumpliendo así el contrato en el que Bartolomé Ordóñez se comprometió a mantener las dimensiones del túmulo vecino. Sobre ese sarcófago descansan las esculturas yacentes de los Reyes. Felipe está vestido con armadura, dalmática bordada y manto, empuña una espada y en su busto destaca el collar del Toisón de Oro. Por otra parte, Juana viste a la moda borgoñona con el cetro en la mano; a los pies de ambos aparecen un león y una leona. Los tondos de los laterales de la cama sepulcral están concebidos de forma más pictórica, son las escenas de la Natividad, la Oración en el huerto, la Epifanía y el Descendimiento. En las esquinas aparecen sátiros y putti sosteniendo las insignias reales. Se denota aquí la influencia de modelos de la escultura romana. En las hornacinas aparecen las virtudes y las artes liberales y sobre la cama se sigue el modelo del túmulo de Fancelli con ángeles sosteniendo el escudo y el epitafio en la cabecera y en los pies respectivamente. En los ángulos hay cuatro magistrales tallas de los cuatro santos patrones de los Reyes, los santos juanes en el lado de la Reina y San Miguel y San Andrés en el del Rey.

El retablo mayor fue realizado entre 1521 y 1522 por Felipe Bigarny con la participación de Alonso Berruguete y probablemente de Jacopo Florentino, quien se debió encargar de la parte arquitectónica. Participarían además otros autores en el ensamblado, policromado y dorado del conjunto. Con tan nutrido grupo de artistas, Granada se convirtió en foco de irradiación de las nuevas influencias renacentistas y este retablo es testimonio de ese brillante periodo para la historia del arte español en un momento de ensalzamiento de la unidad política y religiosa de la península. Lo componen un sotobanco, banco y dos cuerpos de cinco calles más el ático. Presenta elementos decorativos tomados de los grutescos romanos en color dorado sobre fondo blanco y las calles se articulan con columnas abalaustradas. Las escenas en relieve del sotocoro hacen referencia a los episodios de la conquista de la ciudad y la conversión de los musulmanes, en el banco aparecen los Reyes arrodillados, esculturas atribuidas a Diego de Siloé, y junto a ellos los relieves San Jorge y Santiago matamoros, haciendo referencia también a la lucha contra el infiel. En el centro del banco figura la escena de la Epifanía con clara alusión a la adoración de la fe católica de los Reyes fundadores como trasposición de los Reyes Mayos. Flanquean las



Retablo mayor. Felipe Bigarny, Alonso Berruguete, Jacopo Florentino. 1521-1522.

figuras los santos Pedro y Pablo y los relieves del Bautismo de Cristo y San Juan Evangelista en Patmos. En el primer cuerpo aparecen los santos juanes en el centro y las dos escenas de sus martirios; flanquean este cuerpo las figuras de los cuatro evangelistas. En el segundo cuerpo vemos escenas de la Pasión, el Calvario flanqueado por Jesús camino del Calvario a la izquierda y el Descencimiento a la derecha. Sobre el Crucificado se distingue la paloma del Espíritu Santo y el Padre Eterno en el frontón del ático, presidiendo así el conjunto la Santísima Trinidad. Flanquean este segundo cuerpo los padres de la Iglesia y sobre ellos, en los frontones del ático, aparece la Virgen y el Ángel de la Anunciación.

Más tardíos son los armarios-relicarios del crucero. Hasta 1633, cada vez que había una importante celebración en la Capilla se montaba y desmontaba el altar de las reliquias, guardadas en la Sacristía. Los armarios los realizó Alonso de Mena, presentan en los bancos los retratos de los reyes Fernando e Isabel, Felipe y Juana, Carlos I e Isabel de Portugal, y Felipe IV e Isabel de Borbón. En las puertas aparecen recuadros con un total de cuatro relieves en cada armario. En el de la derecha se distingue a Santiago matamoros y San Miguel, como vencedores del demonio y del infiel, también aparecen San José y San Felipe. En el armario de la izquierda figuran la Inmaculada Concepción, San Juan Bautista y los apóstoles Pedro y Pablo. En los áticos se encuentran las alegorías de las virtudes teologales en el relicario de la izquierda, y las virtudes cardinales en el de la derecha. En el centro de ambos figuran los escudos de España y los



Armario-relicario del lado derecho. Alonso de Mena. 1630-1633.

emblemáticos del yugo y las flechas aparecen por encima de las puertas. No menos meritorio es el interior de estos armarios, divididos en seis niveles superpuestos en los que se encuentran los relicarios. La mayoría son bustos y ostensorio, algunos de ellos también realizados en este momento por Cecilio López, familiar de Alonso de Mena. La policromía corrió a cargo de los pintores Pedro y Bartolomé de Raxis.



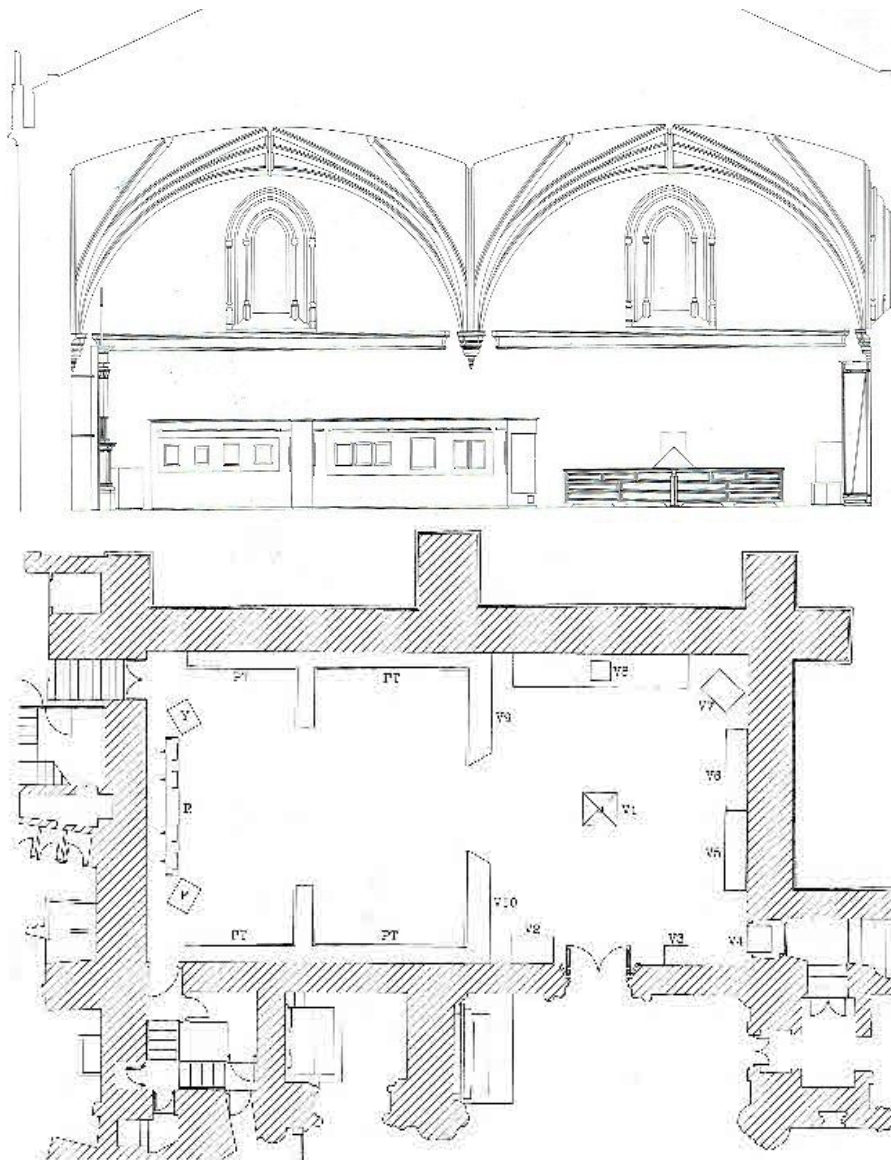
Armario-relicario del lado izquierdo. Alonso de Mena. 1630-1633.

El retablo de la Santa Cruz que ocupó la capilla frontera a la puerta que comunica la Capilla con la Catedral fue el que realizó Jacopo Florentino y que presenta el tríptico del flamenco Bouts. Sin embargo la Hermandad de la Santa Cruz, el 20 de mayo de 1740, decidió reemplazar el retablo del XVI por otro barroco de Blas Antonio Moreno, dorado por Miguel Aranda y finalizado en 1762. El tríptico de Bouts se acopló a este nuevo retablo, así como cinco pinturas más del anterior retablo, el resto de pinturas se colocaron en una capilla bajo el coro. Así estuvo dispuesto hasta que en 1945 se recolocaron las pinturas en el retablo primitivo que se dispuso en el lado norte del crucero. Las pinturas que se encuentran desde 1945 en el retablo barroco son, centrando el conjunto, una copia probable de Pedro Atanasio Bocanegra de una Inmaculada de Alonso Cano, flanqueada por otros lienzos que representan a San José, probable obra de Esteba Rueda y a San Juan, copias de un original del siglo XVI. En esta capilla se encuentran también dos dieciochescas tallas, los dos bustos del *Ecce-homo* y la *Dolorosa*, meritorias obras de José Risueño.

En un corredor que une el Sagrario con la Capilla Real existen dos capillas con retablos barrocos, son los de la capilla de la Almudena y la capilla de la Virgen de la Buena Suerte.

Sacristía-Museo

Desde el crucero de la Capilla pasamos a la Sacristía, espacio contenedor de una de las colecciones más relevantes no sólo artísticamente, sino también por su significado histórico y simbólico. La sala se divide en dos ámbitos, el primero de ellos expone las piezas que fueron legadas por los Reyes fundadores como elementos simbólicos de la conquista de Granada y de la unidad de la península bajo la fe cristiana. El segundo ámbito expone la colección de pintura flamenca que legó la reina católica, tablas devocionales de gran valor artístico, también con presencia de obras españolas e italianas de finales del siglo XV y comienzos del XVI.



Planta y alzado del montaje actual en la Sacristía.

En el primer ámbito centra el espacio una vitrina exenta con cubierta piramidal (V1) que expone la corona y el cetro de la reina Isabel. La corona presenta granadas entrelazadas entre elementos vegetales. Junto a ella se muestra la espada del rey Fernando y su funda. La espada está realizada en Italia con empuñadura chapada en oro y su funda es metálica y forrada de terciopelo rojo. Junto a la puerta, en el testero suroeste, hay una vitrina que expone un misal de la reina con su estuche con ilustraciones de Francisco Flores de 1496 (V2); es



Vitrina V1 para la corona y el cetro de la reina Isabel.



Cofre gótico de la reina Isabel.

de pergamino con guarnición en brocado carmesí y plata. Otra vitrina en el mismo testero presenta un cofre gótico de plata dorada (V3), se adorna mediante listeles con decorados de guirnaldas vegetales que integran animales fantásticos; la escena de la Resurrección aparece en una placa bajo la cerradura. Según la tradición esta arqueta contenía las joyas que la reina Isabel vendió para costear la empresa de Cristóbal Colón.

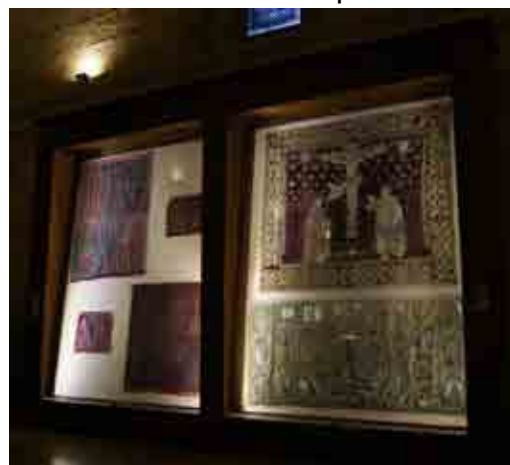
El testero suroeste presenta una vitrina empotrada en la que se exponen varias de las piezas del ajuar litúrgico con que la reina dotó a la Capilla (V4)³⁷⁸. La centra una cruz de altar gótica del platero Pedro Vigil, flanqueada por dos portapaces; uno es gótico y presenta la escena de la Piedad, de Pedro Vigil, y el otro es renacentista, de Diego de Valladolid, en él destaca el relieve de marfil de la Virgen con el Niño. También hay dos cálices, realizados por los mismos autores de los portapaces además de algunos objetos de devoción de la reina Isabel, estos son un cordón franciscano, relicarios y un rosario³⁷⁹.

Junto a la anterior vitrina, centrando el testero, aparece un gran armario-escaparate (V5 y V6) que muestra varias piezas textiles, éstas son dos guiones de damasco carmesí, los pendones de los Reyes Católicos, un dosel de terciopelo bordado y un frontal de altar. Se trata del *Guion de los Reyes Católicos* y el *Estandarte de Caballería*, en uno aparecen las flechas, emblema del rey Fernando, y en el otro el yugo de la reina Isabel. Estos motivos aparecen en bordado de aplicación y cosidos a cordoncillo. Los dos pendones no son contemporáneos, uno fue el que, según la tradición, llevaba el ejército cristiano

³⁷⁸ Durante nuestra visita la Capilla Real mostró reticencias para que tomáramos fotografías, con lo cual no podemos describir correctamente el contenido de la vitrina que figura en el plano con el número 4. Solamente se nos permitió tomar algunas vistas generales de la Sacristía-Museo por tanto, al no tener ninguna imagen de las vitrinas situadas junto a la puerta que comunica con la Catedral no se van a describir en este capítulo. Las imágenes que aparecen en este trabajo están tomadas de: PITA ANDRADE, José Manuel (Coord.) *El libro de la Capilla Real*. Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994.

³⁷⁹ BERTOS HERRERA, María del Pilar. "La orfebrería" en PITA ANDRADE, José Manuel (Coord.) *El libro de la Capilla Real*. Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994. pp.167-168.

cuando se conquistó Granada, en el otro aparece la granada y se cree que es posterior, aunque tanto los guiones como los estandartes figuran desde los comienzos de la fundación en el inventario y se cree que fueron donados por el rey Fernando para que figuraran en las conmemoraciones de la conquista. De entre las cortinas y tapices que donaron los reyes fundadores sólo queda el *dose/ del altar de campaña*, la tradición historiográfica atribuye sus bordados a Marcos de Covarrubias. Una cenefa vegetal circunda la escena central que es la del Calvario, en el fondo se distinguen estrellas y el sol y la luna flanqueando al Crucificado. *El frontal de altar* está realizado a partir de un ornamento florentino de brocado blanco, llamado “de las armas” que regaló el rey Fernando. Son irreconocibles las figuras que aparecen bajo doseles góticos aunque se distinguen algunas escenas tales como la Presentación de la Virgen en el templo, el Encuentro de San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada y los Desposorios y el Nacimiento de la Virgen³⁸⁰.



Escaparate del testero sureste. V5 y V6.

Junto al escaparate aparece una vitrina (V7) que expone una transcripción parcial de los estatutos de la Capilla Real y la carta de privilegio de la erección. El testero sureste presenta una cajonera y, cerrando este primer espacio, hay dos armarios que dejan en el centro paso hacia el siguiente ámbito. En el armario derecho (V9) se expone una dalmática y una casulla pertenecientes al llamado “terno chapado” del rey Fernando. Su nombre se debe a unas cenefas vegetales con mucho relieve que incluyen motivos heráldicos, el bordado está realizado sobre elementos encolados para procurar el realce que le ha valido el apodo de “chapado”. La casulla presenta franjas centrales verticales tanto en la parte delantera como en la trasera, con tres recuadros en cada una separados por



Armario V9. Terno chapado y escultura gótica de Santa Catalina.

cenefas vegetales. Junto a estas piezas se exhibe la escultura de *Santa Catalina*, es una talla de finales de siglo XV que se podría vincular al legado de la reina Isabel, la Santa aparece de pie sosteniendo un libro abierto en su mano izquierda y una espada en la derecha, tras ella aparece un fragmento de la rueda de su martirio y a sus pies la cabeza del moro. Su incorporación al museo se hizo con posterioridad, ya que

³⁸⁰ EISMAN LASAGA, Carmen. “Los tejidos” en PITA ANDRADE, José Manuel (Coord.) *El libro de la Capilla Real*. Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994. pp.169-175.

en la monografía de 1992 aparece en el capítulo “Adenda”, donde se comentaron las piezas no expuestas³⁸¹.

El armario izquierdo (V10) presenta la casulla y la capa pluvial del llamado “terno negro” con el que llegó el cuerpo de la emperatriz Isabel de Portugal el 16 de mayo de 1539. Los brocados se trasladaron posteriormente sobre el terciopelo negro que da nombre al terno. Lleva bordados los escudos de los Reyes



Vitrina del misal V1 y armario V10. Terno negro y espejo-custodia.

Católicos y abundan las granadas en su decoración. Junto a estas piezas textiles se expone el *espejo de la reina Isabel* convertido en custodia. Su base circular se apoya sobre garras, el astil abalaustrado con nudo ovoide tiene óvalos de esmalte que también aparecen en torno al viril y que presentan escenas profanas de caza, músicos, etc.



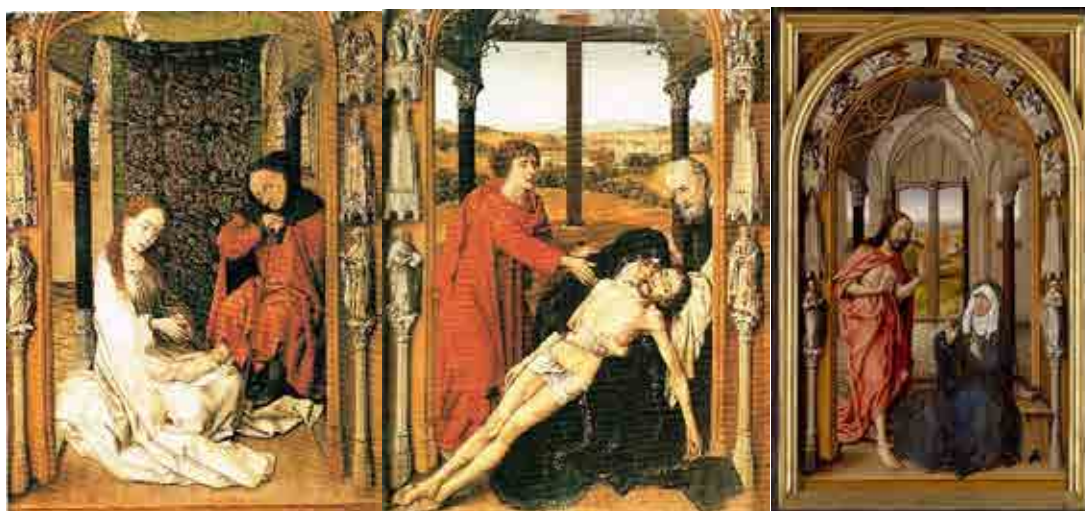
Sacristía-Museo. Vista hacia el testero noreste.

³⁸¹ PITA ANDRADE, José Manuel. “Adenda” en PITA ANDRADE, José Manuel (Coord.) *El libro de la Capilla Real*. Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994.p. 286.

Pasamos ahora al segundo ámbito, el de la pintura flamenca. La exposición se divide en cuatro sectores o alas a ambos lados de la Sacristía, dos a la izquierda y dos a la derecha (sureste y noroeste). Comenzamos nuestra descripción por el ala derecha 1. La primera obra que nos encontramos es la *Virgen con el Niño, sentada con cuatro ángeles* de Dierick Bouts. La Virgen aparece sentada en un banco bajo un pórtico, tras ella pueden verse murallas y un paisaje en la lejanía. La mayoría de los autores la sitúan entre 1460 y 1465. Seguidamente vemos dos tablas de Rogier van der Weyden, la *Natividad* y la *Piedad*, pertenecen al tríptico llamado de Granada-Nueva York porque la tercera tabla se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York y representa la *Despedida de Cristo de su madre*. Las tablas se separaron y cortaron para colocarse en 1632 en el interior de los armarios-relicarios. El tríptico tiene composición e iconografía idénticos al del retablo de Miraflores que se conserva en Berlín. Las escenas se desarrollan bajo un pórtico gótico que presenta decoración escultórica en grisalla, la Virgen aparece vestida de blanco en la Natividad, de rojo en la Piedad y de azul en la Despedida, tres colores simbólicos de la pureza, la pasión y la perseverancia respectivamente; el borde del manto de la Virgen se decora una inscripción del texto del Magnificat en las tres escenas. Estas tablas han sido objeto de bastantes divagaciones sobre su atribución a Van der Weyden y sobre su fecha de realización³⁸².



Virgen con el Niño y cuatro ángeles. Dieric Bouts.



Tríptico de Granada-Nueva York. Atrib. Rogier van der Weyden. De Izquierda a derecha: Natividad, Piedad (en la Capilla Real de Granada) y Despedida o Aparición de Cristo a su madre (Metropolitan Museum de Nueva York)

³⁸² En la exposición temporal dedicada a Rogier Van der Weyden en el Museo del Prado (marzo-junio de 2015) estuvo expuesta la tabla de la *Despedida de Cristo de su madre* con el título de la *Aparición de Cristo a la Virgen* que se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York. En el catálogo aparece esta pieza como obra de Juan de Flandes y copia del tríptico de Miraflores. CAMPBELL, Lorne. *Rogier van der Weyden*. Museo de Prado, 2015, Madrid.

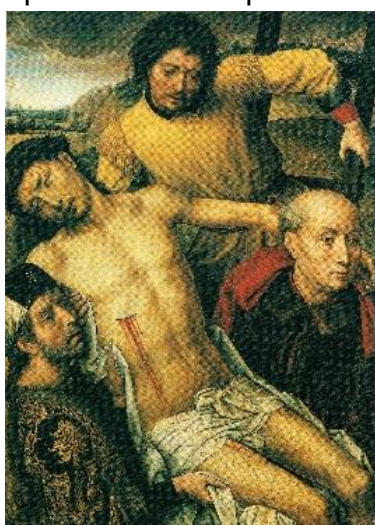


Vista del ala derecha 1.

Las siguientes tablas son las que representan a *San Juan Bautista* y *San Miguel*, son de autor anónimo flamenco u holandés. San Juan señala al cordero que sostiene en el brazo derecho sobre un libro, va vestido con túnica marrón y manto rojo y al fondo se distingue un paisaje elaborado con gran detallismo. San Miguel viste armadura, faldellín y manto, se distinguen reflejos metálicos y el lujo del brocado del faldellín, así como elementos de orfebrería. Aparece luchando con una lanza con forma de cruz contra cuatro monstruos. Junto a estas piezas se expone la *Virgen con el niño en el trono* de Hans Memling. El trono simula ser de piedra gris, se distingue el rico brocado de la túnica de la Virgen que incluye aplicaciones de pedrería. El pórtico bajo el que se desarrolla la escena se abre a un jardín en el que se ven pavos reales y una torre en la lejanía, también aparece un personaje masculino que tira de un asno y hay quien lo identifica con San José, con lo cual la tabla podría representar el Descanso en la huida a Egipto. También de Memling son las tres tablas expuestas a continuación, en primer lugar vemos la *Virgen con*



Virgen con el Niño en el trono. Hans Memling.



Descendimiento de la Cruz. Atrib. Hans Memling.



El llanto de las santas mujeres. Hans Memling.

desarrolla la escena se abre a un jardín en el que se ven pavos reales y una torre en la lejanía, también aparece un personaje masculino que tira de un asno y hay quien lo identifica con San José, con lo cual la tabla podría representar el Descanso en la huida a Egipto. También de Memling son las tres tablas expuestas a continuación, en primer lugar vemos la *Virgen con*

el *Cristo de la Piedad*. Las dos figuras aparecen de frente y de medio cuerpo, la Virgen sostiene a Cristo que muestra las heridas del martirio en la cruz, él con la mano derecha señala la lanzada del costado. Tras ellos aparece la cruz y al fondo entre nubes se distinguen los rostros de algunos personajes que participaron en los episodios de la Pasión y los instrumentos que la simbolizan, como los clavos, el gallo, los dados y el martillo. Seguidamente se expone el *díptico del Descendimiento de la cruz y el Llanto de las santas mujeres* también atribuido a Hans Memling. Todas las figuras aparecen de medio cuerpo, a excepción de la de Cristo, en disposición diagonal. En el *Llanto de las santas mujeres* destaca la Virgen en el centro con manto azul y manos abiertas, las seis figuras de la composición se superponen en dos filas de tres.

Cierra este ala las dos tablas pertenecientes al *tríptico de la Virgen* del llamado Maestro de la leyenda de Santa Catalina, muy influenciado por Van der Weyden, que desarrolló su actividad en Bruselas entre 1470 y 1500. Se conserva la tabla izquierda en la que se representa la *Misa de San Gregorio*, y la escena central, *la Virgen y el Niño con Santa Bárbara y Santa Catalina*. En la *Misa de San Gregorio* aparece el papa arrodillado junto a dos diáconos, todos vestidos con ricas capas de brocado, el altar donde se produce el milagro está flanqueado por dos cardenales. Al fondo se distinguen los instrumentos de la Pasión, además de un pequeño retablo dorado tras el Varón de Dolores.

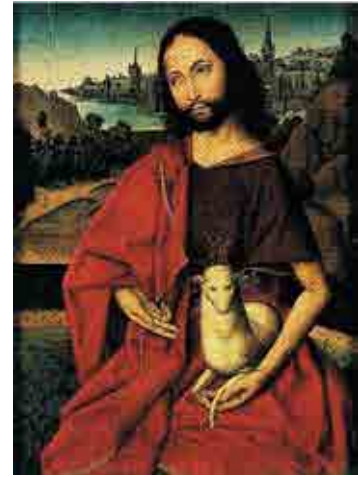
En el ala izquierda 1 abre la exhibición el *Busto de Cristo* de autor anónimo seguidor de Dieric Bouts. Es un retrato frontal sobre fondo azul en la que Cristo se retrata con túnica roja con cuello decorado con galón bordado en oro. Seguidamente vemos la *Anunciación* del Maestro de la Leyenda de Santa Magdalena. La escena se sitúa en un interior austero en el que aparece una cama con dosel, junto a ella vemos una silla de madera a modo de cátedra que presenta dos leones en el remate superior y sobre el capitel de la puerta del fondo aparece Moisés con las tablas de la ley. La Virgen está arrodillada delante



Natividad. Seguidor o taller de Hans Memling.

de un libro de oraciones, y el ángel se le acerca por detrás portando un cetro. Al taller de Hans Memling o a un seguidor de este pintor se atribuye la *Natividad* que se expone a continuación. El Niño y la Virgen son las figuras más iluminadas, destacando así del el fondo oscuro, junto a ellos aparecen ángeles y la figura de San José que entra por la izquierda haciendo referencia al relato apócrifo en el que salió en busca de las tres mujeres prudentes. Cuelga a continuación una obra anónima relacionada con Dieric Bouts, la *Virgen con el Niño en el trono y dos ángeles*. El trono de la Virgen se flanquea por pilares octogonales, sobre ambos capiteles se distinguen dos grupos escultóricos, un ángel desenvainando la

espada y Adán y Eva sentados delante del árbol del bien y del mal. La siguiente pieza es de Jan Provost, *San Juan Bautista*, aparece el Santo sentado con un cordero en el regazo y señalándolo con la mano derecha. Al fondo se ve un paisaje donde se distingue una ciudad en la lejanía. Junto a esta tabla se expone la de *San Jerónimo penitente* de autor anónimo brujense, puede verse al Santo arrodillado ante un crucifijo con la túnica abierta. La misma iconografía es la que ilustra la siguiente obra, también anónima; junto al Santo aparece el león y el capelo cardenalicio, que son usuales atributos de San Jerónimo. Seguidamente cuelga una *Natividad* de Jan Provost, la Virgen aparece arrodillada delante del Niño, al fondo entra San José portando un farol, el establo tiene como soporte el tronco de un árbol y en el paisaje del fondo se distingue la escena del anuncio a los pastores. Cerrando este ala izquierda se presenta el *tríptico del Descendimiento* del taller del Maestro de la Santa Sangre. A la escena central del Descendimiento la flanquean María Magdalena con el pomo de perfume acompañada de las santas mujeres a la izquierda, y a la derecha un personaje masculino, probablemente Nicodemo, que sostiene la corona de espinas y que aparece junto a otros dos personajes. Este tríptico se ha asimilado al de la Santa Sangre de Brujas, aunque éste es de menor calidad.



San Juan Bautista. Jan Provost.



Tríptico del Descendimiento. Maestro de la Santa Sangre.

Avanzando hacia el norte nos encontramos con otras dos alas de compartimentación similar a la anterior. En el ala derecha 2 la primera tabla es una *Crucifixión* de autor anónimo holandés. Rodean al Crucificado varios soldados, entre ellos Longinos que atraviesa el costado de Jesús, al fondo se distingue la ciudad de Jerusalén. La siguiente obra es un *Ecce-Homo* anónimo, aparece Jesús en posición frontal, de medio cuerpo y con las manos cruzadas y atadas sobre el pecho. Le sigue la *Epifanía* de Bartolomé Bermejo, es una tabla en cuyo reverso se



Epifanía. Bartolomé Bermejo.

representa la *Santa Faz* y es, según Gallego Burín, vestigio de un retablo que la reina Isabel llevaba en sus viajes. Se trata de una pieza realizada entre 1495 y



San Juan Evangelista en Patmos. Pedro Berruguete.

la muerte del pintor, por tanto es una obra de madurez. El autor prestó mucha atención a las texturas, sobre todo a los elementos de orfebrería, además de la complejidad compositiva por la multitud de personajes que hay en la escena. *San Juan Evangelista en Patmos* es la siguiente tabla, realizada por Pedro Berruguete en el periodo posterior a su estancia en Urbino. A continuación vemos el *Desfallecimiento de la Virgen*, una obra anónima en la que la Virgen llorosa es sostenida por San Juan. También es anónima flamenca la tabla que cierra este ala, un *Calvario* enmarcado por un paisaje rocoso en el que se ve una ciudad al fondo.



Ala este 2.



Oración en el huerto. Sandro Botticelli o su taller.

En el ala izquierda 2 vemos dos obras italianas de gran valor artístico, la primera es de Pietro Perugino o de un artista de su círculo, es un *Ecce-Homo* de torso desnudo y mirada baja sobre un fondo oscuro, su figura transmite naturalismo lírico y dulzura compasiva. Junto a esta pieza cuelga la *Oración en el huerto* de Sandro Botticelli o de su taller, la escena se escalona utilizando el paisaje para situar a Jesús en la zona más



Ecce-homo. Pietro Perugino o un seguidor.

alta y a los tres apóstoles dormidos en la zona baja. Una obra de dibujo sinuoso y detallismo en el paisaje, características identificativas de su estilo. De las tres últimas tablas expuestas, dos tienen cierta ascendencia oriental y por ello en los inventarios se habla de que son de Grecia, una de ellas es *Entierro de Santa Catalina y la Virgen sobre la zarza ardiente*, se presentan ambas escenas superpuestas, en la inferior aparece Santa Catalina siendo colocada sobre la tumba por dos ángeles, en la parte alta centra la escena la Virgen con el Niño en brazos sobre la zarza en llamas. A sus pies se descalza San Juan junto a unas ovejas, a la izquierda Moisés habla con el ángel y a la derecha el mismo personaje recibe las tablas de la ley de la mano de Dios que aparece entre las nubes. Esta obra parece en efecto realizada en Grecia en el siglo XV y está por estudiar en profundidad. La otra tabla oriental es la *Virgen con el Niño*, está pintada sobre pergamino adherido a tabla. Entre ambas piezas se expone una obra en la que se representa a los *santos Pedro y Pablo*, identificados por las llaves y la espada, el fondo es dorado y su procedencia se desconoce.



Vista hacia el testero sur suroeste.

La exposición la preside en el testero noreste el retablo plateresco que se realizó para la capilla de la Santa Cruz con diseño Jacopo Florentino y policromía de Alonso de Salamanca y Juan de Plasencia. El retablo que estudiamos perdió uno de sus cuerpos y se estructura en tres niveles, el banco, el cuerpo principal y el ático. El banco y el cuerpo principal se dividen en tres calles por pilastras decoradas a candelieri en el banco y por columnas corintias en el cuerpo principal. Un entablamento da paso al frontón central semicircular que cierra el conjunto. De gran valor artístico son las pinturas que quedan enmarcadas en el conjunto. En el banco vemos las dos tablas que representan la *Oración en el huerto* y el *Prendimiento*, ambas de Pedro Machuca, y la escena central es de Jacopo Florentino, la *Última Cena*. Las dos escenas de Machuca tienen iluminación nocturna, especialmente reseñable es el abigarramiento de figuras en el *Prendimiento* y los efectos lumínicos derivados de la iluminación de las

antorchas. La *Santa Cena* obedece compositivamente a modelos italianos, agrupa a los apóstoles en los extremos y deja más vacío en entorno de Cristo para darle protagonismo. La escena que corona el conjunto es del mismo autor, la *Pentecostés*, realizada para el marco semicircular del ático. Destaca el estudio de luces y sombras y la monumentalidad de las figuras. Del cuerpo perdido se conserva la escena del *Descenso al limbo* de Machuca y el *Encuentro de Cristo con los discípulos de Emaús* de Jacopo Florentino. La tercera tabla era una *Asunción* que está perdida. En el cuerpo principal del retablo se sitúa el *tríptico de la Pasión* de Dieric Bouts, lo centra la escena del *Descendimiento*, enmarcado por un simulado arco de medio punto con decoración escultórica en grisalla en el intradós, representando los grupos de la creación de Adán y la de Eva, el pecado original, la expulsión del paraíso, los trabajos de nuestros primeros padres, el sacrificio de Caín y Abel y la muerte de Abel. En las jambas aparecen dos profetas y en las enjutas guerreros con lanzas y escudos. En el *Descendimiento* aparecen siete figuras en torno al Cristo, escalonando los volúmenes y equilibrado las masas de color. A la izquierda se encuentra la escena de la *Crucifixión* y a la derecha la *Resurrección* en la que Cristo aparece en pie junto al sepulcro y un ángel, a sus pies están los soldados y al fondo se ve el amanecer sobre un paisaje rocoso.



Rey Fernando.
Felipe Bigarny.

Retablo de la Santa Cruz. Jacopo Florentino, Pedro Machuca y Dieric Bouts.

Reina Isabel.
Felipe Bigarny.

Flanquean al retablo las esculturas orantes de los reyes Fernando e Isabel atribuidas a Felipe Bigarny, según Gallego Burín fueron las que primero se situaron en el retablo mayor y luego fueron reemplazadas por las de Siloé.

Reseñable en estas obras es la elaboración de los pliegues y los estofados de los ropajes³⁸³.

Aspectos museográficos y de difusión

El montaje de la Sacristía-Museo sigue la modalidad contemplativa y en él se ha primado la adaptación museográfica a los nuevos tiempos prestando especial atención a la conservación de las piezas sin perder de vista la consonancia con el inmueble ni con su historia, así como con la función de Sacristía para la que fue concebida la estancia que ocupa. También destacamos el hecho de que este montaje ha sido producto de un profundo estudio multidisciplinar en el que se manejaron varias posibilidades y se valoraron todos los aspectos técnicos y discursivos³⁸⁴.

Para la construcción de vitrinas y soportes y para la iluminación se han tenido en cuenta todos los detalles para condicionar la adecuada conservación de las piezas. Las tres vitrinas de mayor tamaño se han creado de forma que el calor que produce la fuente de iluminación quede aislada de las piezas creando cámaras independientes en la parte superior e inferior dotadas ventilación y de gel de sílice para la absorción de humedad. Todas ellas están realizadas en madera de color oscuro siendo más claros los soportes y paneles auxiliares que se utilizan en el interior. En los soportes vemos especial atención a los que sostienen las piezas textiles, son perchas forradas para los ternos y una gran plataforma inclinada en las vitrinas V5 y V6. En ella las piezas cuelgan de guías de aluminio que van atornilladas a la plataforma. Los libros se asientan sobre atriles en V y en los pedestales de la vitrina empotrada del ajuar V4 se alternan pedestales de planta circular y cuadrada.

Para exponer la pintura se ha creado una compartimentación mediante paneles de madera siendo posible acceder a las piezas desde la parte trasera. Las piezas cuelgan sobre paneles estucados en color crema para conseguir un contraste suave con las piezas. La iluminación se consigue utilizando guías de luz prismáticas que van acopladas en la parte superior del panelado. Este tipo de iluminación consigue alejar la fuente de luz, que es halógena, y transmitirla a

³⁸³ Las atribuciones y las fechas de realización de las tablas de la colección de la Capilla Real están sujetas a modificaciones. Para este capítulo se ha tomado información de:

BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. "Las tablas flamencas" en PITA ANDRADE, José Manuel (Coord.) *El libro de la Capilla Real*. Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994. pp. 177-213.

CALVO CASTELLÓN, Antonio. "Pinturas italianas y españolas" en PITA ANDRADE, José Manuel (Coord.) *El libro de la Capilla Real*. Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994. pp. 215-229.

OROZCO DÍAZ, Emilio. "La Capilla Real de Granada" en *Forma y Color. Los grandes ciclos del arte*. Alcaicín, Sadea Editores, Granada, 1967.

³⁸⁴VV.AA. *Un proyecto para la Capilla Real de Granada. Teorías, métodos y técnicas aplicadas al patrimonio mueble*. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Grafibérica, Jerez, 1992.

través de estas guías dotadas de un elaborado sistema de superficies reflectoras³⁸⁵. Además de la luz puntual, la sala tiene varias entradas de luz natural por las ventanas, dotadas de filtros para evitar la radiación UV, y además sobre la cornisa se ubican focos halógenos que iluminan la bóveda³⁸⁶.

Este montaje procura una percepción completa de la sala con divisiones permeables adecuadas para la correcta exposición y el tránsito de los visitantes. Preside la estancia el retablo de la Santa Cruz que apea sobre un bloque de obra separado de la pared. Las esculturas de los Reyes Católicos se exponen sobre altos pedestales cúbicos de madera.

La Capilla Real mantiene una temperatura casi constante durante todo el año, por ello no fue necesaria la instalación de un sistema de climatización. Sin embargo, sí está dotada de alarma, cámaras, personal de seguridad y mantenimiento y sistema de extinción de incendios.

La Capilla Real es el segundo monumento granadino más visitado, después de la Alhambra y por delante de la Catedral, su gestión pertenece a la diócesis de Granada. Para la difusión es fundamental la página Web que tiene información histórica y también de las piezas fundamentales de la colección, así como una guía didáctica para la visita de escolares³⁸⁷. En la entrada también se puede obtener un folleto díptico con información básica. Las obras expuestas tienen cartelas con el nombre de la pieza, autoría, fecha, escuela y técnica. También acompaña a los visitantes la música sacra y al salir pueden pasar a una pequeña tienda de libros y recuerdos que hay al fondo de la Sacristía.



Página Web

³⁸⁵ CASALONE, Roberto. "Las guías de luz prismáticas en película fina" en VV.AA. *Un proyecto para la Capilla Real de Granada. Teorías, métodos y técnicas aplicadas al patrimonio mueble*. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Grafibérica, Jerez, 1992. Pp. 81-86.

³⁸⁶ SALMERÓN ESCOBAR, Pedro. "Intervenciones en la Capilla Real" en PITA ANDRADE, José Manuel (Coord.) *El libro de la Capilla Real*. Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994. pp. 275-284.

³⁸⁷ <http://www.capillarealgranada.com/>

SACRISTIA-MUSEO

La Real Cédula de creación de la Capilla (firmada por Fernando el Católico y dada el 1528) firmada por el Duque de Medina Sidonia se encuentra en una vitrina situada en la primera sala de la sacristía museo (10).

En esta sala hay una preciosa colección de tapices: un tapiz de la Crucifixión, bendición y goce del apóstol castellano, un tapiz que llegó a la Capilla con los restos de la emperatriz Isabel en 1538 y la casulla y dolmánica del Rey Católico.

También encontramos tallas de inspiración italiana con los Reyes con fundadores de la corona de Castilla y la esposa de Don Fernando de Aragón, doña Isabel de Castilla y León, escrita en 1549.

En la segunda sala está la colección de pinturas religiosas, sobre todo del siglo XVI, con la influencia de la devoción de la Virgen, hay obras italianas (Giovanni y Perugino), españolas (Pedro Berruguete y Bartolomé Bermejo) y



Virgo y niño de la Reina Isabel y esposo del Rey Católico.

de orígenes flamencos (Van der Weyden, Memling, Rogier y otros). La Sacristía está presidida por el retablo de la pasión (1527) de Jacobo Fournier. Costoso el trabajo de Olivier Bonzi (S. XVI) que representa la Gloria al Desencendimiento de la Cruz y Resurrección del Señor y otros tópicos renacentistas: Pentecostés y la última Cena de Platero y el nacimiento de Jesús de Pedro Machuca. A ambos lados del retablo están las artísticas tallas de Fernando e Isabel de Pedro Viqueira.



1. Lonja
2. Capilla de San Sebastián
3. Pórtico y la Capilla de la Santa Cruz
4. Real Mayor
5. Sacristía de los Reyes Católicos
6. Escalera de D. Felipe y Dª Juana
7. Altar de los Reyes
8. Retablo Mayor
9. Sacristía Museo



CAPILLA REAL DE GRANADA

La Capilla Real de Granada, construida por Enrique IV, desde 1484 hasta 1517, alberga los restos mortales de los Reyes Católicos: Fernando de Aragón e Isabel de Castilla. Es una maravillosa joya del Renacimiento de la corona de Castilla, según la voluntad de los reyes de España, unieron España con Portugal, Inglaterra, los Países Bajos, Borgoña y Austria mediante el matrimonio de su hijo y sus hijas, y con el descubrimiento de América, pusieron al mundo

del mundo de la presencia universal de la cultura española. Por todo esto, tiene un enorme **sentido histórico y humano** para muchos visitantes, españoles, otros europeos y americanos.

También tiene un alto **significado religioso** por la personalidad religiosa de Doña Isabel, por la reforma que hizo de la Iglesia española y por la evangelización de América. Por último, tiene un gran **valor artístico**.

LONJA

La Lonja (1) es un edificio patrimonial con sillar y al estuco. Fue construido en 1508 por el Ayuntamiento de la ciudad como espacio dedicado a la banca y al comercio. Está cubierto con un techo de vigas con vigas octogonales. La decoración florentina de Granada, copia de la obra de Francesco Pradilla (S. XVI).



Detalle de la Lonja.

TEMPLO

JUAN

Esta cubierta de espaldas con las, decorada con tres medallones de los Reyes Católicos, el espíritu de San Juan el Evangelista y los Pastores. A los pies de la nave, una puerta gótica da acceso a la iglesia del Sagrario. A la izquierda se encuentra la Capilla de San Felipe (12) donde se conserva un busto del "Ego sum" de Bernabé de Mora (S. XVII). También a la izquierda se encuentra la puerta principal de la Capilla Real (13) que da paso a la Capilla Real (14) que fue restaurada por Juan Boscán.



Detalle del crucero.

de San Felipe de Oviedo (S. XVII) y San Juan de Capistrano de Juan de Mesa (S. XVII).

ISABEL

La hizo entre 1518 y 1520 Bartolomé de Juarín en marfil tallado sobre el fuego. Representa en la parte superior escenas de la Pasión y Resurrección de Cristo flanqueadas por escenas de la vida y martirio de San Juan Bautista y San Juan Evangelista. Las escenas de la parte inferior son figuras de los Reyes Agustinos y rodean al cen-



Detalle de la Virgen María.

tro central de los escultores fundadores. Todo el conjunto está coronado por un relieve.

SEPULCROS REALES

En el centro del crucero están los sepulcros de los Reyes Católicos a la derecha (15) y de Felipe el Hermoso y Juana I a la izquierda (16). Hechos en mar-



fil en el templo de Córdoba, el de Fernando e Isabel en 1517 y el de Felipe y Juana en 1520. Bajo los sepulcros está la tumba con el relieve de la coronación de Fernando e Isabel en el templo de Felipe y Juana en 1520. También están los restos del escultor portugués Miguel Ángel de los Reyes Católicos.

Detalle de Isabel y Catalina.

CRUCERO

El muro superior del crucero está adornado con el relieve de la Ascensión de Virgo por Weyden. Es una buena copia del S. XVI. En el Crucero hay dos altares barrocos (17). Dentro se guardan numerosos reliquias con reliquias que pertenecen a la Reina Isabel. Sobre los púlpitos hay un relieve de la Resurrección, reliquia de los Reyes Católicos y de Don Felipe y Doña Juana, en un relieve de la Virgen María y el niño Jesús de Felipe y su esposa Isabel de Borja, realizada cuando Alonso de Mesa trabajó en 1622.



Detalle de la Virgen.

Finalmente en el lado derecho del crucero una puerta gótica que lleva a la Sacristía. Sobre la puerta, la bella decoración de Jacobo Fournier.

RETABLO MAYOR (18)

Es obra de Felipe Viqueira, hecho de 1500 a 1522. En el centro del retablo está la Cruz Encima de Cristo en la Cruz superior el Padre y el Espíritu Santo bajo el símbolo de la paloma el misterio de la Trinidad. En la parte inferior hay escenas con la Virgen María y San Gabriel: la Encarnación del hijo de Dios. A los lados de la Cruz superior están dos escenas de la pasión. En el espacio inferior están los dos Santos Juanes, Bautista y Evangelista, y la representación de sus martirios. Sobre el altar está la Virgen y el Niño, rodeado por los Magos. En la parte inferior hay escenas de la infancia de Granada por los Reyes Católicos y Reyes Católicos en 1492 y bautismo de Nombret y martirio de San Juan en 1500. A ambos lados del retablo están los sepulcros de Fernando e Isabel de Diego de Soto.



Detalle del Retablo Mayor.



Detalle de la Virgen.

3.7 LA PROVINCIA DE MÁLAGA COMO CASO PRÁCTICO

3.7.1 Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga

- ❖ **Inmueble que ocupa:** Palacio Episcopal de Málaga.
- ❖ **Tipo de acceso:** Cerrado desde 1990.
- ❖ **Tipología:** museo diocesano.
- ❖ **Titularidad y gestión:** Diócesis de Málaga.
- ❖ **Fecha de apertura:** 06/07/1978
- ❖ **Montajes anteriores:** No.
- ❖ **Número de salas/espacios:** 3.
- ❖ **Fecha de visita:**

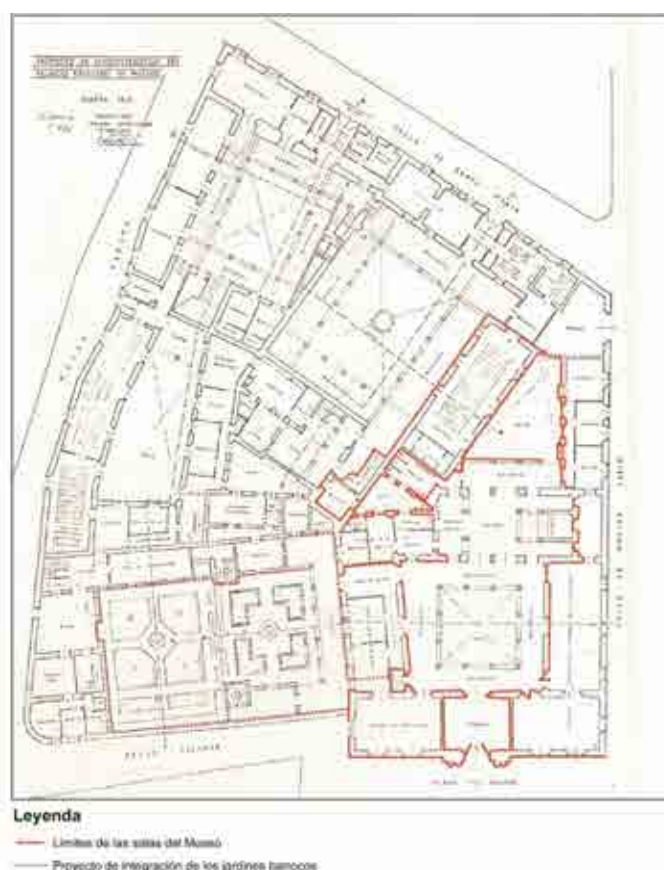
Historia

El Palacio Episcopal fue la sede que ocupó el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga entre 1978 y 1990. Este edificio, situado frente a la Catedral y que ocupa toda una manzana entre las calles Salinas, Fresca, Santa María, Molina Lario y plaza del Obispo, es fruto de diferentes etapas constructivas. Sus primeros antecedentes los encontramos en el siglo XVI, pues para la residencia del primer obispo, Pedro Díaz de Toledo, debió habilitarse una casa en las proximidades de la mezquita-catedral. Fue su sucesor, Diego Ramírez de Villaescusa de Haro quien, por una cédula de Calos V dada en Valladolid el 15 de junio de 1523, promovió la obra de la primera residencia episcopal, ocupando parte del solar actual. Tenía entrada por la actual calle Molina Lario, frente a la entrada al patio de los naranjos de la mezquita-catedral; aunque, según Agustín Clavijo su situación era distinta, frente a la puerta del Sagrario¹. Por ser insuficiente este primitivo edificio, Fray Bernardo Manrique ordenó su ampliación, o cambio de emplazamiento en el solar que hoy ocupa, según Clavijo. La fecha de esta primera obra es de hacia 1541, a esta etapa se atribuyen las dos torres unidas por una galería de arcos escazanos que se conservan en el patio que se ha llamado “Palladiano” en torno al cual se encuentran actualmente las oficinas del obispado. Esta ampliación debía continuar hacia 1558 cuando el obispo Manrique encargó a Diego de Vergara la construcción del “patio principal de las casas episcopales y ensanchar y correr el cuarto de aposento de S. S. a la parte del medio día hacia poniente, para la proporción de la dicha casa”², para ello hizo falta tomar parte de la casa del contador eclesiástico Diego González Quintero para cuadrar el dicho patio y también parte de la casa del canónigo.

¹ Archivo Díaz de Escovar 272 (7.2). CLAVIJO GARCÍA, Agustín. *El Museo Diocesano de Arte Sacro*. Málaga, 1978.

² PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo. “Versatilidad y eclecticismo. Diego de Vergara (h. 1499-1583) y la arquitectura malagueña del siglo XVI” en *Boletín de Arte* n° 7, Universidad de Málaga, Málaga. p. 94.

En el siglo XVIII el solar del Palacio Episcopal tuvo que ser reducido, ya que para completar la Catedral hubo que destruir algunas dependencias que se encontraban en este emplazamiento. Además, hizo falta dejar espacio para dar perspectiva visual a la fachada principal del templo catedralicio; es entonces cuando se creó la plaza del Obispo que amplió la hasta entonces llamada plaza de la Marquesa o de las Siete Cabezas, como se la llamaba vulgarmente. El seminario quedó destruido y tuvo que establecerse en el Palacio Episcopal, también fueron permutadas unas casas que eran propiedad de Graciano Aguirre. Esta nueva etapa constructiva fue auspiciada por el obispo José Franquis Lasso de Castilla (1756-1776), a quien el Ayuntamiento le concedió en 1762 la autorización para edificar con sus propias rentas este área del palacio que venía a enfrentar su fachada principal con la de la Catedral. La obra fue diseñada por el entonces maestro mayor de la Catedral, Antonio Ramos, siguiendo la influencia de su maestro y predecesor José de Bada. De esta etapa es la fachada principal y el patio en torno al que se situaban las salas del desaparecido Museo y que tiene acceso por la plaza del Obispo, también la escalera imperial de acceso a la planta superior, la Capilla y el Salón del Trono. El palacio fue finalizado el día 20 de julio de 1772, fecha en la que se instaló en el nicho de la fachada la escultura de la Virgen de las Angustias que había realizado Fernando Ortiz, dada la devoción que profesaba a la patrona de Granada el obispo Franquis Lasso de Castilla, que era natural de esta ciudad. Junto a la imagen había faroles que se encendían de noche y una inscripción que hacía constar las indulgencias concedidas a aquellos que rezasen a ella.



Tras esta obra se realizó la zona de jardines situados en el ala suroeste del palacio y que tiene entrada independiente por calle Fresca. Estas son tres zonas ajardinadas que fueron diseñadas por José Martín de Aldehuela, el cual sustituyó en el cargo a Antonio Ramos tras su muerte en 1782. La última ampliación del solar se hizo en el año 1819 cuando se adquirió una casa a Doña Margarita Quilty y Valois en calle Santa María, es un inmueble del siglo XVI con un patio de influencia italiana³.

Durante el convulso siglo XIX, el Palacio sufrió varios episodios violentos. El 29 de mayo de 1843 se instaló en él la Junta Provincial Directora del Pronunciamiento, durante las revueltas de 1868 el inmueble fue asaltado y en 1873, con las revueltas derivadas del comienzo de la Primera República y la declaración cantonalista, el edificio fue transformado en cuartel de la milicia previa expulsión del obispo Esteban Pérez Fernández⁴.

Con motivo de los sucesos de la madrugada del 12 mayo de 1931, el Palacio fue incendiado, se perdió el archivo diocesano, la biblioteca y sólo quedaron en pie los muros⁵. Después de esta catástrofe, hizo falta hacer obras de recuperación en el inmueble que había quedado del todo arruinado, tal y como se aprecia en las imágenes de estas fechas que conserva el Legado Temboury. Las obras de reconstrucción fueron comenzadas por Fernando Guerrero-Strachan, el cual falleció en el mes de julio de 1941, éste fue reemplazado en el cargo de arquitecto diocesano por Enrique Atencia Molina en 1942. Estas obras se realizaron con los fondos de la Dirección General de Regiones Devastadas⁶.



Incendio de mayo de 1931 en el Palacio Episcopal. LT.

³ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981. pp. 273-277.

⁴ DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso. "El Palacio Episcopal de Málaga" en *ABC* marzo de 1932. Archivo Díaz de Escovar.

⁵ GARCÍA SÁNCHEZ, Antonio. *La Segunda República en Málaga: la cuestión religiosa (1931-1933)*. Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1984. p. 235.

⁶ TEMBOURY, Juan. CHUECA, Fernando. "José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga" en *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 2º trimestre, Madrid, 1945. p. 41.

Tras la entrada en funcionamiento del Patronato del Museo Diocesano de Arte Sacro en 1974 y antes de inaugurar este espacio, hizo falta hacer unas reformas que fueron llevadas a cabo de nuevo por Enrique Atencia y sufragadas por particulares y por Patrimonio Artístico Nacional⁷. Las últimas reformas en el edificio se hicieron tras el cierre del Museo, en los años 1991 y 1992, cuando se creó un convenio entre el obispado y la Junta de Andalucía para que esta zona del inmueble se habilitara como espacio para exposiciones temporales. En esta fecha se optó por las salas amplias y diáfanas que vinieron a reemplazar la compartimentación que el inmueble tenía con anterioridad. Desde entonces, el palacio ha asistido periódicamente a este tipo de eventos y se consideran sus salas expositivas como las mejores de la ciudad.

En fecha reciente, el Obispado ha recibido la donación del matrimonio de Ana Alonso y Alberto Jiménez-Arellano, se trata de una interesante colección de arte africano que se ha musealizado en las salas que se disponen en torno al patio del Palacio en su planta baja. Con el nombre de *Ars Málaga*, este espacio fue inaugurado el 28 de febrero de 2014, aunque no se abrió al público hasta el 4 de marzo del mismo año y su dirección corre a cargo del sacerdote Miguel Gamero⁸. Asimismo, tras años de clausura, en el recorrido por las salas expositivas se inserta la visita al jardín privado del Palacio.

También hemos de hacer constar que a finales de 2014, entre octubre y diciembre, se llevó a cabo la rehabilitación de las fachadas de la Catedral, el Palacio Episcopal y el recién adquirido Hospital de Santo Tomás, con la financiación de la Oficina Municipal del Centro Histórico⁹.

⁷ GARCÍA, F "El día 6, apertura del Museo Diocesano de Arte Sacro" en *Diario Sur*, 04/07/1978.

G. Recio, Javier. "Ayer se inauguró el Museo Diocesano de Arte Sacro" en *Diario Sur*, 07/07/1978.

⁸ PÉREZ PALLARÉS, J. "Ars Málaga" en *Diario Sur*, 04/03/2014.

⁹ HINOJOSA, Jesús. "La portada de mármol del Palacio Episcopal recupera su calidad original" en *Diario Sur*, 22/12/2014.

Descripción arquitectónica

Del Palacio sólo describiremos las zonas que ocupó el Museo Diocesano y no aquellas en donde se encuentran las oficinas y dependencias privadas del obispado. Es decir, nos centramos en la zona sureste del Palacio que se deben a la intervención de Antonio Ramos en el siglo XVIII y a la que accedemos por la plaza del Obispo.

La fachada principal tiene cinco calles y tres pisos, la calle central es una portada retablo de mármoles rosas, blancos y grises en la que se encuentra la puerta de entrada. Las calles laterales las van conformando los vanos entre pilastras cajeadas sobre altos pedestales decorados con placas recortadas en el piso inferior y que se elevan hasta la cornisa que separa el segundo del tercer cuerpo. Las ventanas del primer cuerpo tienen cartelas en la clave y se enmarcan con molduras que presentan a ambos lados volutas de las que se desprenden capullos de flores. Las del segundo cuerpo tienen molduras más voluminosas en la parte superior y se cubren con frontones curvos que se apoyan en ménsulas. Por encima de la cornisa se eleva el tercer cuerpo de ventanas, asimismo entre pilastras cajeadas, éstas se cubren con una moldura más recta que da paso a los frontones triangulares rematados en jarrones y óculos en el vértice central. Sobre el friso, en el que se distinguen las gárgolas, se alza una balaustrada de mármol rematada por pirámides que corona el conjunto.

La portada-retablo central rompe la retícula que conforma el resto de la fachada, en el primer cuerpo se abre la puerta de entrada con un escudo, está flanqueada por tres columnas corintias que se apoyan sobre altos plintos y sostienen una cornisa movida que a su vez conforma un balcón cuyo vano está igualmente flanqueado por columnas jónicas. El vano aparece moldurado y extendiéndose más allá de las columnas, el remate lateral son sendas volutas coronadas por jarrones. Tras el movido entablamento y la cornisa, el tercer cuerpo queda centrado por una hornacina con la escultura de la Virgen de las Angustias de Fernando Ortiz, aunque acabada por Manuel Agustín Valero. El nicho lo constituye un arco de medio punto sobre dos columnas de orden compuesto y flanqueado por dos parejas de pilastras cajeadas, decoradas con placas recortadas y capiteles con guirnaldas que sostienen un entablamento que se curva rodeando a una gran cartela que se flanquea por parejas de jarrones. Flanqueando esta hornacina vemos dos balconcillos que siguen, a menor escala, el esquema de los del tercer cuerpo.



Fachada principal del Palacio Episcopal



Patio del ala sureste del Palacio.



Triunfo de la Eucaristía en la cubierta de la escalera.

Como centro distribuidor de las salas del Museo queda el patio porticado con arcos de medio punto moldurados, con ménsulas en la clave y apoyados sobre columnas toscanas. En las enjutas aparecen placas recortadas que dan paso a la cornisa de separación del segundo cuerpo, en éste se distribuyen balcones adintelados sobre los que se disponen óculos y que aparecen flanqueados por pilastras toscanas que se superponen a las columnas inferiores.

Desde la galería norte del patio accedemos a la escalera imperial que comunica con la planta noble del palacio, sector que a su vez se abre a un patio más pequeño decorado con azulejos del siglo XVIII. La escalera imperial, desde cuyo rellano parten dos tramos que se apoyan en bóvedas de crucería, tiene cubierta

elíptica sobre pechinas, donde se representa el *Triunfo de la Eucaristía*, y también encontramos decoración de yeserías en las que pudo intervenir Aldehuela.

Las estancias más interesantes del Palacio son la Capilla y la Sala Episcopal o del Trono. La Capilla es de planta de cajón cubierta con bóveda de cañón con medallones y lunetos festoneados de baquetones sostenida por pilastras de orden compuesto. Al presbiterio se accede a través de un arco de triunfo y se cubre con bóveda de casquete esférico sobre pechinas. Por otra parte, el salón del trono se cubría con techo plano inserto en bóveda de cuarto de cañón con lunetos, fajones y veneras en los ángulos.



Salón del trono. L.T

Origen y trayectoria como espacio expositivo

Fue el obispo Ramón Buxarrais Ventura quien tomó la iniciativa de ceder su residencia para que pasara a tener una función que revirtiera en beneficio de la sociedad malagueña y que sirviera como continente a un nuevo espacio expositivo y de uso cultural para la ciudad, tan pobremente dotada en equipamientos culturales por estas fechas. Así pues, en 1974 un grupo de personas relacionadas con la cultura fundaron el patronato gestor de lo que entonces se dio en llamar *Museo Diocesano y de las Cofradías* y que se iba a instalar, en un principio, en el antiguo hospital de San Julián, según cita el Decreto de 8 de febrero de 1975 con el que oficialmente el Museo comienza su andadura. Con posterioridad se le cambió el nombre por el de *Museo Diocesano de Arte Sacro* que sería instalado en el Palacio Episcopal y, por otra parte, se definió el Museo de las Cofradías, el cual se pensó instalar en el citado hospital de San Julián¹⁰. Este patronato, presidido por el obispo Buxarrais, se planteó los siguientes objetivos en los estatutos fundacionales de la institución:

- a) Conservación de las obras de arte sacro propiedad de la Diócesis de Málaga.
- b) Restauración de aquellas obras que lo necesiten.
- c) Catalogación del tesoro artístico perteneciente a la Diócesis.

¹⁰ GÁMEZ, Pedro L. "Hoy, inauguración del Museo Diocesano" en *Diario Sur*, 06/07/1978.

- d) Celebración periódica de certámenes de arte sacro.
- e) Organización de conciertos sacros y conferencias culturales en el recinto del Museo.

En esta etapa previa a la inauguración se efectuaron algunas reformas en el edificio que fueron llevadas a cabo por Enrique Atencia, se seleccionaron las piezas que se iban a exponer, provenientes de iglesias y conventos de la capital y la provincia, pero también de particulares que las cedían en donación o en depósito temporal o permanente al Museo. Estas piezas fueron inventariadas y sometidas a restauración en un taller que se habilitó para tal efecto en las dependencias del Palacio, aunque, cuando se inauguró el Museo, este taller fue trasladado al antiguo convento de la Aurora¹¹. El encargado de la selección de piezas, que iba a convertirse en director de esta nueva institución, fue Agustín Clavijo, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, el cual asumió en gran medida todo el peso de responsabilidad del Museo.

El día 6 de julio de 1978 se inauguraba el trigésimo segundo Museo diocesano de España, se daba así salida al ambicioso proyecto del patronato, pues no sólo se trataba de exponer y hacer visitable el espacio expositivo, sólo basta con ver la *Memoria de actividades culturales del Museo Diocesano de Arte Sacro* que se publicó en el primer y único boletín que editó el Museo¹² para darse cuenta de que este espacio tuvo una actividad muy intensa y consiguió que la poco acostumbrada sociedad malagueña acudiera al Museo y asistiera a sus numerosas exposiciones, conferencias y conciertos.

El Museo Diocesano, sin contar con personal específico entendido como tal y sin que las personas que trabajaran en él recibieran ninguna retribución, desempeñó un papel fundamental entre los años 1978 y 1985. Se dieron cita exposiciones de artistas locales como *Mari Pepa Estrada*, en marzo de 1979, *Amparo Ruiz Luna*, en diciembre-enero de 1979-1980 o *Suso Marcos*, en marzo de 1980.

¹¹ CLAVIJO GARCÍA, Agustín. "Presentación" en CLAVIJO GARCÍA, Agustín (Coord.). *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*. Universidad de Málaga, Málaga, 1982. pp. 9-10.

¹² CLAVIJO GARCÍA, Agustín (Coord.). *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*. Universidad de Málaga, Málaga, 1982. pp. 235-241.



Cartel de la exposición *El cartel de la Semana Santa*. 1981.

importantes para el panorama cultural de la ciudad ya que fueron un revulsivo para la puesta en valor del patrimonio de las cofradías y para el estudio e investigación del barroco malagueño. Junto a estas exposiciones tuvieron lugar otras de no menos interés, por ejemplo *Planos, mapas y dibujos de la Catedral de Málaga en el II Centenario de su no terminación* (1984-1985) o *La imagen de la Virgen de la Victoria y sus variaciones iconográficas* (1985). Tras estas dos exposiciones se publicaron en edición facsímil sendas carpetas de grabados.

Una importante exposición colectiva tuvo lugar con motivo del centenario del nacimiento de Picasso, *Homenaje a Picasso*, en junio de 1982, en la que participaron sesenta y ocho artistas locales contemporáneos¹³. Además, hubo un ciclo de exposiciones relacionadas con el patrimonio cofrade siempre coincidiendo con las fechas de cuaresma y Semana Santa, estas fueron: *El cartel de la Semana Santa Malagueña* (1981)¹⁴, *La Semana Santa malagueña en sus tronos e imágenes desaparecidas* (1982), *Pintura y Semana Santa malagueña* (1983)¹⁵, *Imaginería y Semana Santa malagueña* (1984)¹⁶, *Bordado y Semana Santa malagueña* (1985) y la que habría finalizado el ciclo en 1986 y que se quedó en proyecto, *Platería y Semana Santa malagueña*. Estas exposiciones fueron muy



Cartel de la exposición: *La imagen de la Virgen de la Victoria y sus variaciones iconográficas*. 1985. (Archivo Díaz de Escovar).

¹³ CLAVIJO GARCÍA, Agustín. "Exposición colectiva homenaje a Picasso. Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga" en *Boletín de Arte* nº3, Universidad de Málaga, Málaga, 1982. pp. 383-386.

¹⁴ CLAVIJO GARCÍA, Agustín. RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio. *El cartel de la Semana Santa Malagueña*. Málaga, 1981.

¹⁵ VV. AA. *Pintura y Semana Santa Malagueña*. Universidad de Málaga, Málaga, 1983.

¹⁶ NIETO CRUZ, Eduardo. "Imaginería y Semana Santa malagueña" en *Boletín de Arte* nº 4-5, Universidad de Málaga, Málaga, 1984. pp. 287-291.

En la gestión de estas exposiciones hay que mencionar la labor titánica de Agustín Clavijo y la colaboración de la Universidad de Málaga, de la Diputación y de otras entidades públicas y privadas de la ciudad. Además se promovió un servicio de publicaciones por el que se editó el primer y único boletín del Museo en 1981 y dos libros, *José Denis Belgrano. Pintor malagueño de la segunda mitad del siglo XIX*, de Teresa Sauret Guerrero, y *Travesuras poéticas*, de Antonio Gómez Yebra. Sin embargo, a partir de 1985 Málaga tuvo que asistir al comienzo del declive de este espacio. Si bien los hechos no están claros, parece que algunos conflictos con depositarios y propietarios de piezas¹⁷ junto con problemas administrativos de entendimiento con el obispado, hicieron que el profesor fuera reemplazado por el canónigo Manuel Gámez López. Parece ser que su destitución habría sido dada a conocer a la prensa como dimisión y que incluso se le dejó de invitar a una reunión del patronato. Sea como fuere, lo que si podemos afirmar es el Museo asistió a un cambio radical en su gestión pues, si bien la política museística, en palabras del mismo Agustín Clavijo, “es algo más que abrir y cerrar sus puertas a los curiosos visitantes interesados en sus fondos artísticos”¹⁸, para sus sucesores fue precisamente ésto en lo que consistió y, como ya adelantaba Carlos Saura, el Museo acabó convirtiéndose en “un rancio mausoleo en medio de una sociedad joven, cambiante y repleta de vida”¹⁹.

Sin duda la sustitución del historiador del Arte por el canónigo y después por el sacerdote que reemplazó a éste en 1989, Manuel Alfambra, no hizo ningún bien al Museo, el cual sucumbió al inmovilismo, pues ya el interés por la difusión de la cultura había desaparecido. Lo único que se hizo en estos años por la institución fue conseguir el patrocinio de la Caja de Ahorros de Antequera, pero este aporte se limitaba a una cantidad de un millón de las antiguas pesetas que debía destinarse única y exclusivamente para actividades culturales y no para mantenimiento ni para ninguna otra necesidad del Museo. Por todo ello, en el último periodo de su existencia, esta institución pasó por una importante penuria económica que tampoco se intentó solventar, lo que se hizo fue ahorrar en el mantenimiento de la institución, siempre en detrimento de la conservación y la difusión de las piezas. Todo ello provocó que los depositarios y patrocinadores, que habían participado en las exposiciones de la primera época, retiraran su confianza al Museo e incluso se levantase de la exposición permanente una de

¹⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “El camino hacia la vanguardia: el Museo del Císter, Posturas conciliadoras y cauces para el arte sacro. Recuperación de espacios tradicionales y acondicionamiento en el contexto de los nuevos espacios expositivos” en REDER GADOW (Coord.). *IV Centenario de la Abadía de Santa Ana del Císter*. Málaga 1604-2004. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2008. p. 174.

¹⁸ CLAVIJO GARCÍA, Agustín. “Presentación” en CLAVIJO GARCÍA, Agustín (Coord.). *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*. Universidad de Málaga, Málaga, 1982. p. 7.

¹⁹ SAURA GARRE, Carlos. “Museo Diocesano. historia de una crisis. El padre Manuel Gámez sustituye en la dirección a Agustín Clavijo” en *Diario Sur*, 02/11/1985.

sus obras más destacadas como era la *Madonna del Saco* de Perugino. Las actividades y exposiciones de estos momentos difíciles fueron mucho más modestas y por ahorrar recursos ni siquiera se iluminaban bien las salas. En este contexto el proyecto de ampliación del Museo con los jardines barrocos diseñados por Martín de Aldehuela y la inclusión en el recorrido de más salas expositivas fue definitivamente abandonado. La agonía se prolongó hasta que en 1990 el Museo Diocesano cerró sus puertas, pero no sólo se dispersaron sus fondos, también se promovió su desarticulación como institución, con lo cual, podemos hablar propiamente de un Museo desaparecido y que sólo podría volver a existir si se fundara desde sus comienzos.

Tras este triste final, a comienzos de los 90, como ya se ha expuesto, el Obispado firmó un convenio con la Junta de Andalucía, entonces se hicieron las obras que procuraron las salas diáfanas actuales, reemplazando la compartimentación anterior. Durante los más de veinte años de convenio, en estas galerías se han dado cita gran cantidad de exposiciones, pero en materia de arte sacro hemos de hacer referencia a la celebrada entre marzo y mayo de 1998, *El esplendor de la memoria, el arte de la Iglesia en Málaga*, comisariada por el profesor Rafael Sánchez-Lafuente Gémar²⁰, y *Tota Pulchra: el arte de la Iglesia de Málaga*, que tuvo lugar entre octubre y enero de 2005 y fue comisariada por José Luis Romero Torres y Jesús Castellanos Guerrero²¹.

Recientemente se ha iniciado una nueva etapa para este espacio expositivo con la apertura de *Ars Sacra* en las galerías de la planta baja. El último capítulo a reseñar es la celebración de la exposición temporal *Huellas. Arte e iconografía de la Iglesia de Málaga*, que tuvo lugar entre abril y noviembre de 2015. Una exposición de piezas de arte sacro de la diócesis de Málaga²². En este sentido, debemos hacer mención a la intención del Obispado de restaurar el Museo Diocesano en el Hospital de Santo Tomás²³.

²⁰ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (Coord). *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia en Málaga*. Consejería de Cultura, Sevilla, 1998.

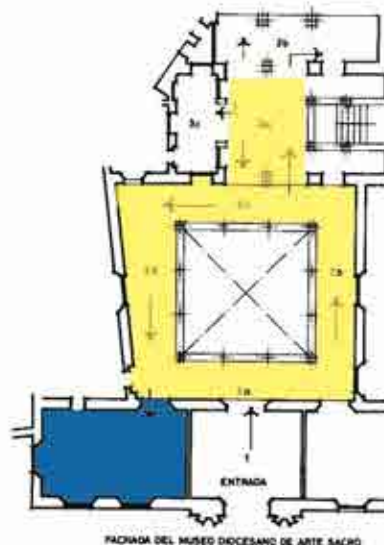
²¹ VV.AA. *Tota Pulchra: El arte de la Iglesia en Málaga*. Consejería de Cultura, Sevilla, 2004

²² LÓPEZ, Antonio Javier. "El Palacio Episcopal reúne cinco siglos de arte sacro en Málaga" en *Diario Sur*, 16/04/2015.

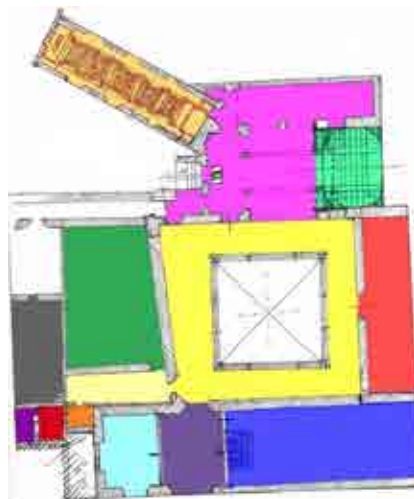
²³ Ver pp. 539-540.

Recorrido por el espacio expositivo

- Galerías y meseta inferior.
- Escalera principal
- Meseta superior
- Capilla
- Sala I (Sala principal)
- Sala II
- Sala III (Antesala del Salón del Trono)
- Sala IV (Salón del Trono)
- Sala V (Sala de la Inmaculada)
- Sala VI (Sala Clásica)
- Oratorio
- Sala de Arte Contemporáneo
- Sala de Art Contemp. II (Sala Picasso)
- Salas de la Virgen de la Victoria.
- Sala de Reserva.



Planta baja del Museo



Planta alta del Museo

El recorrido por las salas del Museo Diocesano de Arte Sacro se iniciaba en su entrada desde la plaza del Obispo, desde donde se accede al zaguán y al patio principal, donde se encontraba la taquilla para el pago de las entradas. En las galerías del patio y en la meseta baja de la escalera imperial se solían instalar exposiciones temporales, es por ello que nos centraremos sobre todo en la primera planta del edificio.

Escalera principal

En la escalera imperial se exponía el banco de un retablo rococó al que se adaptaron los dos cuerpos superiores de un retablo hispano-flamenco del siglo XVI. En este mismo espacio se encontraba un *San Agustín* anónimo del siglo XVIII y dos columnas de madera dorada. Aparecían dos vitrinas laterales que

exponían antiguos cantorales del siglo XVI procedentes de Ronda y a la subida había óvalos que representaban escenas de la vida de San Pedro, obra de Diego de la Cerda procedentes de la cercana iglesia del Sagrario; estos eran la *Crucifixión de San Pedro*, el *Milagro de San Pedro* y la *Liberación de San Pedro*.

Meseta superior



*Antiguo trono procesional del Cristo de Viñeros. Cristóbal de Velasco.
Nuestro Padre Jesús Nazareno de Viñeros. Adrián Risueño. 1948.*

A la subida de la escalera, en este espacio de tránsito entre la Capilla y la galería se exponía el antiguo *trono procesional* de *Jesús Nazareno de Viñeros*, obra de Cristóbal Velasco, y la talla del *Nazareno*, obra de Adrián Risueño en 1948 y que fue sustituido en 1976 por la talla del actual titular que es obra de Francisco Buiza. En este mismo ámbito se exhibía algunas pinturas y vitrinas con documentos antiguos. En la puerta de acceso a la galería colgaba el lienzo que representa los *Desposorios de la Virgen*, atribuido a Cornelio de Vos y que había sido reintegrado utilizando una fotografía en blanco y negro. Esta pieza estaba en depósito de la iglesia de San Julián.

La Capilla

Desde la meseta podía accederse a la Capilla, este espacio se habilitó como salón de actos y en él se celebraban conferencias y conciertos. El altar estaba presidido por una *Dolorosa* de Gutiérrez de León.



Capilla del Palacio Episcopal. Concierto del Coro de Cámara Francisco Guerrero 01/01/1986. Imagen del Archivo Municipal.

Galería

Éste es el espacio que circunda el patio, en él se exponía pintura barroca española de los siglos XVII y XVIII, como el ciclo de la vida de San Juan Bautista de Cristóbal López²⁴, se trata de cuatro obras, estas son: *El anuncio a San Zacarías*, *El nacimiento de San Juan Bautista*, *El bautismo de Jesús* y *La degollación de San Juan Bautista*. La única firmada por el pintor sevillano es *El nacimiento de San Juan Bautista* que es casi una copia literal de Murillo. Estas piezas son de muy probable procedencia conventual y fueron adquiridas en Sanlúcar de Barrameda para ampliar los fondos del Museo. Además de estas piezas, se exponían algunas réplicas del taller de Murillo, un *Descendimiento* del siglo XVII y una escultura que representaba a *San Pablo* de taller castellano de finales del siglo XVII.

Sala I (Sala principal)

Desde la galería se accedía a esta sala, en el centro se exponían dos esculturas que representaban a *San Antonio de Padua* y a *San Francisco de Borja*, ambas donadas por el profesor Clavijo. De entre las obras pictóricas destacaban el *Tránsito de la Virgen* del pintor valenciano Jerónimo de Espinosa, la *Inmaculada*

²⁴ CLAVIJO GARCÍA, Agustín. "Un pintor olvidado: el sevillano Cristóbal López (1671-1730) y su obra en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga" en *Boletín de Arte* nº 1, Universidad de Málaga, Málaga, 1980.

Concepción de Antonio Van de Pere, un *Crucificado* de Niño de Guevara, *la Muerte de San Francisco de Asís* de Francisco Ricci, dos obras del taller de Zurbarán, *San Arnaldo* y *San Hugo de Lincoln*, dos cabezas de santos decapitados del florista Juan de Arellano, *Santiago en la batalla de Clavijo* de difícil atribución y en el que pudo haber intervenido Velázquez, dos paisajes con arquitectura del italiano Leonardo Coccorante, *Cristo con el cirineo* del taller de Tiziano y los *Desposorios Místicos de Santa Catalina*, réplica de Correggio.



Leonardo de Coccorante. Paisaje con arquitectura. 1700-1749. (BDBMA).



Juan Niño de Guevara. Crucificado. 1680-1698. (BDBMA).

Sala II

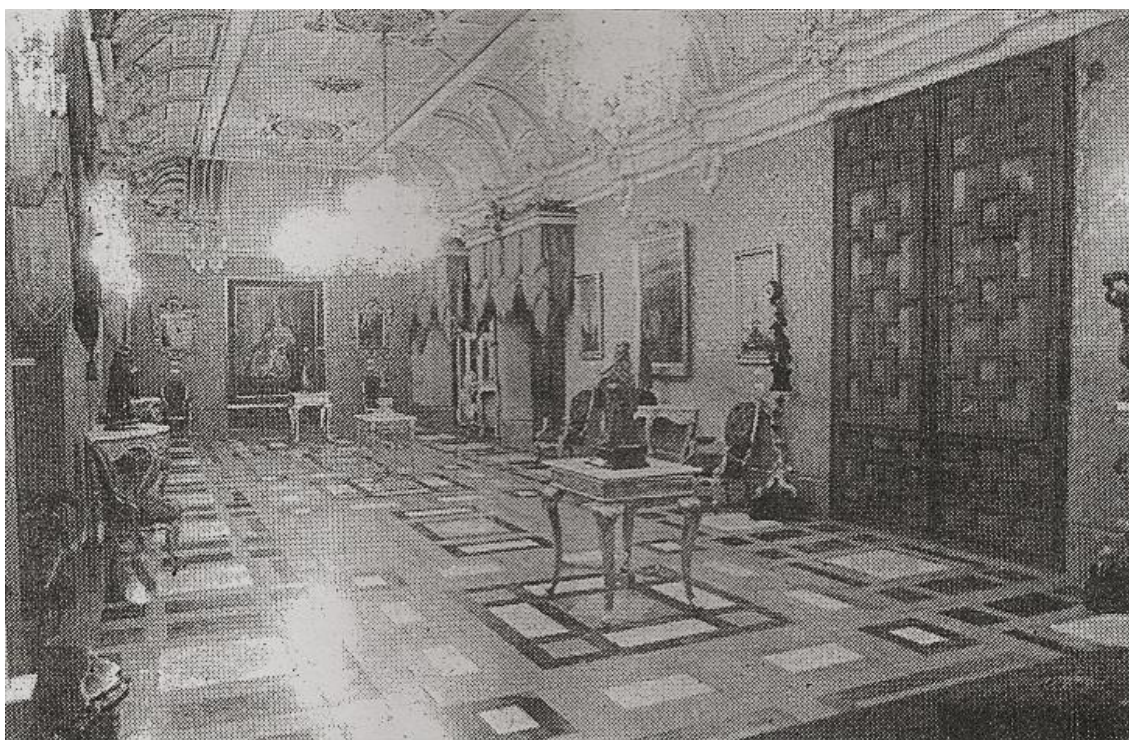
Tras la Sala I se salía de nuevo a la galería y al final de ésta se pasaba a la sala II, que estaba flanqueada por las salas III y IV. En este punto el recorrido no estaba bien dirigido y podía haber cierta confusión en el orden de la visita de estas tres salas. En este espacio intermedio se exponía pintura barroca malagueña junto con mobiliario de época. Eran piezas de tipo devocional a excepción de un *Cristo atado a la columna* de escuela andaluza del siglo XVIII procedente de la parroquia de Cártama y un grupo escultórico de *Santa Ana con la Virgen* que centraban la sala, obra de la escuela malagueña del siglo XVIII.

Sala III (Antesala del Salón del Trono)

Éste era un espacio ambientado con mobiliario, pintura barroca de los siglos XVII y XVIII y bronce de pequeño formato.

Sala IV (Salón del Trono)

Este espacio de ambientación palaciega estaba decorado con mobiliario, espejos, tapices y la propia arquitectura que daban ambientación a los lienzos de temas pontificales y a piezas de escultura barroca y romántica. Destacaba en este lugar un *San Juanito*, donación de Alfonso Canales, pieza anónima malagueña del siglo XVIII, dos piezas de bronce, el *Ángelus* de Vaagen, pieza del siglo XIX de una joven en oración, y la *Alegoría del Tiempo* de Poitevin, en el que dos amocillos flanquean a una figura femenina y sostenían un reloj. También destacamos un *San Juan de Dios* de Hamilton Reed Armstrong de 1977.



Salón del Trono. Imagen del Diario Sur.

Sala V (Sala de la Inmaculada)

Tras la visita a las tres salas anteriores se salía de nuevo a la galería y se pasaba a la Sala VI que servía de paso para la Sala V a la que se llamó “de la Inmaculada” porque estaba presidida por una escultura con esta iconografía, obra granadina del siglo XVIII y que sigue el modelo de Alonso Cano. Destacaba en la sala la *Santa Águeda* de Lucas Cambiaso, procedente de la Catedral, el *Retrato de Miguel de Mañara* de Valdés Leal, procedente del Hospital de San Julián, una *Santa Rosalía* de José María Murillo Bracho, una copia de la *Inmaculada niña* de Murillo por Pedro Sáenz, la escultura de *Santa Cecilia* de autor anónimo antequerano del siglo XVIII procedente de Mollina, el *Venerable Abad Joaquín* del madrileño Alonso del Arco y un *San Sebastián* de Francisco Hernández.



Sala de la Inmaculada. Imagen del Diario Sur.

Sala VI (Sala Clásica)

De vuelta en la sala clásica, se podía contemplar la réplica o versión de la *Madonna del Sacco* de Pietro Vannucci “El Peruggino”²⁵ que se encuentra en el Palacio Pitti en Florencia. Ésta obra estuvo en el Museo por depósito de un particular, se encontraba en mal estado de conservación y con añadidos posteriores, pero su atribución al pintor del Quattrocento era incuestionable. También se exponían en esta sala *San Cosme y San Damián* de Fernando López, pieza procedente de la parroquia de los Mártires, *Cristo recogiendo sus vestiduras* de Basilio Salazar, un *San Juan Evangelista* procedente de la parroquia de la Encarnación de Marbella, y el proyecto de Manuel Seco Velasco para la custodia de la Catedral como reproducción de la que había sido destruida en 1936 y que hizo Bernardo Montiel.



Pietro Vannucci "Peruggino". *Madonna del Saco*. Palacio Pitti, Florencia.

²⁵ CLAVIJO GARCÍA, Agustín. “Una réplica de la *Madonna del Saco* de Pietro Vannucci “El Peruggino” (1445-1523) en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga” en *Boletín de Arte* nº 1, Universidad de Málaga, Málaga, 1980.

Oratorio

Al fondo de la Sala Clásica había una entrada en recodo desde la que se accedía a un pequeño oratorio de planta cuadrada en el que sorprendía al espectador la hornacina del altar que estaba presidido por una *Dolorosa* de 1867 realizada por Gutiérrez de León. También se exponía un *Crucificado* de escuela castellana del siglo XVI y un *Ecce Homo* donado en 1984 por el artista Pedro Moreira. En este espacio se encontraban, además, dos piezas de mobiliario barroco, un reclinatorio y un templete-baldaquino.

Sala de Arte Contemporáneo (I)

Desde el oratorio se pasaba a las salas de arte contemporáneo, en el primera de ellas se agrupaban las donaciones de artistas contemporáneos siguiendo un orden cronológico; entre ellas había piezas más entroncadas con las tradición, otras de gusto popular y otras de estética más actual. Entre las más tradicionales colgaba una acuarela que representaba a un *Ecce Homo* de Casilari a modo de revival de Pedro de Mena, una *Anunciación* de Luis Bono y un *San Sebastián* de Francisco Hernández. De gusto más ingenuo era el *Belén* de cerámica de Amparo Ruiz de Luna y varios paisajes. Dentro de una tónica más actual se exponía el *Profeta* de Miguel Fuentes del Olmo, el *Cristo de la Esperanza* de Segundo Gutiérrez, el *Sacrificio de Isaac* de Suso de Marcos y la obra pictórica que llevaba por título la *Cosecha*, de Germán Bandera.

Sala de Arte Contemporáneo (II) (Sala Picasso)

Por último, en esta primera planta, se llegaba a la Sala Picasso que se creó para homenajear al artista malagueño más universal, y en ella se expuso una de sus obras juveniles, *Matrimonio in articulo mortis*, procedente de la parroquia de Santo Domingo e inédita hasta la inauguración del Museo. Se mostraba la partida de bautismo del pintor y muebles del siglo XIX, contemporáneos a la infancia de Picasso. También se podían contemplar los *Cuatro elementos de la vida*, una composición escultórica de Judit Nador, algunas obras naif de Mari Pepa Estrada y Díaz Rittwagen, un mural cerámico titulado *La Paloma del Arco Iris* realizado por Amparo Ruiz de Luna, la *Paloma de la paz* de José Luis Montero Mesa, que recuerda el ambiente de las obras de la época azul de Picasso, y la *Catedral de Málaga* de Hollander.

Salas de la Virgen de la Victoria

Una vez de vuelta en la planta baja y antes de salir al zaguán se podía pasar al último de los espacios expositivos. En una primera etapa, en este espacio habían estado la *Sala X* (Sala de Arte Popular) y *Sala XI* (Sala de los artistas malagueños contemporáneos). Estas dos salas se desmontaron para dedicar el espacio a la exposición permanente del patrimonio de la Real Hermandad de Santa María de la Victoria. Con anterioridad a esta fecha se había realizado una exposición en 1984 en homenaje a la Virgen de la Victoria como acto previo al quinto centenario de la incorporación de la ciudad de Málaga a la Corona de Castilla. Tras esta exposición surgió la idea de crear un submuseo con los enseres de la Hermandad de la Victoria que fue esbozado ya bajo la dirección de Agustín Clavijo y que tomaría forma definitiva durante el periodo final del Museo bajo la dirección de Manuel Gámez. Las piezas de plata y enseres de tipo textil de la patrona de la ciudad abarcan un amplio periodo que se remonta al siglo XV.

Aspectos museográficos y de difusión

En cuanto a las noticias que tenemos sobre el montaje del Museo²⁶ podemos decir que tuvo mucha importancia el criterio de ambientación y, en palabras del profesor Clavijo “el respeto a la organización espacial interna del palacio”, de modo que el conjunto era un palacio musealizado más que un museo en el sentido moderno del término. La única sala que se creó siguiendo un criterio museográfico fue la Sala I (Sala Principal), la cual, junto con las salas V y VI, tenía las paredes tapizadas en colores verdes y dorados para realzar la pintura. Sin embargo, rompiendo con el conjunto, para las salas dedicadas a la exposición permanente de enseres de la Hermandad de la Victoria, se eligió un tapizado rojo que desentonaba y además era inadecuado para la presentación de las piezas. La ambientación de los espacios se fundamentaba en la presencia de mobiliario que se había mantenido en su lugar originario, como en el Salón del Trono, o fue añadido *ex profeso* para procurar esa ambientación, como en el caso de la Sala Picasso, en la que se colocaron muebles decimonónicos contemporáneos a la infancia del pintor. Sin embargo esa ambientación no funcionó bien en la Sala de Arte Contemporáneo (I) en la cual las piezas más entroncadas con la estética contemporánea se encontraban fuera de lugar.

El recorrido por la salas presentaba también algunos problemas para la orientación de los visitantes, sobre todo en las dos salas que precedían al Salón del Trono y en el área de la Sala Clásica y siguientes, ya que el entramado de habitáculos dificultaba la orientación del espectador. Por otra parte, el mobiliario

²⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga*. 1989 (Trabajo no publicado).

y la distribución de las piezas incurría en ocasiones en constituir un obstáculo para el correcto tránsito por la salas así como para la contemplación de las piezas.

Sobre la iluminación, sabemos que se efectuaba mediante reflectores en rieles que en vez de dirigirse a las piezas lo hacía al suelo, con lo cual la iluminación era insuficiente, sobre todo en la Sala Picasso y en el Salón del Trono, éste último sólo se iluminaba con lámparas de araña. En materia de seguridad había una total ausencia de los medios que hoy consideraríamos indispensables, como son los extintores y la alarma antirrobo. En el área expositiva solo trabajaba una persona que hacía las veces de guía y vigilante de sala, siendo ésta era la única vigilancia de que se disponía.

Con respecto a las funciones auxiliares de la institución, sabemos que el taller de restauración que trabajó para este Museo en sus comienzos fue disuelto en los últimos años, cuando, por los problemas económicos de los que hemos hablado, no había medios para restaurar ni aun menos adquirir nuevas obras. Si bien existía una sala de reserva, ésta tenía más bien forma de almacén sin ningún orden y sin los mínimos medios para la conservación de las piezas que contenía. La zona de oficinas era compartida por el archivo y la biblioteca y se encontraba en el área noroeste del patio principal, aunque el desorden y la falta de espacio eran muy patentes.



Portada del catálogo de la exposición *Pintura y Semana Santa malagueña* de 1983.

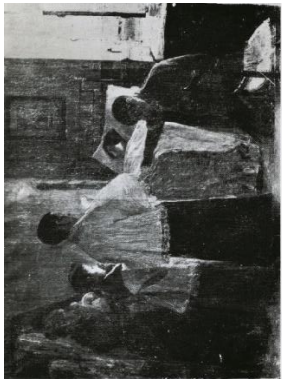
Con respecto a la difusión en este Museo, en vista de los datos que tenemos que se refieren a su poco público en su última etapa, en ese periodo era el menos visitado de los pocos espacios culturales que tenía la ciudad en esta época. De ello deducimos que había una mala o inexistente labor de difusión. Sabemos que el catálogo de piezas se quedó en proyecto y que en los primeros años se publicaron algunos catálogos de exposiciones temporales destacando el titulado *El cartel de la Semana Santa malagueña* de 1981, con un amplio estudio sobre el cartel y la Semana Santa y con reproducciones de las piezas expuestas en color. También se editó el de la exposición de 1983, igualmente dentro del ciclo dedicado a la Semana Santa, *Pintura y Semana Santa malagueña*. Éste último mucho más sobrio e incluye la ficha técnica de las piezas expuestas y no su reproducción. De la etapa final tenemos noticias solamente de un libro publicado también a colación de una exposición temporal ya en marzo de 1990 y que se titula *Amor: exposición monográfica sobre el conjunto escultórico del Santísimo Cristo del Amor*, aunque este último no tiene forma de catálogo.



CRISTÓBAL LÓPEZ, 'Momento de San Juan Bautista'

avanzar en construcción popular y conventos de la provincia. De este antiguo edificio de Alhambra tuvo alguna intervención en el antiguo palio formada por dos órdenes de arcos, y la capilla de San Juan Bautista, entre dos torres laterales que se enlaza mediante un arco de triunfo. En esta intervención se utilizaron gótico-mudéjar, mudéjar y barroco. Una gran composición de mudéjar barroco de un tipo barroco de Alhambra, que se repite en otros edificios cercanos. La más importante obra de Alhambra, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica, es la capilla de San Juan Bautista. Esta segunda etapa de ampliación del palacio episcopal se realizó en el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III. El arquitecto principal de esta etapa es el arquitecto sevillano Juan de Villalpando, que realizó el proyecto de un gran patio de elegante disposición arquitectónica, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica. Esta segunda etapa de ampliación del palacio episcopal se realizó en el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III. El arquitecto principal de esta etapa es el arquitecto sevillano Juan de Villalpando, que realizó el proyecto de un gran patio de elegante disposición arquitectónica, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica.

El edificio principal lo constituye la dependencia que se levantó en un patio de elegante disposición arquitectónica, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica. Esta segunda etapa de ampliación del palacio episcopal se realizó en el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III. El arquitecto principal de esta etapa es el arquitecto sevillano Juan de Villalpando, que realizó el proyecto de un gran patio de elegante disposición arquitectónica, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica.



PABLO RUIZ PALANCA, 'Exposición'

Martin de Aldehuela prosigue las obras no terminadas de su predecesor. Hay que destacar la intervención en el antiguo palio formada por dos órdenes de arcos, y la capilla de San Juan Bautista, entre dos torres laterales que se enlaza mediante un arco de triunfo. En esta intervención se utilizaron gótico-mudéjar, mudéjar y barroco. Una gran composición de mudéjar barroco de un tipo barroco de Alhambra, que se repite en otros edificios cercanos. La más importante obra de Alhambra, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica, es la capilla de San Juan Bautista. Esta segunda etapa de ampliación del palacio episcopal se realizó en el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III. El arquitecto principal de esta etapa es el arquitecto sevillano Juan de Villalpando, que realizó el proyecto de un gran patio de elegante disposición arquitectónica, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica.

Los tristes sucesos del año 1931 destruyeron de forma definitiva el edificio principal del palacio episcopal. La reconstrucción llevada a cabo por el arquitecto sevillano Juan de Villalpando, que realizó el proyecto de un gran patio de elegante disposición arquitectónica, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica.

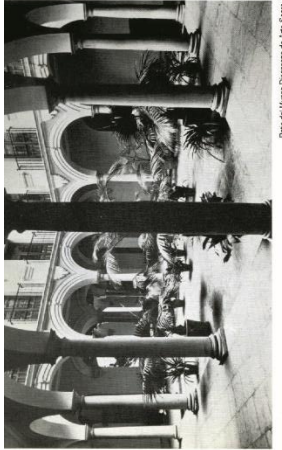


Pablo Villalpando: 'EL PERUQUINO', 'Madona del sacro (detalle)'

II EL MUSEO

La defensa del Tesoro Artístico Nacional, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica. Esta segunda etapa de ampliación del palacio episcopal se realizó en el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III. El arquitecto principal de esta etapa es el arquitecto sevillano Juan de Villalpando, que realizó el proyecto de un gran patio de elegante disposición arquitectónica, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica.

Esta bella idea trajo como consecuencia un peligro y más aún en los últimos años, muy grande. España es, por lo menos, uno de los países más pobres de Europa. No obstante esta realidad, el patrimonio histórico-artístico de España es riquísimo. No ha sufrido en muchos aspectos durante las últimas décadas un deterioro tan grave como el que se ha producido en muchos países europeos. En España, la arquitectura de este palacio episcopal es un ejemplo de la arquitectura barroca española. Esta segunda etapa de ampliación del palacio episcopal se realizó en el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III. El arquitecto principal de esta etapa es el arquitecto sevillano Juan de Villalpando, que realizó el proyecto de un gran patio de elegante disposición arquitectónica, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica.



Patio del Museo Diocesano de Arte Sacro.

El Museo Diocesano de Arte Sacro, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica. Esta segunda etapa de ampliación del palacio episcopal se realizó en el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III. El arquitecto principal de esta etapa es el arquitecto sevillano Juan de Villalpando, que realizó el proyecto de un gran patio de elegante disposición arquitectónica, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica.



Foto de SANSEBASTIÁN, Ogeyo.com.es/166

Las escenas de arte sacro que se hallaban diseminadas en iglesias, conventos, etc., se reunieron en un museo diocesano de arte no necesario ya para el culto, dado el carácter de museo que se le dio en el obispo de Málaga, mediante Decreto de 8 de febrero de 1974, crea el Museo Diocesano de Arte Sacro. Este museo diocesano de arte sacro, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica. Esta segunda etapa de ampliación del palacio episcopal se realizó en el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III. El arquitecto principal de esta etapa es el arquitecto sevillano Juan de Villalpando, que realizó el proyecto de un gran patio de elegante disposición arquitectónica, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica.

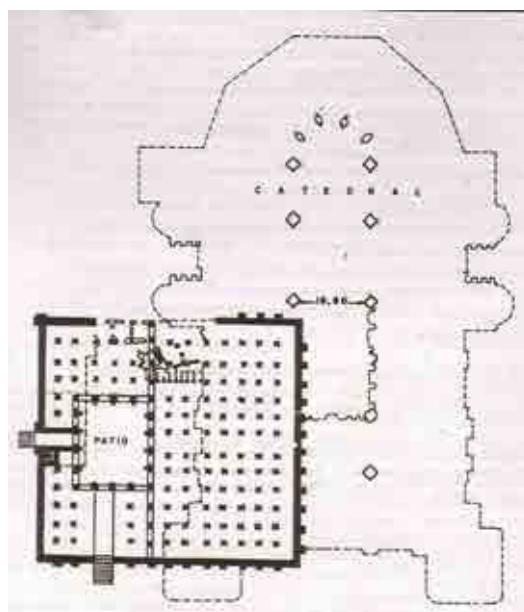
Más tarde, se consideró la conveniencia de separar el Museo Diocesano de Arte Sacro de la sede episcopal, para lo que se levantó en el propio palacio obispal en mayo de 1974, el Museo Diocesano de Arte Sacro. Este museo diocesano de arte sacro, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica. Esta segunda etapa de ampliación del palacio episcopal se realizó en el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III. El arquitecto principal de esta etapa es el arquitecto sevillano Juan de Villalpando, que realizó el proyecto de un gran patio de elegante disposición arquitectónica, que se repite en un gran patio de elegante disposición arquitectónica.

3.7.2 Catedral de Málaga

- | | |
|--|---|
| ❖ Inmueble que ocupa: Catedral de Ntra. Sra. de la Encarnación de Málaga. | ❖ Fecha de apertura: 29/10/1997 |
| ❖ Acceso: Previo pago. | ❖ Montajes anteriores: Sí (años 60 y 1994) |
| ❖ Tipología: Exposición permanente de la colección catedralicia. | ❖ Número de salas/espacios: 2 |
| ❖ Titularidad y gestión: Cabildo de la Catedral de Málaga. | ❖ Fecha de visita: 15/05/2013 |

Historia

Cuando el 18 de agosto de 1487 la ciudad de Málaga fue tomada por el ejército cristiano, los Reyes Católicos entraron triunfalmente en la ciudad y el cardenal Don Pedro de Mendoza consagró la Mezquita Aljama. Esta mezquita había sido fundada por el emir Mohamad I (852-886), en su origen tuvo cinco naves. Más adelante, en los siglos XIII-XIV, fue ampliada con naves en los laterales del patio, llegando a tener hasta trece. Los cristianos hicieron una adaptación de la Aljama a sus necesidades; en primer lugar cambiaron la orientación y situaron el altar mayor en el testero este, aludiendo a la identificación de Cristo con el sol del día⁴¹⁷. El alminar fue utilizado como campanario y en las inmediaciones del altar mayor y en el lateral sur se cerraron varias capillas funerarias, de ellas se conserva la dedicada a San Gregorio junto a la galería de la puerta de las Cadenas; además, la techumbre plana fue reemplazada por bóvedas de crucería.



Situación de la mezquita aljama con respecto a la catedral según la doctora María Dolores Aguilar.

⁴¹⁷ AGUILAR GARCÍA, María Dolores. "La mezquita mayor de Málaga y la iglesia vieja I" en *Boletín de Arte* nº 6, Universidad de Málaga, Málaga, 1985. pp. 55-69.

Los dos primeros obispos de Málaga, Don Pedro Díaz de Toledo (1487-1499) y Don Diego Ramírez Villaescusa de Haro (1500-1518), quisieron transformar la



Puerta del Sagrario.

mezquita y no optar por el plan que tenía el Cabildo de la ciudad de erigir un nuevo templo. Éste tenía la intención de administrar las rentas de la Catedral, lo cual era un privilegio concedido al obispo. La erección de la nueva iglesia estaba aprobada desde el 12 de febrero de 1488 por el cardenal Mendoza pero ésta, como veremos, tardaría en llevarse a cabo. Además de la construcción de capillas y bóvedas, en época del obispo Villaescusa los esfuerzos económicos se centraron en la construcción de la puerta gótica que actualmente se encuentra en la iglesia del Sagrario. Ésta era la puerta principal de la iglesia vieja y debió acabarse entre 1526 y 1527, aunque en su obra hubo diversos parones derivados de la polémica entre obispado y Cabildo.

Ya a partir de 1524 empiezan a aparecer noticias de que la construcción de la nueva Catedral estaba gestionándose. Entre 1525 y 1527, siendo Villaescusa gobernador del obispado y gestor de las obras, se llevan a cabo las expropiaciones y derribos de casas en el terreno que iba a ocupar la Catedral. El 29 de marzo de 1528, ya en época del pontificado del obispo asentista César Riario (1519-1541), se presentan las trazas para que fueran examinadas por el maestro de la catedral de Toledo, Enrique de Egas y el cantero Pedro López. Hay varias versiones sobre la autoría de estas primeras trazas que obedecían a la tipología de iglesia tardogótica ensayada en las catedrales de Segovia, Granada y Guadix, y en la iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Granada. Podrían haber sido realizadas por Enrique Egas o Pedro López, ya que Siloé, como explica la doctora Sauret, no gozaba aun de reconocimiento y valía para realizar el proyecto en esta fecha⁴¹⁸. Otros autores relacionan estas trazas con Hernán Ruiz e incluso con Juan Bautista de Toledo.

La primera piedra de la nueva catedral se puso el día 29 de junio de 1529, festividad de San Pedro y San Pablo, y desde esta fecha hasta su muerte en 1539 fue Pedro López el maestro mayor de la obra. En estos años hizo la labor de cimentación, se levantaron los muros hasta una altura de seis metros en el interior y se construyeron las capillas de la girola. Los rasgos de esta primera

⁴¹⁸ SAURET GUERRERO, Teresa. *La catedral de Málaga*. CEDMA, Málaga, 2003. p.79.

intervención son fundamentalmente de herencia gótica, aunque ya se empiezan a introducir algunos elementos clasicistas.

A la muerte de Pedro López, el obispo Bernardo Manrique de Lara (1541-1564) nombró a Fray Martín de Santiago como maestro mayor en 1543. Hay un vacío documental entre 1539 y 1543 y es en este paréntesis donde parece situarse la intervención de Diego de Siloé, ya que se ha documentado su presencia en la Colegiata de Santa María de Antequera y ésta, junto con la Catedral, eran las únicas obras que se realizaban en la diócesis en estos años, con lo cual se piensa que pudo ser Siloé el encargado de ambas construcciones. Sin embargo, su cargo habría sido ocupado por muy corto periodo de tiempo porque el obispo Manrique paralizó las obras hasta su llegada a la diócesis en marzo de 1542 y desde esa fecha fue Fray Martín el encargado, con Diego de Vergara trabando como aparejador. El hecho es que las características de lo construido a partir de estas fechas son indudablemente siloescas, por lo que Sauret habla sobre la posibilidad de que tanto Fray Martín como Vergara a la muerte de éste siguieran un planteamiento trazado por el arquitecto burgalés. Durante el periodo de Fray Santiago se cerraron las capillas de la girola y se realizaron las columnas y capiteles corintios que las separan. A la muerte de Fray Martín, el que había sido su aparejador, Diego de Vergara, pasa a ostentar el cargo de maestro mayor a partir de 1548. Él cubre las capillas y llegado el momento de abordar las cubiertas, se decidió en el Cabildo del 12 de agosto de 1549 que se hicieran nuevos planos de la obra porque había habido un error, el cual hoy desconocemos. Es entonces cuando se pide a Vandelvira que haga un modelo, Vergara por su parte hace otro, siendo ambos analizados por Hernán Ruiz II, cuyo informe no ha llegado hasta nosotros.



Cubiertas de la girola.

Las obras fueron continuadas por Vergara pero no sabemos de quien fueron las trazas que siguió, los autores han aludido tradicionalmente a una probable intervención de Siloé en este momento, pero otros creen que fue Vandelvira el autor por haberse cambiado el plan de las cubiertas, ya que en un principio se pensó en que la nave central sería más alta que las dos laterales y la opción que se siguió fue la de cubrirlas a la misma altura tal y como Vandelvira había hecho en la Catedral de Jaén. Otros autores creen que las trazas aceptadas fueron las del propio Diego de Vergara y que él, bien por propia iniciativa o por influencia de Vandelvira, cambió el plan de las cubiertas. Sea como fuere, Vergara comenzó a levantar la capilla mayor siguiendo el sistema de soportes empleado por Siloé en la Catedral de Granada y también continuado por Vandelvira posteriormente. Se trata del empleo de pilares cruciformes a los que se adosan cuatro



Orden de los soportes.

columnas corintias; sobre estos se apoya un trozo de entablamento y, como novedad en esta catedral, sobre este dado brunelleschiano descarga un pilar de ático que viene a romper las proporciones tradicionales y sirve de descarga a los arcos de las bóvedas. En esta estructura se ve cierta reminiscencia gótica y su empleo vino a hacer que el templo malagueño fuera mucho más esbelto que sus coetáneos andaluces.

Fue Vergara el que acabó las capillas en 1564 y las bóvedas helicoidales de la girola. De estas fechas es también la Sacristía y en los años del episcopado de Don Francisco Blanco Salcedo (1565-1575) se realizó el crucero sin las portadas. En 1575 tomó posesión el obispo Francisco Pacheco que concluye el crucero y la capilla mayor, se comienzan las portadas del crucero y se decora la capilla de la Encarnación. Esta última obra estuvo a cargo de Juan Bautista Vázquez que había venido de Sevilla a dar las trazas del tabernáculo hacia 1579. En la pintura y dorado de la capilla mayor intervino en estos años César Arbassia, quien realizó además el *tríptico de la Anunciación*. Vergara continuó dirigiendo las obras hasta su muerte en 1584, con lo cual pudo iniciar las portadas del crucero, cuya labor fue continuada por su hijo y sucesor del mismo nombre.

En 1587 comenzó el episcopado de Don Luis García de Haro y Sotomayor, éste obispo aceleró el acabado de lo que quedaba de las cubiertas y cerró con paredones las naves del crucero para poder bendecir la nueva catedral y comenzar el culto en ella. Fue el 31 de agosto de 1588 cuando, tras una solemne procesión que salió de la iglesia de Santiago, fue bendecida la Catedral. La dicha parroquia había asumido las funciones de la catedral durante algunos años por las inconveniencias de la cercanía de las obras que presentaba la iglesia vieja.

Cuando la Catedral fue abierta al culto, el obispo no mostró interés por continuar las obras por las dificultades económicas del momento. Comenzamos así un periodo de estancamiento, los recursos se emplearon en las obras menores, en las parroquias dañadas por las revueltas de los moriscos y en el coro, que va a ser la obra más importante llevada a cabo en el siglo XVII. La última década del siglo XVI estuvo centrada por la polémica que se derivó del planteamiento del coro, ya que el obispo lo pretendía hacer como cierre definitivo de la obra de la catedral alegando que para la población de Málaga no era necesario acabar el templo tal y como se había planteado. Para ello encargó a Diego de Vergara hijo que hiciera las trazas de un coro concebido como un apéndice, realizado en ladrillo y más estrecho, el cual vendría a finalizar la Catedral. Las obras de este coro comenzaron en 1592 bajo la dirección de Hernán Ruiz III, arquitecto conocedor de la obra por haberla visitado en varias ocasiones. Sin embargo, el Cabildo insistía en acabar el templo catedralicio según se había planteado desde un principio, lo cual impedía el planteamiento del coro que se estaba realizando. Comenzó así una pugna que hizo que el Cabildo recurriera al rey Felipe II, quién ordenó la paralización de las obras y envió a Juan de Minjares para que emitiera un informe; el obispo solicitó por su parte que Hernán Ruiz III hiciera otro informe paralelo. Minjares abogaba por deshacer lo iniciado del coro de ladrillo y empezarlo de nuevo para después continuar con las naves y completar la obra; Hernán Ruiz III por su parte, proponía proseguir con el coro planteado por Vergara hijo. Al final de este episodio, el Rey decide que sea el proyecto de Minjares el que se lleve a cabo siguiendo los planos primitivos de la Catedral. Aún en 1596, el obispo García de Haro seguía insistiendo en la falta de dinero y Felipe II decide la intervención de Francisco de Mora para que entregara al deán cuatro trazas sobre las de Minjares y Hernán Ruiz III, éstos junto a todos los informes anteriores se debían entregar a Diego de Vergara para que hiciera la obra bajo la supervisión de Minjares. Los trabajos comenzaron en 1597, pero en 1598 a la muerte de Vergara y, poco después, de Minjares, fue nombrado Pedro Díaz de Palacios como maestro mayor en la sesión del Cabildo del 19 de junio de 1599⁴¹⁹.

En 1603 se había acabado la parte arquitectónica del coro, sin embargo, en 1610, el crucero y el arco toral se habían resentido, para solucionar el problema se hizo venir a arquitectos de Granada y Córdoba para que emitieran un informe junto con Díaz de Palacios mediante el que se concluye la necesidad de completar el proyecto por peligro de ruina de la obra realizada. Ya desde 1609 el Cabildo pide al obispo Fray Alonso Moscoso que haga la sillería, con lo cual deducimos que el coro ya estaba techado con el abovedamiento que en el siglo XVIII sería reemplazado. Para la realización de la sillería se convocó un concurso del que se escogieron las trazas de Luis Ortiz de Vargas, éste comenzó su trabajo a partir del 14 de octubre de 1633, fecha de su contrato, que se produce

⁴¹⁹ AGUILAR GARCÍA, María Dolores. *Pedro Díaz de Palacios. Maestro mayor de la Catedral de Málaga*. Universidad de Málaga, Málaga, 1987. p. 91.

tras el estreno del coro, que había sido el 5 de mayo de este mismo año. Entre esta fecha y 1638 Ortiz de Vargas realizó la sede episcopal y toda la arquitectura lignaria, entre otros relieves, siendo obispo Fray Antonio Enríquez de Porres.

La siguiente etapa del coro la protagoniza, a partir de 1638, José Micael Alfaro, hasta su muerte en 1650. Él realizó los bustos de la crestería y parte del apostolado, mostrando clara influencia manierista. A partir de 1658 se inicia la etapa de Pedro de Mena que fue sufragada por la donación del obispo Diego Martínez de Zarzosa; él fue el que realizó los cuarenta tableros que faltaban en dos años y el que elevó esta obra a la categoría y plasticidad escultórica que serviría de inspiración a gran número de artistas, lo cual hizo que Palomino hablara de ella como “la octava maravilla del mundo.”



Coro de la Catedral.

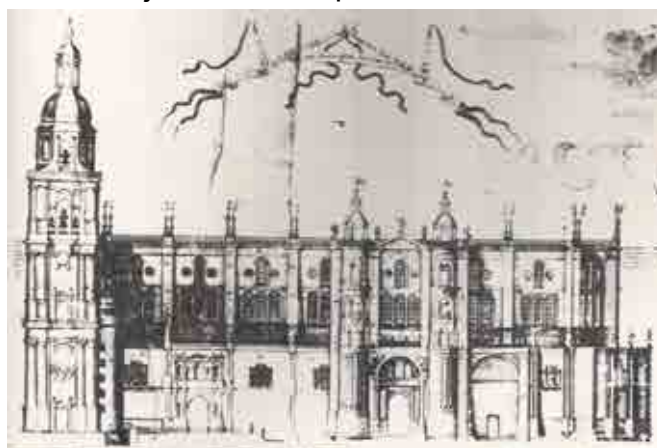
Por otra parte, las obras de la Catedral sufren un parón hasta 1664, fecha en la que llega a la sede episcopal Fray Alonso de Santo Tomás y es nombrado Miguel de Perea como maestro mayor. Sin embargo, no hubo repercusión en la construcción ya que, por problemas burocráticos y de financiación, sólo pudieron realizarse tareas de decoración y amueblamiento. De estos años datan los púlpitos, el facistol, el atril del coro y el tabernáculo primitivo.

Los sucesores de Fray Alonso de Santo Tomás no siguieron con la obra a pesar de que lo realizado estaba comenzando a resentirse y de que las cubiertas se calaban; es por ello que en la sesión del Cabildo de 9 de octubre de 1719 se decidió reparar los daños y acabar la obra, ya que la situación de las finanzas del Cabildo habían mejorado con el obispo Bartolomé Espejo y Cisneros. Tras la recaudación de rentas, se eligió a José de Bada como maestro mayor para comenzar a construir la fachada principal. Para decidir qué plano se seguiría se llamó a varios arquitectos; estos fueron, entre otros, Hurtado Izquierdo y Fray

Miguel de los Santos, que añadió los ornamentos de tradición barroca. Tras hacer algunas correcciones, se eligió el plano de Bada. Estos no iban a ser los únicos cambios, pues ya comenzadas las obras, el Cabildo hace llamar a Vicente Acero, quien ejercía su maestría en la catedral de Cádiz, a Hurtado Izquierdo, que en esta fecha estaba trabajando en Priego de Córdoba, y a Antonio Díaz que lo hacía en la Catedral de Sevilla, para una nueva revisión del proyecto. Finalmente, fue el planteamiento de José de Bada el elegido, con los dichos añadidos de Fray Miguel de los Santos.

En 1731 se había construido el primer cuerpo y a partir de 1732 se presupuestaron los relieves de los santos mártires malagueños, que fueron encargados al portugués Clemente Annes Mata de Lobo, según Sauret, o a escultores locales, según Camacho. El medallón central en el que se representa a la Anunciación se encargó dos años más tarde a los mismos artífices locales.

A la vez que se iba avanzando en el alzado de la fachada se iban construyendo las torres que la flanquean y se solucionaban algunos problemas que se planteaban en la obra antigua. En 1746 se comenzó la unión del crucero y el coro con la fachada, se habían completado los costados con sus portadas y en 1753 se estaban cerrando las bóvedas interiores. Sin embargo, desde 1747 la financiación se fue complicando progresivamente porque algunos municipios se negaban a pagar el impuesto. Para acabar la obra se recurrió al comercio de la vid, la pasa y el aceite, los comerciantes se quejaban porque creían conveniente que fuera el arbitrio concedido por el Rey el que pagara las obras, pero éste se estaba dedicando en gran parte a las obras de muelle, por lo cual a partir de 1746 el Rey dedicó este dinero directamente al puerto. La consecuencia de ello es una bajada de los sueldos de los trabajadores, aunque en 1753 el Cabildo otorga de nuevo rentas a la Catedral por un valor de 40.000 ducados. Este hecho vino a rescatar la obra. En 1754 se hacía necesario rematar la unión de las dos partes una vez cerradas todas bóvedas, por peligro de derrumbe. En este año se solicitó al Rey la recuperación del arbitrio y éste lo volvió a conceder.



Diseño del lateral Sur de la Catedral.

Hasta 1755 José de Bada siguió dirigiendo las obras, pero falleció en diciembre de este año; para sustituirlo se eligió a Antonio Ramos en la sesión del Cabildo del 19 de enero de 1756, el cual desde 1731 ya trabajaba como aparejador en la obra. Se decidió que sería maestro con la condición de que Gaspar Cayón, maestro de la catedral de Cádiz, debía inspeccionar previamente la obra. Como

aparejador se nombra a Manuel Navajas que ya llevaba treinta y cuatro años trabajando en la obra.

Durante la etapa de Antonio Ramos se cerró la nave central y en 1768 se puso toda la iglesia en uso, a falta de la decoración de las capillas de la zona nueva y del acabado de las torres. Sin embargo, el Cabildo nunca confió en él y tuvo muchos problemas, por ello mandó que otros maestros inspeccionaran su obra. Desde 1757, año en el que se decidió continuar una de las torres, nuevos problemas de financiación se presentan en la obra, pues los municipios se negaban a pagar y parte del arbitrio real se desviaba para el muelle, finalmente en 1782 Floridablanca da por cumplido el arbitrio real ya en plena Ilustración, con lo cual, las obras fueron suspendidas en el mismo año en que murió Antonio Ramos. Su etapa fue por ello muy complicada pero no menos importante.



Diseño de la fachada de Antonio Ramos.

La torre norte se completó en 1769, se cerró la obra nueva y en 1764 se comenzó a proyectar su unión con la obra antigua. Para ello hubo que resolver serios problemas de empujes, que tuvieron de repartirse adecuadamente para que no se volviera a resentir el crucero, previa consulta de varios arquitectos, entre ellos Ventura Rodríguez, que fue enviado por el Rey cuyo informe avaló el planteamiento de Ramos. En 1765, ante la falta de recursos, se suspenden las obras en las torres para dedicar los fondos a la unión de las dos partes. A la vez que esto ocurría, se encargaban vidrieras, rejas, puertas y cancelas. Finalmente en 1768 las dos partes se unieron y la iglesia al completo se puso en uso a falta de su completa conclusión.

Entre 1768 y 1782 las obras fueron mínimas pero sí se finalizaron las solerías, las vidrieras, los órganos realizados por Julián de la Orden y las rejas de las portadas del crucero, entre otras obras de decoración. En 1770 se encargó un tabernáculo para el altar mayor, aunque, tras numerosos diseños, este no se llevaría a cabo hasta el siglo XIX.



Órgano del lado del Evangelio

A la muerte de Ramos le sucedió José Martín de Aldehuela que había estado trabajando en los órganos desde 1778, éste fue ratificado en el cargo de maestro mayor de obras menores el 30 de noviembre de 1782. En esta nueva etapa se hizo la sacristía, la reja del atrio, los adornos de la fachada y la capilla de la Encarnación; ésta última con los fondos de la donación del obispo Molina Lario. También se acabó el atrio y se decidió no continuar con la torre sur en 1783.

El siglo XIX no se presentó nada halagüeño para la obra malagueña, aunque hubo dos intentos de acabarla, uno por parte del obispo Juan Nepomuceno Cascalla Ordóñez con la visita de Isabel II en 1862, y otro promovido por el alcalde José Alarcón Lujan. Ya en el siglo XX se hicieron obras de aislamiento y derribo de las casas adosadas a la Catedral. Tras los sucesos de 1931, muchas cofradías y hermandades tuvieron que solicitar cobijo en la Catedral, dada la destrucción de sus respectivas sedes canónicas. Esto provocó una reestructuración en el templo catedralicio. Posteriormente, en la Guerra Civil, la Catedral vería mermado su patrimonio mueble. Tras estas trágicas fechas se realizaron obras de conservación con una nueva iniciativa fallida de acabar la torre, una opción que sigue siendo discutida en la actualidad.



La Catedral durante la Guerra Civil. (L. T).

Descripción arquitectónica

Al exterior, la catedral malagueña presenta la apariencia de una fortificación, quizás en alusión al carácter estratégico de la ciudad. Su volumen destaca en el paisaje del centro histórico y en otros tiempos se veía también desde el mar. Los muros se articulan mediante contrafuertes que flanquean grandes arcos de medio punto que acogen, sobre un alto zócalo, a las vidrieras que se superponen en dos alturas. Las gárgolas tienen forma de cañón lo cual acentúa ese carácter de fortaleza al igual que las dos torres semicirculares que, a modo de bastiones, flanquean las dos portadas del crucero. Se utiliza además el orden dórico, a pesar de ser un templo dedicado a la Virgen, se cree que siguiendo los preceptos de Serlio, quien aconsejaba su uso dado su carácter de solidez y firmeza. Siendo un templo edificado

sobre lo que había sido una mezquita y situado frente al mar, nos atrevemos a aventurar que esa apariencia vendría a mostrar la de una fortaleza de la fe cristiana, dada toda la carga simbólica que se desvela en su interior, en relación con el culto a la eucaristía y a su dedicación a la Encarnación.



Exteriores de la Catedral. Cabecera y testero Norte.

Las puertas del templo son cinco en total, de todas ellas la principal es la que se orienta al oeste en los pies de la iglesia y que se flanquea por las dos torres. Situada junto al Palacio Episcopal, es la plaza del Obispo la que da unidad al espacio de exaltación eclesiástica en la ciudad por excelencia. La fachada fue comenzada en 1722 y nunca llegó a terminarse, la situamos dentro de una estética barroca clasicista. En ella se pretendió trasladar al exterior el vocabulario arquitectónico interior y se emplearon mármoles polícromos para darle más empaque. Se estructura en dos alturas y tres calles, la central más ancha que las dos laterales y la separación se efectúa mediante parejas de columnas corintias sobre altos plintos en ambos pisos. En el piso inferior se abren tres grandes arcos de medio punto que acogen los tres vanos de entrada, éstos se flanquean por parejas de columnas corintias que sostienen sobre un entablamento denticulado frontoncillos formados por el enfrentamiento de dos vértices de frontón en la calle central, mientras que en las laterales, más estrechas, sólo hay un vértice de frontón en cada ángulo; estos se coronan con jarrones. Sobre cada puerta hay un medallón oval flanqueado por columnas salomónicas, en los dos laterales se representa respectivamente a los santos

mártires malagueños patronos de la ciudad, San Ciriaco y Santa Paula, y en el central aparece la Anunciación. Tras una cornisa volada y denticulada pasamos al segundo cuerpo que se divide en dos alturas por una línea de imposta con la anchura suficiente para acoger balconcillos. En el primer cuerpo se articulan tres triples arcadas sobre pilastras corintias cajeadas; el segundo cuerpo aparece centrado por arcos de medio punto flanqueados por dos óculos coronados con una profusa decoración de escudos y volutas. La coronación del conjunto no fue finalizada, sólo podemos ver una balaustrada rematada por pináculos. Sobre las dos parejas de columnas que dividen la calle central del segundo cuerpo aparece el arranque de un frontón triangular que debía haberse rematado con estatuas.



Fachada principal.



Torre Norte.

De las dos torres que flanquean esta fachada oeste, sólo la situada al norte de ésta fue finalizada, la torre sur sólo está alzada hasta el segundo cuerpo. La torre campanario tiene cuatro cuerpos que apean sobre un alto zócalo de la misma altura que las gradas. Los dos primeros cuerpos se corresponden en altura con los de la fachada y se continúan en ella las mismas líneas de impostas; éstos cuerpos refuerzan sus esquinas con semicolumnas corintias y ambos tienen una doble altura de vanos adintelados. En el primero, los vanos inferiores tienen frontones triangulares, y los superiores los tienen curvos, éstos descargan sobre unas ménsulas de las que cuelgan placas recortadas. El segundo cuerpo tiene vanos de medio punto sobre pilastras de capiteles dóricos, los inferiores, y corintios los superiores. Los inferiores tienen frontones triangulares y los superiores siguen la decoración de volutas asimilándose a la que corona los vanos del segundo cuerpo de la fachada que se sitúan a la misma altura. Los dos

pisos superiores acogen el cuerpo de campanas, son de menor altura y están igualmente reforzados en las esquinas con columnas corintias. Las del tercer cuerpo se coronan con pináculos y flanquean triples arquerías en las que el arco central, más alto y ancho, está cubierto por frontón curvo. El cuarto cuerpo tiene las esquinas achaflanadas y arcos de medio punto en cada uno de sus frentes, flanqueados por pilastras corintias. Este último cuerpo alberga al reloj y sirve de tambor para la cúpula que se remata con un cupulín de dos cuerpos superpuestos. En su interior se encuentra el vestuario de los clérigos y el archivo, tiene cubiertas de bóvedas vaídas y escaleras de caracol para acceder al campanario.

Las portadas del crucero se diseñaron en la etapa renacentista siguiendo un esquema de influencia siloesca en relación con el esquema ensayado en Santa María del Campo. Sin embargo, los torreones no fueron finalizados hasta la etapa de Antonio Ramos. La puerta Norte, llamada “de las Cadenas”, da a calle Císter, y la puerta Sur da a la calle Postigo de los Abades. Están flanqueadas por dos fuertes torreones adosados que, como si se tratara de enormes semicolumnas, tienen sus fustes acanalados y presentan ventanas saeteras en el primer cuerpo. A continuación siguen dos cuerpos más profusamente decorados con pilastras adosadas de orden compuesto entre las que hay vanos adintelados cubiertos por arcos de medio punto con óvalos en los tímpanos los inferiores, y placas recortadas los superiores, que dan lugar a balconillos superpuestos. En el último cuerpo hay balcones corridos, los vanos son adintelados y cobijados bajo arcos de medio punto en cuyo tímpano hay frontones triangulares. Las pilastras y los muros están profusamente decorados con motivos de rocalla y macollas. La puerta en sí se encuentra muy retranqueada, es de medio punto con triple arquivolta y querubines en las enjutas. Está cobijada por otro gran arco de medio punto angrelado en cuyas jambas hay pilastras corintias cajeadas entre las que se insinúan hornacinas aveneradas. El tímpano presenta un arco serliano flanqueado por columnas corintias y decoración de medallones. En las enjutas del gran arco aparecen las alegorías de la Fe y la Caridad, en la puerta Norte, y de la Esperanza y la Justicia, en la puerta Sur. El segundo cuerpo sigue el orden de vanos del resto de la Catedral, un primer piso con triple arquería y el segundo es un arco flanqueado por dos óculos. El remate es un



Puerta de las Cadenas.

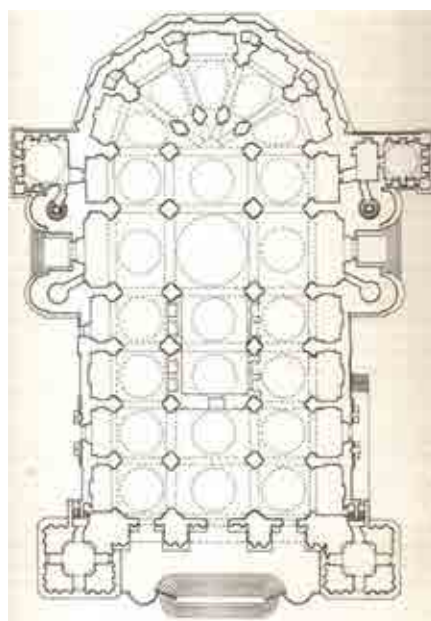
frontón curvo discontinuo del que se desprenden lateralmente dos placas recortadas.



Puerta lateral Sur.

Otras dos puertas laterales se encuentran en la zona de unión entre la parte antigua y la nueva del templo, éstas fueron realizadas en el siglo XVIII por José de Bada. La puerta Norte da al jardín del Sagrario y por ella se efectúa la entrada a la visita turística; frente a esta se encuentra la puerta Sur que da a la calle Postigo de los Abades. Ambas tienen dos cuerpos flanqueados por columnas de orden compuesto sobre altos plintos entre las que hay hornacinas aveneradas; las del cuerpo superior acaban en frontón triangular. El vano de entrada es de medio punto con figuras en las enjutas. El segundo cuerpo está centrado por tres nichos de medio punto, el central más alto y ancho con placas recortadas en la rosca. El remate es un frontón curvo discontinuo con una ménsula en el centro.

Interiormente, el templo catedralicio presenta tres naves separadas por arcos de medio punto que se asientan sobre el original sistema de soportes al que ya hemos hecho referencia. El crucero aparece marcado por su mayor anchura y la cabecera es curva, en torno al altar mayor se encuentra la girola con capillas radiales. Las naves se cubrieron a igual altura con bóvedas de casquete esférico, siendo los de la girola helicoidales por tener los tramos forma trapezoidal. Hay dos etapas bien diferenciadas en la obra de la catedral, por un lado la obra de la cabecera y el crucero, realizada en el siglo XVI, y por otro la de toda la mitad oeste que une el crucero con la fachada principal, realizada en el siglo XVIII.



Planta de la Catedral.

En la obra del XVI destacan los arquitectos Diego de Vergara, padre e hijo, con influencias de Diego de Siloé y Andrés de Vandelvira, como grandes personalidades del Renacimiento andaluz de los que tenemos noticias bien por su presencia o por su asesoramiento en la obra. Las bóvedas tienen una decoración de llaves o estilizados pináculos muy del gusto manierista, entre pilastrillas que parten en el anillo exterior de unas dobles ménsulas y acaban en

el centro de cada casquete, conformando ocho segmentos triangulares. Las pechinas presentan decoración avenerada. Por otra parte, las cubiertas de la etapa constructiva del XVIII siguen este mismo ritmo decorativo, pero se simplifica y se sintetiza siguiendo un gusto más depurado que entronca con el Barroco clasicista.

La cabecera y el crucero son las zonas de decoración más profusa. La cubierta del crucero es una cúpula semiesférica en la que los segmentos formados por las pilastrillas se cierran exteriormente conformando lo que se podría similar a los pétalos de una flor. En las pechinas hay cuatro medallones en los que aparecen la Virgen y el ángel de la Anunciación, un cáliz y un jarrón con flores, éste último es el emblema de la Catedral. Los brazos del crucero se cubren con sendas bóvedas vaídas siguiendo la misma decoración de casquetes esféricos y medallones en los que se representan las virtudes.



Cubiertas de la cabecera.

El alzado lateral tiene dos alturas, la primera se desarrolla hasta el nivel del entablamento. Estas fuertes columnas estriadas flanquean arcos de medio punto que dan lugar a las capillas laterales cubiertas con bóvedas de cañón con casetones. El nivel superior comienza tras el entablamento y acoge a los vanos con vidrieras entre la continuación de las columnas que se hace mediante los pilares de ático. Estos paños tienen una doble altura de vanos tal y como ya hemos explicado.

La capilla mayor hay que describirla no sólo arquitectónicamente, porque en ella se dan cita también la pintura y la escultura, en aras de la creación de una tramoya escenográfica para el culto a la eucaristía. La estructura en sí es totalmente transparente, se apoya en seis pilares corintios y se desarrolla en una doble galería de cinco arcos muy altos. En el segundo cuerpo, los pilares de ático se continúan conformando los nervios de la bóveda de cuarto de esfera entre los que aparecen las llaves o vástagos que decoran las cubiertas de todo el templo. Precediendo a esta bóveda, hay otra vaída en la que se inserta otra de casquete esférico y que imita la decoración de la cúpula del crucero con medallones en los que se representan las virtudes. La galería inferior está dividida hacia su cuarto inferior en el que se insertan arcos de medio punto sobre los que se apean paños de muro con coronación polilobulada en los que se desarrolla un programa de pinturas de contenido cristológico y relacionado con la Pasión, realizado por Cesare Arbassia. De izquierda a derecha las escenas que se representan son: *Jesús en casa de Anás*, *La oración en el huerto*, *La institución de la Eucaristía*, *Jesús ante Pilatos* y *La flagelación*. Aludiendo al Templo de Jerusalén, los querubines se multiplican en las enjutas y claves de los arcos, además de en las bóvedas. En la galería superior, los pilares tienen hornacinas en su fuste, en los que hay esculturas de mártires, estos son: San Ciriaco, Santa Paula, San Sebastián, San Lorenzo, Santa Catalina, Santa Inés y Santa Eufemia. En los resaltes del entablamento aparecen bustos de profetas, antecesores de Cristo y padres de la Iglesia. Además de todo lo mencionado, la decoración pictórica se extiende por las enjutas, los pilares y el entablamento, todo ello realizado por el mencionado pintor italiano entre 1582 y 1588. Este repertorio iconográfico se completaba con el programa pictórico del tabernáculo en el que se representaron episodios del Antiguo Testamento, que prefiguraban los que aparecen en los paneles de la arquería baja. Este primer tabernáculo no ha llegado hasta nosotros y tampoco la totalidad de la decoración pictórica de la capilla, ya que una intervención en 1770 superpuso nuevos elementos decorativos a los del siglo XVI, estos son los motivos vegetales entrelazados y dorados que vemos hoy en sustitución de los anteriores que



Capilla mayor.

fueron de colorido mucho más vivo y con motivos abigarrados en relación con el gusto manierista⁴²⁰.

El actual tabernáculo es obra del arquitecto Enríquez Ferrer, este diseño decimonónico fue realizado por el escultor José Frapolli Pelli. Fueron muchos los diseños que precedieron a este y en ellos la idea del Arca de la Alianza siempre estuvo presente. Se trata de una estructura de templete clásico que acoge al sagrario en forma de arca flanqueado por dos ángeles.

Origen y trayectoria como espacio expositivo

La primera reordenación a la que debemos hacer mención y que sirvió de precedente a lo que iba a ser el museo catedralicio se hizo en los años sesenta, cuando se concentró la mayor parte de la colección en tres estancias que permanecían cerradas en horario de culto pero se abrían para ser visitadas por el público. Estas fueron la Sala Capitular, la sala colindante a ésta y la llamada “sala de los ornamentos” o vestuario de los canónigos, situada en el primer piso de la torre sur; además, también se comenzó a abrir el coro. Estos eran los años en que se empezó a ver el turismo cultural como un importante recurso económico para la ciudad y la Catedral también vio la necesidad de abrir estos espacios y de mostrar su patrimonio. Sin embargo, en este momento no se instaló ningún elemento de difusión y las piezas se ordenaban siguiendo un esquema acumulativo.

De los muros de la Sala Capitular o “Sala del Cabildo”, en esta época aun en uso y dotada de dos bancos corridos, colgaba la *Piedad* de Luis Morales y el *San Pablo Ermitaño* de Ribera. La sala colindante debía acoger las piezas de plata y algunas esculturas. Finalmente, el vestuario de los canónigos guardaba el ajuar textil, la *Custodia del Corpus* y el *San José* de Pedro de Mena⁴²¹.

⁴²⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. ARCOS VON HAARTMAN, Estrella. “La capilla mayor de la Catedral de Málaga: palimpsesto y escenografía pintada” en *Boletín de Arte* nº 20. Universidad de Málaga, Málaga, 1999.

⁴²¹ ROMERO TORRES, José Luis. CANCA GUERRA, Antonio. “Málaga. Esa desconocida. Nuestra Catedral: Museo ignorado de Pedro de Mena” en Diario *Sur*. 28/10/1979.



Sala Capitular.



Vestuario de los Canónigos.

El desmantelamiento del Museo Diocesano en el vecino edificio del Palacio Episcopal fue el revulsivo para hacer mejoras en el tesoro catedralicio. Para tal fin fue reorganizada la Sala Capitular que se abrió por primera vez al público el día 15 de marzo de 1994. En la rehabilitación se invirtieron cinco millones de pesetas, con este dinero se crearon expositores y se instalaron luminarias. La selección de las piezas la hizo un equipo de técnicos del Área de Cultura del Ayuntamiento⁴²².

Por problemas de filtraciones, esta primera instalación fue clausurada y un nuevo proyecto empezó a gestarse, éste último sería el que daría lugar al espacio expositivo que vemos hoy⁴²³. Con presupuesto del Plan de Desarrollo Estratégico y Turístico de Málaga y gestionado por la fundación Promálaga, fue el arquitecto y diseñador gráfico José Fernández Oyarzábal el encargado de su diseño, mientras que la selección de piezas fue realizada por el doctor Juan Antonio Sánchez López, profesor titular de la Universidad de Málaga. El nuevo museo fue inaugurado el día 29 de octubre de 1997, aunque con posterioridad a la intervención de Fernández Oyarzábal se han hecho algunas desafortunadas transformaciones y añadidos que analizaremos más adelante⁴²⁴.

Según informaciones recientes, el obispado plantea la posibilidad de trasladar el Museo Catedralicio al antiguo Hospital de Santo Tomás. Se trata de un antiguo inmueble situado frente a la portada gótica de la iglesia del Sagrario, en calle

⁴²² MERELO, María Eugenia. "La Catedral muestra por primera vez su platería y ornamentos. La Sala Capitular, habilitada como museo del rico tesoro catedralicio" en *Diario Sur*. 12/03/1994.

⁴²³ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. "El camino hacia la vanguardia: el Museo del Císter. Posturas conciliadoras y cauces para el arte sacro. Recuperación de espacios tradicionales y acondicionamiento en el contexto de los nuevos espacios expositivos" en REDER GADOW (Coord.). *IV Centenario de la Abadía de Santa Ana del Císter*. Málaga 1604-2004. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2008. pp. 179-185.

⁴²⁴ CASTAÑOS ALÉS, Enrique. "Entre la emoción y el misterio" en *Diario Sur*, 03/12/1997.

Santa María. El obispado de Málaga adquirió en enero de 2013 el edificio que desde el siglo XVI había estado bajo tutela de una fundación privada. Tras varias décadas de abandono, se han hecho necesarias varias operaciones de limpieza y consolidación en espera de una intervención más importante y, en consecuencia, más costosa. El edificio se ha incluido en el Plan Director de la Catedral y en octubre de 2014 comenzó una intervención en su fachada. Además del traslado del Museo Catedralicio, se ha comentado la posibilidad de reinstaurar el Museo Diocesano y de trasladar el archivo diocesano y el catedralicio a sus dependencias. Sin embargo, habrá que esperar para conocer si los planes del obispado se cumplen⁴²⁵.

Recorrido por el espacio expositivo



Plano de la Catedral y del Museo Catedralicio.

⁴²⁵ HINOJOSA, Jesús. "El obispado se hace con el antiguo Hospital de Santo Tomás, pero no aclara su destino" en *Diario Sur*, 24/01/2023.

HINOJOSA, Jesús. "El obispado prevé un museo de arte sacra en el Hospital de Santo Tomás" en *Diario Sur*, 25/01/2013.

GÓMEZ, Pedro Luis. "Una joya malagueña desconocida" en *Diario Sur*, 27/01/2013.

HINOJOSA, Jesús. "El obispado destinará el antiguo Hospital de Santo Tomás a museo de arte sacro y archivos" en *Diario Sur*, 14/10/2013.

El acceso a la visita a la Catedral se efectúa por la puerta lateral norte que da al jardín del Sagrario. Hay una caseta en el jardín en la que puede adquirirse la entrada y el audioguía antes de pasar a la nave del Evangelio. El templo catedralicio se ha habilitado instalando cartelas y unos paneles que van señalando en cada una de las capillas las piezas que se encuentran en ellas, además de situar los números para obtener información a través del audioguía. Por otra parte, algunas de las vitrinas y expositores que se hicieron para la Sala Capitular en el proyecto de 1994 se han instalado en el templo, como las que exponen cantorales del siglo XIX en la capilla de la Virgen del Rosario.

Está fuera de los objetivos de este estudio el hacer mención de cada una de las piezas que podemos admirar en el templo, pero no podemos pasar por alto el hecho de que la Catedral, al margen de su función primordial, es por sí misma el contenedor de una importante colección en la que el interés de algunas de sus piezas ha traspasado el ámbito de lo local para ser consideradas obras de referencia para la Historia del Arte. Éste es el caso de la sillería del coro que ha sido calificada como Bien de Interés Cultural⁴²⁶ dentro de la Base de Datos de Patrimonio Mueble de Andalucía. Es por ello que en un muy somero recorrido por las capillas del templo destacaremos algunas piezas y autores relevantes.

Del siglo XVI se conserva una imagen de gran interés, la *Virgen de los Reyes*, obra de anónimo flamenco o borgoñón, se dice que fue donada por la reina Isabel la católica tras la conquista de la ciudad. De los retablos medievales que se crearon para la iglesia vieja solo se ha conservado el *Retablo de Santa Bárbara*, situado hoy en la capilla que lleva el nombre de esta Santa, patrona del Cuerpo de Artillería. Esta obra fue contratada en 1524 y sus autores fueron Nicolás Tiller, que realizó la parte arquitectónica; Jácome de Lobeo, que se encargó de la policromía de las imágenes escultóricas, y Francisco de Ledesma, autor de las pinturas que están en los guardapolvos. Es un retablo gótico que se conserva con algunas pérdidas y añadidos posteriores. Del retablo de San



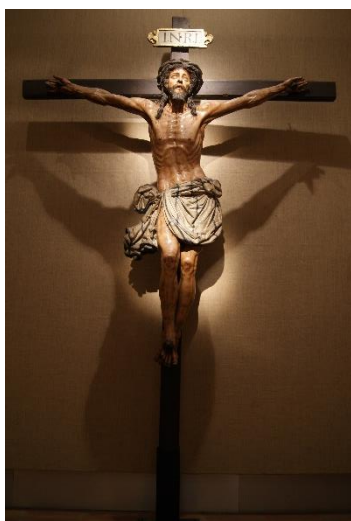
Retablo de Santa Bárbara.

⁴²⁶ "Decreto 381/2011, de 30 de diciembre, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, el bien mueble denominado Sillería del Coro de la Catedral de Málaga" en *BOJA* nº 17 del 26/01/2012.

Gregorio, también realizado por Tiller, sólo nos ha llegado una de sus pinturas, la *Misa de San Gregorio*.

Siguiendo con el siglo XVI, nombraremos varias obras destacadas; hay dos retablos realizados en esta época que se agregaron al patrimonio de la Catedral tras la Guerra Civil, momento en el que se hacía necesario redecorar las capillas y sustituir los elementos que se habían perdido. Son el *Retablo de Santa Clara*, situado en la capilla de San Francisco y procedente del convento de las religiosas clarisas de Plasencia, y el *Retablo de San Pelayo*, que se encuentra en la capilla del Sagrado Corazón y que procede de la iglesia del mismo nombre de la localidad palentina de Becerril de Campos, municipio desde el que también llegó a Málaga el retablo plateresco que hoy se encuentra en la vecina iglesia del Sagrario. Estos dos retablos son de autores anónimos castellanos, el de San Pelayo tiene pinturas renacentistas, aunque la estructura es barroca, y el de Santa Clara está vinculado a la tradición del Manierismo herreriano. También del siglo XVI son dos sepulcros, el del obispo Bernardo Manrique, atribuido a Gregorio Bigarny y a Juan Bautista Vázquez, y el del arzobispo de Salerno Luis de Torres, atribuido a Guglielmo della Porta y a Giovanni Antonio Dossio. De las obras pictóricas de este siglo destacamos la *Santa Águeda* atribuida a Lucas Cambiasso.

Son más numerosas las piezas a reseñar realizadas en el siglo XVII. De las obras de imaginería veremos varias de Pedro de Mena, éstas son *La Virgen de Belén* y la pareja de los *Reyes Católicos* que flanquea a la *Virgen de los Reyes*. Del padre de éste, Alonso de Mena y Escalante, es el *Crucificado* que se encuentra en la capilla de los Caídos junto al cual se presenta una *Dolorosa* de Pedro de Mena. Otra pieza destacada es el *Cristo del Amparo* de Antonio Gómez y el *San Sebastián* de Jerónimo Gómez de Hermosilla. De entre las obras pictóricas de este siglo podemos encontrar varios lienzos del pintor Juan Niño de Guevara,



Crucificado. Alonso de Mena. 1630-1640.

también tenemos las referidas pinturas de Cesare Arbassia quién, además de la decoración de la capilla mayor realizó varios lienzos entre los que destacamos el *Tríptico de la Anunciación*. Otras piezas a reseñar son un *Descendimiento* de Cornelio de Vos, las varias obras de Miguel Manrique, *La Inmaculada Concepción* atribuida a Claudio Coello y la *Virgen del Rosario* de Alonso Cano.



Virgen del Rosario. Alonso Cano. 1665-1666.

Entre las piezas escultóricas del XVIII tenemos varias del escultor más destacado de este siglo en Málaga, Fernando Ortiz, de él debemos nombrar varias obras, el *San Francisco* y el *San José* que se encuentran respectivamente en las capillas que llevan sus nombres, y el *San Blas* que está en la capilla de la Virgen del Rosario. También en este siglo fue creada la capilla de la Encarnación, cuyo diseño se atribuye a Ventura Rodríguez, siendo las esculturas obra de Juan de Salazar, escultor al que se atribuye también el sepulcro del obispo Molina Lario. Hay además varios lienzos de Diego de la Cerda y de ellos destacamos el *Traslado al Sepulcro*.

En el siglo XIX fueron creadas las esculturas del trascoro, todas ellas obras de Salvador Gutiérrez de León, a excepción de la *Piedad* que es de los hermanos Pissani. De entre los lienzos destaca la *Decapitación de San Pablo*, obra ecléctica de Enrique Simonet y Lombardo.

La salida de la visita al templo se efectúa por la capilla de San José, desde donde se pasamos a la tienda. Desde este espacio accedemos, a través de unas escaleras, al área expositiva. Ésta se encuentra en la crujía que se sitúa entre la puerta de las Cadenas y la capilla de San Gregorio, construida bajo el pontificado de Fray Bernardo Manrique. Se eleva sobre la galería que une la tienda y las oficinas aledañas con la iglesia del Sagrario y que integra algunos restos de la mezquita Alhama. Al subir la dicha escalera llegamos a un vestíbulo que se asoma a la tienda y en el que ya vemos algunas piezas expuestas, entre ellas un interesante lienzo anónimo del siglo XVII que representa la *Alegoría de la vida ascética y mística de la Cartuja*.

Sala adyacente a la Sala Capitular

Desde el vestíbulo entramos a la primera sala de expositiva propiamente dicha, es la sala o pasillo adyacente a la Sala Capitular.



Sala adyacente a la Sala Capitular. Vista hacia el testero norte.



San Luis de Francia. Pedro de Mena (atrib).

Si vamos viendo las obras siguiendo el sentido contrario a las agujas del reloj, nos encontramos en primer lugar con la *Asunción de la Virgen*, obra anónima del siglo XVI, y en el mismo testero este tenemos varias obras escultóricas de tamaño académico; la primera de ellas es *San Lorenzo*, anónimo del siglo XVIII y la segunda es *Santo Tomás de Aquino como Doctor Angélico*, anónimo del XVII. Les siguen dos piezas atribuidas a Pedro de Mena, son *San Luis de Francia* y *San Pascual Bailón*; el grupo lo cierran dos obras anónimas, un *San Juanito* de finales del siglo XVII o comienzos del XVIII, y el *Niño Jesús* del siglo XVII, atribuido a Pedro Roldán.

En el testero norte tenemos una vitrina de tipo escaparate presidida por un *Estandarte de la Inmaculada* diseñado por Fernando Ortiz y bordado sobre terciopelo azul por Domingo Navarro entre 1768 y 1769. Podemos ver también un *Cantoral* de pergamino miniado del siglo XV y un *Cristo crucificado* de marfil con cruz decorada con taracea, obra anónima del siglo XVII. Además se conservan en este espacio tres piezas escultóricas más. Una de ellas es la *Virgen del Pilar* anónima de 1703, realizada en plata blanca policromada y con decoración incisa en el manto, fue regalada en 1704 por el obispo de Zaragoza don Antonio Ibáñez⁴²⁷. Las otras dos son *Santiago apóstol* de madera dorada y policromada del siglo XVIII y una *Inmaculada Concepción*, anónima del siglo XVII.



Vitrina del testero Norte.



San Pablo Ermitaño. José de Ribera. 1630.

El testero oeste está ocupado por varias obras pictóricas, la primera de este grupo es el *San Pablo Ermitaño* firmado por José de Ribera en 1630, podemos situarlo estilísticamente en el naturalismo barroco italiano. Junto a éste cuelga una *Sacra conversación* del último cuarto del siglo XVI, obra de autor anónimo valenciano; aparece en ella la Sagrada Familia junto a varios santos, estos son San Juanito, San



Piedad. Luis de Morales, segunda mitad del siglo XVI

⁴²⁷ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El arte de la platería en Málaga 1550-1800*. Universidad de Málaga, Málaga. p. 323.

Zacarías, Santa Isabel y otra santa que no se ha identificado. Tras esta obra pasamos a contemplar *la Cabeza de San Juan Bautista*, obra anónima del siglo XVII.

A continuación vemos la *Mater Adolorata* que se ha atribuido tradicionalmente a Murillo⁴²⁸. Le sigue otra de las piezas de referencia de la colección, la *Piedad*, obra del pintor Luis de Morales de la segunda mitad del siglo XVI. Seguidamente vemos otra *Piedad* más compleja en su desarrollo iconográfico, es una obra anónima flamenca de la primera mitad del siglo XVI. La pieza que cierra el selecto grupo de piezas pictóricas es la *Genealogía de la Orden Franciscana*, obra anónima del siglo XVI y de original iconografía.

Sala Capitular

Desde el testero este de la sala adyacente accedemos a la Sala Capitular cubierta con armadura de par y nudillo con limas mohamares en la cabecera, y en un cuyo testero norte se encuentra la *Sede episcopal* realizada en el siglo XX por Navas Parejo.



Sala Capitular. Vista hacia el testero Norte.

⁴²⁸ GALISTEO MARTÍNEZ, José. GONZÁLEZ TORRES, Javier. "Museo de la Catedral de Málaga. La pervivencia de los esplendores de un pasado" en *Jábega* nº 89, CEDMA, Málaga, 2001. p 69.



Sala Capitular. Vista hacia el testero Sur.

En esta sala se exponen las piezas más representativas del tesoro catedralicio, se disponen en vitrinas exentas que se colocan de forma alternativa a ambos lados de la sala, además; hay dos escaparates que exponen piezas textiles. La primera vitrina con la que nos encontramos expone el bello busto de una *Virgen dolorosa* anónima del siglo XVIII. En el testero Sur podemos ver un *Crucificado* que se exhibe sin cartela entre dos cruces; la más antigua de las dos es la *Cruz procesional* fechada hacia 1590 y es obra de un autor anónimo zaragozano, su manzana es un templete hexagonal cubierto con cúpula y los brazos de la cruz tienen ensanches cuadrilobulados que conforman medallones en los que se representa a los padres de la Iglesia y a los Evangelistas, fue un regalo del obispo Santos Olivera en los años cuarenta del siglo XX⁴²⁹. La otra es la *Cruz Catedralicia* realizada por Damián de Castro en 1779, esta es la única pieza que se conserva de las encargadas al platero cordobés en 1778, tras la conclusión de la obra arquitectónica del templo catedralicio y por la necesidad de dotar a la liturgia procesional de piezas que se adecuaran a su correcto desenvolvimiento. La Cruz tiene brazos rectos acabados en medallones cuadrilobulados, de los ángulos que conforman los brazos surgen ráfagas y el nudo tiene forma de templete con entablamento ondulado.



*Cruz Catedralicia.
Damián de Castro.
1779.*

A continuación, pasaremos a describir el contenido de las vitrinas del testero este y siguiendo el sentido de sur norte. La primera de ellas contiene dos juegos de vinajeras con salvillas, los dos realizados en plata dorada, uno de ellos, que es

⁴²⁹ SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (Coord). *El esplendor de la memoria. El Arte de la Iglesia en Málaga*. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1998. p. 154.

anónimo, está datado hacia 1770, la salvilla tiene perfil ondulado y en el centro presenta el emblema de Santa Clara a punzón⁴³⁰. El otro es obra de Charles Cahier del siglo XIX, se expone junto a un *jarro* que no tiene cartela. En la siguiente vitrina aparecen dos crucifijos de marfil, el de mayor tamaño es obra anónima italiana de la segunda mitad del siglo XVII⁴³¹, fue donado por el chantre Miguel María Pinilla en 1796 y responde al tipo iconográfico del Cristo jansenista. El otro es obra anónima de hacia 1600. Junto a estos podemos ver un pequeño grupo escultórico que representa el *Calvario* de entre los siglos XVIII y XIX atribuido a Salvador Gutiérrez de León.



Segunda vitrina del testero Este. Crucificados de marfil y Calvario



Cuarta vitrina del testero Este. Cálices

En la vitrina contigua se expone el *Portapaz* obra de anónimo abulense de entre 1510 y 1515⁴³², está realizado en plata dorada y contiene un zafiro. Fue donado por el obispo Diego Ramírez de Villaescusa y estilísticamente se corresponde con el Gótico tardío. Es una hornacina con la Virgen siendo coronada por dos ángeles, ésta se flanquea por dos pináculos y se cubre con una estructura de templete calado. Junto a esta pieza hay dos relicarios de estructura similar, con sendos viriles circulares a modo de ostensorio. El *relicario del lignum crucis* y *San Isidoro* está atribuido a Fernando de Velasco y la pieza data de 1564; el otro es el *relicario de San Mauricio*, anónimo de hacia 1564.

La siguiente vitrina expone cinco cálices de los siglos XVII y XVIII, uno de ellos fue creado entre 1690 y 1700 y muestra la transición hacia el barroco pleno, ya que en él se cambia la decoración incisa y los esmaltes por los relieves

⁴³⁰ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit. p. 349.*

⁴³¹ SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (Coord). *Op. Cit. p. 206.*

⁴³² SANCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (Coord). *Op. Cit. p. 108.*

vegetales⁴³³. Junto a éste aparece otro cáliz fechado hacia 1746 y atribuido a Tomás de Nájera, es muy representativo del modelo de cáliz malagueño del momento. En esta vitrina se expone también un cáliz dieciochesco del cordobés Damián de Castro, con decoración rococó y perfil bulboso.

Acabaremos de comentar las piezas del testero Este con los dos báculos episcopales que cierran este área; los dos están realizados en el siglo XX, uno es de Manuel Seco Velasco y el otro de los talleres de Felix Granda. Sobre la plataforma elevada del testero Norte se encuentra la Sede episcopal, como antes comentamos, y junto a esta hay una pequeña escultura de tamaño académico obra de Pedro de Mena, *San José*, datada hacia 1674.



San José. Pedro de Mena. h. 1674.

A continuación describiremos el contenido de las vitrinas exentas y los escaparates del testero Oeste siguiendo el orden de Norte a Sur. La primera de ellas expone dos copones, uno de ellos es del segundo cuarto del siglo XVII con medallones de esmaltes y adornos picados al uso de la época⁴³⁴. El otro *copón* es de Pedro Cano y fechado hacia 1770⁴³⁵, tiene perfil bulboso y decoración de gallones. En esta misma vitrina se expone un portaviático del siglo XVIII, obra de Antonio Merino con forma de águila bicéfala; un Crucificado de marfil y una placa del siglo XVI con un relieve realizado en marfil y coral blanco en la que se representa a la Virgen rodeada de ángeles. La vitrina que le sigue expone objetos que pertenecieron al cardenal Ángel Herrera Oria, que fue obispo de Málaga entre 1958 y 1965. Tenemos en ésta un cáliz neogótico, anillos, medallas y una cruz, entre otros objetos.

⁴³³ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El arte de la platería en Málaga 1550-1800*. Universidad de Málaga, Málaga. p. 242.

⁴³⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 242.

⁴³⁵ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 342.



En las dos vitrinas exentas que nos quedan por citar se exponen custodias. En la primera de ellas está la custodia procesional que es copia de la que realizó Bernardo Montiel en 1809⁴³⁶; la original desapareció en la Guerra Civil y la que vemos hoy es una reproducción de Manuel Seco Velasco. Un serafín sostiene el viril, la base es troncopiramidal y a los pies sobresalen las figuras de los cuatro evangelistas. En la última de las vitrinas exentas se encuentran tres custodias de tipo sol, la más antigua es del siglo XVIII realizada en plata dorada, esmalte y pedrería. Le sigue otra del XIX de plata en su color con pedrería, y la tercera está atribuida a Manuel Seco Velasco, es de plata dorada y piedras preciosas.

*Custodia
procesional.
Manuel Seco
Velasco, siglo XX.*

Por último sólo nos queda por describir el contenido de las dos vitrinas-escaparate que contienen piezas textiles. La primera de ellas expone dos casullas, una del siglo XVI bordada sobre terciopelo morado y la otra del siglo XVIII, bordada con hilo de oro y espejuelos sobre raso blanco. También hay un paño humeral del siglo XIX bordado con hilo de oro, mostacillas, lentejuelas y cordoncillo sobre tisú de plata. En esta misma vitrina se exponen las monedas del Cabildo que son obra de José Peralta Verdugo del siglo XIX.

El otro escaparate expone el *Terno del oficio episcopal*, se trata de una casulla con su capa pluvial y el capillo atribuidos a Pedro Lequizamo o Leguizamo y fechado hacia 1565, está bordado con hilos de oro sobre sedas polícromas. En el capillo aparece la escena de la Transfiguración y la capa pluvial tiene medallones con personajes bíblicos. Además se expone una mitra episcopal del siglo XIX que tiene aplicaciones de lentejuelas sobre raso blanco.

⁴³⁶ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 348-349.



Escaparate Norte

Escaparate Sur.

Aspectos museográficos y de difusión

El montaje, como ya hemos comentado, estuvo a cargo de José Fernández Oyarzábal. Hubo que adecuar el espacio a su nuevo uso respetando su historia, pero hizo falta cegar las ventanas. También se colorearon sus muros con estucos pompeyanos en un tono rojo oscuro y se hicieron las vitrinas escaparte. Las cubiertas de madera son originales, tanto la armadura de la sala capítular como la cubierta de vigas de la sala adyacente. Las vitrinas fueron diseñadas por el arquitecto y disponen de una caja de madera sobre la que se asienta la urna. La base tiene aberturas por las que salen las emanaciones del gel de sílice y la caja inferior tiene un dispositivo por el que las piezas pueden descender y salir sin necesidad de levantar la urna, al igual que las del espacio expositivo de la Abadía de Santa Ana, diseñadas por el mismo arquitecto. Los pedestales de las esculturas son cilindros de madera oscura, del mismo color que las bases de las vitrinas exentas y de los plintos de los escaparates, éstos últimos dotados de unas rejillas de ventilación. En el interior de las vitrinas hay algunos pedestales transparentes que, como todo el mobiliario empleado, intentan no distraer la atención del espectador.

La disposición de las vitrinas exentas en la Sala Capítular es muy acertada, ya que el espacio no es muy amplio y para procurar la correcta visualización de las piezas y crear un recorrido adecuado, éstas se han colocado no de forma paralela, una frente a otra, sino dejando el espacio vacío en el lado opuesto de cada vitrina y alternando vacío con vitrina haciendo que el espectador pueda

hacer un recorrido en zig-zag pasando de una a otra transitando por los huecos libres.

La iluminación de las dos salas es halógena; en la Sala Adyacente hay un riel central del que cuelgan los focos que van dirigidos a derecha o izquierda según las necesidades. Sin embargo, el sistema empleado en la Sala Capitular es más complejo, los focos penden de unos cables de acero que cruzan transversalmente la sala a la altura de los tirantes de la armadura, de cada cable cuelga un solo foco sobre cada vitrina situándose, al igual que éstas, alternando sus posiciones a derecha e izquierda. Por otra parte, las vitrinas-escaparate se iluminan con fibra óptica, un sistema que evita la elevación de la temperatura que sería muy negativa para las piezas textiles, además de los molestos reflejos que se derivarían de la inexistencia de iluminación al interior de éstas. El resultado obtenido es muy satisfactorio ya que el sistema garantiza la correcta visualización de las piezas y crea un ambiente íntimo que, junto con el colorido rojizo, le da al conjunto un aire elegante y austero al mismo tiempo. Si bien el orden de las piezas no es cronológico, se ha dotado de cierto orden, unidad y claridad al discurso expositivo, pretendiendo insertar en él las piezas que por su calidad artística o su importancia histórica debían incluirse.

A pesar de lo comentado hasta ahora, con posterioridad a la apertura del espacio en octubre de 1997, se han realizado algunas transformaciones poco acertadas, principalmente se trata de la inserción de piezas que no estaban contempladas en la primitiva selección y en la colocación de dos mamparas de metacrilato sujetas con perfiles de aluminio, una en la Sala Adyacente delante del grupo de esculturas del testero este, y otra delante de los báculos en la Sala Capitular. Delante de las obras pictóricas de han colocado placas de este mismo material también sujetas con unos apliques metálicos a la pared. Si bien la intención fue la de proteger las piezas, el sistema desvirtúa tanto el cuidadoso diseño original como la correcta visualización de las piezas, ya que las pantallas se interponen de una forma a todas luces poco adecuada. En su lugar se podría haber utilizado un sistema menos agresivo que marcara distancia con las piezas sin necesidad de obstaculizar su contemplación.

Por otra parte, las salas cuentan con sistema de climatización, con alarma y con cámaras de seguridad lo cual garantiza correctamente su conservación. Sin embargo, el único acceso con el que cuenta la colección es la escalera que asciende desde la tienda, con lo cual no pueden acceder personas con movilidad reducida.

La difusión de la existencia de este espacio expositivo es bastante escasa en la ciudad, la Catedral, como principal monumento de la ciudad, sí está inserta en las rutas y visitas guiadas por la ciudad aunque no tiene página Web propia ni ningún folleto informativo, sólo está disponible una hoja en la que se ve un plano con los espacios numerados para la utilización de la audioguía. Estos números también aparecen en paneles en el interior del templo con el nombre del espacio en cinco idiomas. Cada capilla tiene un panel con un esquema en el que se indica con números la posición de las piezas y sus autores, además de una mínima información sobre el templo; estos paneles tienen información en tres idiomas, estos son: castellano, inglés y francés.



Folleto del audioguía.



Panel de la Capilla de la Virgen del Rosario.



Panel con número para el audioguía en la Capilla del Sagrado Corazón.

A la subida de la escalera hay un panel que dirige a los visitantes hacia el espacio expositivo. En las salas, las piezas tienen cartelas aunque algunas o no las tienen o las han perdido y no se han repuesto. Están realizadas en cartulina sobre una placa de un material plástico, las que van en la pared están clavadas, son de color marrón y en ellas se indica el nombre de la pieza, la técnica, el autor y la fecha.



Indicación al pie de la escalera de acceso..



Cartela del Museo.

3.7.3 Abadía de Santa Ana de Málaga

❖ Inmueble que ocupa: Abadía de Santa Ana.	❖ Fecha de apertura: 03/04/2007
❖ Acceso: Cerrado desde diciembre de 2010.	❖ Montajes anteriores: Sí (1997)
❖ Tipología: Exposición permanente de la colección conventual.	❖ Número de salas/espacios: 4
❖ Titularidad y gestión: Diócesis de Málaga.	❖ Fecha de visita: 11/06/2009

Historia

Los antecedentes de este Monasterio se remontan a 1593, año en el que el obispo Luis García de Haro adquirió una casa contigua a la parroquia de San Juan en la calle Cinco Bolas para recoger en ella a trece mujeres arrepentidas. Al llegar tres religiosas carmelitas, la comunidad adoptó esta regla pasando a denominarse Convento de Jesús María.

Las monjas carmelitas no creyeron conveniente que hubiera dos conventos de su orden en la ciudad así que abandonaron la nueva fundación. A partir de entonces esta comunidad de las llamadas “monjas recogidas” siguió adelante con la renta que les había dejado el obispo García de Haro. El impulso definitivo vendría de la mano del obispo Juan Alonso Moscoso, el cual en 1604 mandó traer las Reglas, Constituciones, Estatutos y el nuevo hábito del Convento de Recoletas Bernardas de Valladolid, además de elegir como fundadora a Doña Catalina de Aguirre (Catalina de la Encarnación), monja profesa del Convento de San Bernardo de Málaga y primera abadesa de la nueva fundación.

Ya en 1605 cuatro mujeres, las que estaban en el convento de “monjas recogidas”, iniciaron su noviciado bajo la nueva Orden y a partir de entonces la comunidad se fue incrementando hasta las trece plazas que tenía estipuladas en su fundación; es en este año cuando el nuevo Convento adoptó la advocación de Santa Ana.

Por la insuficiencia del edificio, en 1610 las monjas se trasladaron a calle Almacenes (actual Liborio García) a unas casas llamadas “de los Priegos”. Este inmueble tampoco resultó del agrado de la comunidad, pues sólo permanecería allí hasta 1617. En esta última fecha se trasladaron a la Plazuela del Conde (luego llamada del Císter), cerca de calle Alcazabilla, en unas casas que eran propiedad de Andrés López de Peralta, con el que firmaron una escritura de compraventa.

Parece ser que las mujeres arrepentidas siguieron vinculadas a este Convento, pero por los problemas que ocasionaban a la comunidad, ésta pidió que las recogidas se fueran a otra casa. La separación se efectuó en 1630, cuando estas mujeres se fueron a una casa de Recogidas que el Cabildo habitó junto a la iglesia de Santiago. En 1647 el Convento se ensanchó con la permuta de una casa en la calle Convalecientes con un canónigo de la Catedral.

Ya desde el traslado a la Plazuela del Conde la comunidad venía demandando al Cabildo el aumento de sus miembros que pasó de trece a veinticinco. Este aumento de plazas iba vinculado a una dote, así pues, las monjas que entraban en las nuevas plazas debían pagar dote, pero las que entraban en plaza de fundación no. Parece ser que a raíz de esto hubo algunos desórdenes y discrepancias que acabaron con la división de la comunidad en 1640 tras los permisos proporcionados por parte del Papa, de Felipe V y del Obispo. Finalmente el acta de separación se firmó el 6 de octubre de 1650 y el día 11 las monjas sin dote salieron de la Abadía de Santa Ana y fundaron el nuevo Convento de la Encarnación en una casa de calle Compañía, quedándose las monjas con dote en el mismo lugar. A partir de este momento desaparece la denominación de “Recoletas Bernardas” para este Convento, pasando a llamarse “Recoletas del Císter” o “Convento del Císter”.

La primera iglesia, que contaba con un tabernáculo que fue dotado en 1667 de adornos y esculturas por el escultor Jerónimo Gómez, fue ampliada en 1671 a cargo del beneficiado de la parroquia de los Mártires y patrono mayor del Convento, Don Luis de Valdés. Él sufragó las obras que estuvieron a cargo del alarife Miguel de Perea y el cantero Juan Alonso; la portada que Miguel Meléndez realizó debía estar terminada en 1673. La escultura de terracota de Santa Ana que se aún encuentra en la hornacina de la portada es original del siglo XVIII y el profesor Rodríguez Marín la atribuye al escultor Juan Cháez. En 1679 la iglesia debió acabarse ya que fue bendecida el 20 de enero de 1680. Este mismo año el Convento sufrió muchos daños debido a un terremoto que azotó a la ciudad, así que las monjas tuvieron que ser acogidas temporalmente en el Convento de la Encarnación.

Es importante para la historia de este Monasterio el ingreso en 1671 de dos hijas del escultor Pedro de Mena, Claudia y Andrea; más adelante, en 1676, también entraría Juana Teresa, hermana de ambas. El escultor donó por este motivo varias obras suyas al Convento y eligió la iglesia conventual para su enterramiento, además de dejar todo su patrimonio como herencia a la congregación.

El Convento se financiaba mediante las dotes de las monjas y también de las donaciones y limosnas de los fieles que a veces eran censos, los cuales se entregaban en arriendo; son cuarenta y tres inmuebles los que aparecen en el Catastro de Ensenada como propiedad de este Monasterio, además de un mesón y otras propiedades.

Hay noticias sobre varias obras de mejora que se hicieron en la infraestructura de la Abadía desde finales del siglo XVII y durante el XVIII; la primera reforma se hizo en 1693, en este año el antiguo benefactor y administrador del Convento, don José Andrés de Orozco, hizo construir una torrecita encima del campanario. Posteriormente, en 1701, el patrón don Luis de Valdés acabó el exorno y aderezo de la iglesia; se dotó entonces al templo de vidrieras, púlpito y un pavimento de losas blancas y rojas. Cabe destacar también el del retablo de la capilla mayor al escultor Felipe de Unzurruzaga, éste fue realizado en 1702 a cambio de la entrada en el Convento de dos hijas del escultor, María y Manuela, las cuales profesaron en 1705. Otra fecha a destacar es la de 1755, cuando el terremoto de Lisboa causó graves desperfectos tanto en el Convento como en algunos de los inmuebles que éste poseía en la ciudad.

En 1810, con la llegada de las tropas francesas, la comunidad se refugió en casas particulares, al mes volvieron y, posteriormente, ante la nueva amenaza del ejército, se fueron al Convento de la Encarnación hasta marzo de 1813. Durante este periodo el Convento funcionó como casa de vecinos y por ello hubo que realizar diversas reparaciones. La abadesa hizo en 1814, a petición del vicario general, una relación de los bienes perdidos durante la ocupación, de entre estos destacan varias piezas de platería.



Planta del primer convento.

Durante el proceso desamortizador de 1836 se desposeyó al Convento de fincas urbanas y rurales, incluso se llegó a aprobar un proyecto para instalar en su emplazamiento un hospital de sangre. Se sabe que la congregación permaneció allí hasta noviembre de 1836, fecha en que se fue al Convento de San Bernardo donde se quedó durante diecisiete años.

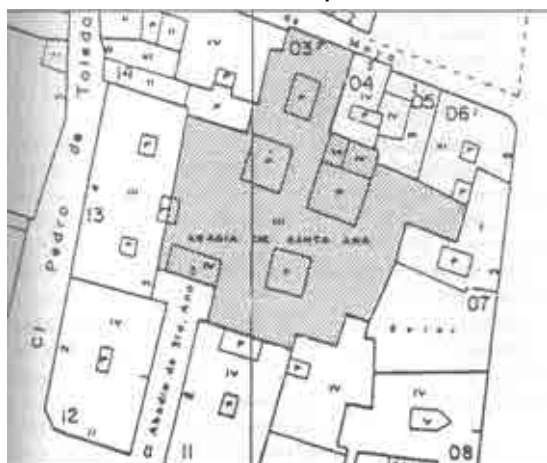
La reina Isabel II autorizó en 1853 la vuelta de las religiosas a su Convento, en este momento se hicieron obras de reparación en las que participó el maestro de obras Diego Clavero y Zafrá. Estas reformas fueron sufragadas por las limosnas de los fieles y por Antonio Campos (padre). El proyecto incluía la

realización de una nueva fachada para el Convento, ésta tenía aspecto sencillo y estaba retranqueada con respecto a la anterior; esto supuso la desaparición de la Plazuela del Conde. El 10 de enero de 1854 las monjas pudieron volver al Convento ya que en este momento las obras estaban acabadas en gran parte.

En 1873, durante la Primera República, el Ayuntamiento decretó la supresión de conventos y el del Císter fue demolido. Las monjas se dispersaron por casas particulares y en julio de este año pudieron ocupar una casa particular donde pudieron guardar clausura. Poco se sabe del Convento demolido salvo que estuvo delimitado por las calles Pedro de Toledo, Císter y Rebanadilla (actual Marquesa de Moya).

El replanteamiento del solar supuso una gran aportación de terreno a la vía pública. Al quedar demolido el templo conventual, la Academia de San Telmo decidió trasladar los restos de Pedro de Mena a la iglesia del Cristo de la Salud, donde permanecieron durante ciento veinte años.

Con la restauración borbónica, la ley de 22 de junio de 1875 decretó la devolución de solares enajenados a sus primitivos propietarios y en 1876 el Ayuntamiento restituyó a la orden del Císter su propiedad. Las religiosas que carecían de recursos para la reconstrucción del Convento, delegaron en una



Plano del segundo Convento.

comisión formada por D. Joaquín Díaz García, D. Constantino Grunel y Dn. Antonio Campos Garín (hijo), marqués de Iznate. Éste último compró el solar a las monjas para que con el dinero de la venta ellas pudieran reconstruir el Convento, aunque él se quedó con el sector más comercial del solar, la parte externa, sobre la que construyó dos edificios proyectados por Jerónimo Cuervo con fachadas a las calles Císter y Pedro de Toledo; la parte interior la donó a las monjas.

Después de todo este proceso el solar resultante era muy irregular y con una superficie de 925 m². Para la reconstrucción del Convento, el proyecto fue encargado al arquitecto Jerónimo Cuervo González. Fue entonces cuando se abrió la calle Abadía de Santa Ana para dar acceso al nuevo emplazamiento interior, esta comunica el Convento con la calle Císter y tiene como fondo de perspectiva la fachada de la iglesia; la portada de la misma no había sido destruida y fue integrada en el proyecto de Jerónimo Cuervo. En 1878 se levantaron nuevos edificios y el 9 de noviembre de este año se bendijo la iglesia.

Durante los sucesos de 1931, las monjas abandonaron el Convento y las piezas de valor fueron llevadas a la Catedral, curiosamente el del Císter fue el único convento que no ardió. Sin embargo en 1936 el cenobio sí fue asaltado por las tropas que se llevaron objetos valiosos, los cuales fueron recuperados en parte.



Retablo de la iglesia desaparecido en 1936 (L. T).

Hasta 2009 la comunidad ha ocupado este mismo inmueble, desde 1949 tenían constituciones propias, éstas fueron concedidas por el obispo Herrera Oria siguiendo las del monasterio de Vallbona de Barcelona. En 1987, debido al mal estado de sus dependencias, se llevó a cabo un proyecto de reformas por el arquitecto César Olano Gurriarán en colaboración con S. Jiménez Montoya y J. L. González Cancela. Las únicas partes que no resultaron afectadas por éstas obras fueron la iglesia y el claustro.



Planta. S. Jiménez Montoya y J L González Cancela.

A finales de la década de los ochenta, el Ayuntamiento de la ciudad expropió al Convento 150 metros de superficie en la zona que daba a las traseras de las viviendas de calle Alcazabilla, la finalidad de esta expropiación era la de ampliar los jardines de esta zona, pero este proyecto nunca se realizó. Este espacio se dedicó a la construcción de las casas hermandad de las cofradías de Estudiantes y el Sepulcro.



Antiguo claustro de Jerónimo Cuervo

En una nueva fase del proyecto, realizado por el mismo arquitecto en 1994 y ejecutado por el maestro de obras José Chica, se remozó la iglesia y se acondicionaron algunas estancias para que funcionaran provisionalmente como museo en la zona de la sacristía. Este primer museo fue inaugurado en 1997, aunque sus dependencias se siguieron ampliando durante 1998, año en que se demolieron las estancias que quedaban del antiguo Convento por encontrarse afectadas por termitas. En este momento se renovaron algunas antiguas dependencias, se construyeron nuevas celdas y se demolió el claustro proyectado por Jerónimo Cuervo. Éste último estaba sustentado por columnas toscanas, las cuales se fracturaron durante las obras; posiblemente se trataba de las originales del s.

XVII. Fue en esta fecha cuando el claustro se reconstruyó en el mismo emplazamiento en el que estuvo el antiguo, éste es el patio que articula las dependencias dedicadas a la exposición. Aproximadamente en estas fechas se realizó en el sótano de la Abadía una excavación arqueológica en la que aparecieron restos estructurales que se identificaron con el hipocausto y las piletas de baños de unas termas romanas; también aparecieron dos esculturas y otros materiales de la misma época. Los investigadores creen que se trató de una edificación pública enclavada en el foro de la ciudad y de época altoimperial.⁴³⁷

⁴³⁷FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Luis-Efrén. SUÁREZ PADILLA, José. MAYORGA MAYORGA, José. "Intervención en la Abadía del Císter (Málaga). El edificio termal. **Noticia preliminar**", *Mainake* n° 23, Servicio de publicaciones centro de ediciones de la Diputación de Málaga, Málaga, 2001. pp. 207-218.

GARCÍA GARCÍA, María del Carmen. *El Museo de Arte Sacro de la Abadía cisterciense de Santa Ana. Discurso museográfico, posibilidades de difusión y desarrollo y proyección de futuro*. Proyecto de fin de máster (sin publicar).

GÓMEZ GARCÍA, María del Carmen. *Mujer y clausura. Conventos Cistercienses en la Málaga Moderna*. Universidad de Málaga, Publicaciones, obra social y cultura Cajasur, Málaga, 1997.

REDER GADOW, Marion (Coord). *IV Centenario de la Abadía de Santa Ana del Císter*. Málaga 1604-2004. Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultura, 2008.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. J. *Málaga Conventual. Estudio histórico, artístico y urbanístico de los conventos malagueños*. Caja Sur Publicaciones, Arguval, Málaga, 2000. pp. 265-278

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan. A. *Abadía cisterciense de Santa Ana. Museo de Arte Sacro*. Málaga: Ayuntamiento, 1997.

En el año 2000 hubo una nueva iniciativa para la transformación de parte de las estancias de la clausura, las cuales iban a funcionar como contenedoras para el actual Museo de Arte Sacro. En este año César Olano Gurriarán realizó un nuevo proyecto cuyas obras fueron paralizadas en el año 2002 por falta de presupuesto.

En junio 2004 el Ayuntamiento de la ciudad a través de la empresa municipal Promálaga realizó un convenio de colaboración con la Abadía para la adecuación del espacio museístico. Por este convenio el Ayuntamiento debía sufragar las obras del museo y la Abadía se comprometía a que si la Orden se fuera a otro lugar la colección se quedaría en Málaga. El acuerdo procuró un nuevo impulso a la obras y el proyecto fue realizado por el arquitecto Alfonso Braquehais Lumbreras con el nombre de “Obras para la Adaptación para Uso Museístico y Ampliación del Convento de Santa Ana del Cister”.

El 28 de marzo de 2005 Promálaga aprobó la adjudicación de las obras a la empresa constructora Volconsa, la cual dio por finalizado el trabajo el 12 de julio de 2006. El día 3 de abril de 2007 se inauguró el Museo en su actual emplazamiento⁴³⁸.

Descripción arquitectónica

Entrando por la calle Abadía de Santa Ana nos encontramos de frente con la fachada de la iglesia, cuya portada fue integrada en la reconstrucción del Convento que estuvo a cargo de Jerónimo Cuervo en 1878. Junto a ésta, en el lateral derecho se encuentra la fachada en ángulo del Convento que se corresponde con la portería que funciona como entrada al Museo. La Fachada del templo se divide, a modo de retablo, en tres cuerpos; el primero está centrado por la portada de piedra que es un arco de medio punto flanqueado por dos pilastras cajeadas. El segundo cuerpo se separa del primero por una cornisa y está centrado por una hornacina en la que se encuentra la escultura de terracota de *Santa Ana*; flanqueando la hornacina



Fachada de la Iglesia

⁴³⁸ http://www.promalaga.es/proyectos_museo_cister.php

hay dos pilastras cajeadas que dividen este nivel en tres calles, en las dos laterales hay dos ventanas de medio punto y en la central está la nombrada hornacina sobre la cual se encuentra un óculo con vidriera polícroma. Este segundo cuerpo se remata con otra cornisa que lo separa del ático que es una espadaña rematada por un frontón curvo. El vano del campanario está protegido por un balcón de celosía y se flanquea por dos parejas de pilastras pareadas.

El interior de la iglesia es bastante austero, su planta es de cajón y una sola nave con pilastras adosadas que sustentan un cornisamiento que recorre todo el perímetro. La cubierta es de bóveda de medio cañón con arcos fajones y el ábside semicircular se cubre con por bóveda de cuarto de esfera. El retablo de la iglesia fue destruido en 1936 y actualmente no posee ninguno, el testero está



Interior de la iglesia conventual.

centrado por un arco de medio punto. En el lateral de la Epístola del altar mayor se encuentra la reja del coro de las monjas que comunica directamente con el patio de la clausura; en el lado del Evangelio está se abre la entrada a la sacristía que era el acceso al montaje expositivo de 1997. A los pies de la iglesia un arco carpanel soporta el coro alto protegido por celosías

Entrando por la portería, cuya entrada está en el lateral de la fachada de la iglesia, pasamos directamente al claustro del Convento que fue reconstruido en 1998 según el proyecto de César Olano Gurriarán. Este claustro se adosa a la nave de la Epístola, es de planta cuadrada, tiene cuatro niveles y está circundado por una arquería de tres arcos de medio punto en cada lado; éstos se apoyan en pequeñas pilastras que se adosan a cada lado de los pilares que sustentan la estructura. Pese a la sobriedad del conjunto en el que dominan el color gris de la solería y los pilares y el blanco de las paredes y otros paramentos verticales, hay algunos detalles que pretenden establecer cierta



Patio del museo

relación con la tradición arquitectónica y con la naturaleza del espacio en que nos encontramos. Uno de estos detalles es la pieza de cerámica que se coloca a modo de capitel en todas las pilastras, estas piezas rompen la horizontalidad de los pilares grises y dan un toque de color al conjunto, aunque de forma muy contenida. Otro detalle ornamental es el de la cornisa que separa el primero del segundo nivel del patio. Los tres cuerpos superiores están ocupados por ventanas que se corresponden con los arcos. La zona del patio está sobreelevada con respecto a la galería que lo circunda mediante muros bajos que se erigen entre los pilares a modo de pretil, esta superficie se decora con macetones de plantas verdes.

Hay otro patio dentro del Convento, éste es el de la clausura que se comunica con el del museo mediante un corredor y también con el coro bajo de la iglesia. Es un patio con cierto aire mudéjar porque en él se utiliza el ladrillo, está centrado por una fuente con taza de mármol blanco y pila estrellada. En dos de los lados hay sendas arquerías de tres arcos de medio punto, los otros dos lados están cegados y en ellos se distribuyen ventanas. En el resto de dependencias se encuentran la cocina, hornos, obrador de dulces, almacenes, lavaderos y otras estancias.

Origen y trayectoria como espacio expositivo

El primer revulsivo para la creación de este espacio expositivo se dio en 1988, en este año tuvo lugar la conmemoración del tercer centenario del fallecimiento del escultor Pedro de Mena y Medrano (1628-1688), por esta razón se hizo en Málaga una gran exposición antológica de su obra. También tuvo lugar paralelamente un Simposio Nacional en Málaga y Granada sobre el artista. Este primer proyecto fracasó debido a diversos inconvenientes.

El segundo impulso no llegó hasta 1996, el 16 de marzo de este año volvieron a la Abadía de Santa Ana los restos mortales de Pedro de Mena, los cuales habían permanecido en la iglesia del Santo Cristo de la Salud desde que la Academia de Bellas Artes de San Telmo decidió trasladarlos en 1876, después de haber sido demolido el primer Convento. Este acontecimiento hizo que se retomara la idea de poner en valor el patrimonio artístico de la Abadía.

Ya desde 1994 se venía realizando la segunda fase del proyecto de reconstrucción y actualización de la infraestructura del cenobio de la mano del arquitecto César Olano Gurriarán, en este momento trabajando junto al maestro de obras José Chica. Este proyecto afectó a la iglesia y a sus dos sacristías, además de la biblioteca de las monjas; estas son las estancias que fueron acondicionadas provisionalmente para que funcionaran como museo. Este primer espacio se inauguró el 29 de noviembre de 1997, aunque sus instalaciones se siguieron ampliando durante el siguiente año. Fue importante en este primer momento la colaboración de la comunidad y la Hermandad

seglar de la Sagrada Orden del Císter, junto con el apoyo económico de Promálaga.



Montaje de 1997.

En el primer montaje se exponía una mínima parte de la colección total, aproximadamente medio centenar de obras. Esta primera instalación museográfica supuso un ensayo para la creación del montaje de 2007. Los primeros espacios en los que se ubicó el museo eran pequeños y estrechos, por ello se decidió mejorar la instalación.

El proyecto para el nuevo espacio fue realizado en 2000, nuevamente por el arquitecto César Olano, aunque hubo una segunda fase del mismo tras un parón en las obras y después de la firma del convenio de junio de 2004; esta segunda y definitiva fase fue proyectada por el arquitecto Alfonso Braquehais.

El 3 de abril de 2007 se inauguraba el *Museo de Arte Sacro de la Abadía de Santa Ana del Císter*, el cual ocupa cuatro salas ubicadas en las plantas baja y primera de un inmueble que está centrado por el claustro que había sido reconstruido en 1998 sobre el del siglo XIX de Jerónimo Cuervo. Estas nuevas salas, creadas ex profeso para albergar la colección, se erigen sobre un espacio anteriormente ocupado por la clausura.

Comenzaba así una nueva etapa para el espacio expositivo, pero ha habido diversas circunstancias que han provocado su cierre. En todo este recorrido tuvo especial protagonismo el profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga Juan Antonio Sánchez López, él se ocupó del montaje junto con José Chica, realizó diversas publicaciones para la difusión de la colección y llevó la dirección del museo hasta tiempo después de su cierre.

En noviembre de 2009 las dos únicas religiosas que quedaban en el convento se trasladaron a su casa madre en Santo Domingo de la Calzada. La Orden alegaba la falta de vocaciones y la imposibilidad de mantener la abadía en funcionamiento. En este momento el Ayuntamiento de la ciudad se planteaba

la expropiación e incluso la compra del edificio, pero entonces surgió un pleito. Este se originó tras la reclamación impuesta por el heredero de Antonio Campos Garín, marqués de Iznate, que hizo la donación del terreno sobre el que se reedificó el Convento en 1878, como se ha explicado anteriormente. Esta donación se hizo con la condición de que este emplazamiento tuviera uso conventual y así figura en la escritura que posee el heredero del marqués. El hecho de que la comunidad se haya marchado ha suscitado la reclamación de los terrenos; así pues, este pleito, unido, según el Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, a la poca asistencia de público al Museo, provocó su cierre en diciembre de 2010.

A este hecho se opusieron distintos sectores, incluido el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga⁴³⁹; el Ayuntamiento emplazó su nueva apertura para cuando todo se resolviera. A nuestro modo de ver, este espacio era casi desconocido cuando estuvo abierto, de ahí la falta de afluencia de público de que lo acusó el Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, el cual, por su parte, tampoco se preocupó en su día de hacer una labor de difusión efectiva para llegar a ese público que se necesitaba para mantener activo este espacio. El cierre fue un recurso muy fácil pero también muy poco afortunado y ahora parece que las miradas de los que podrían haber hecho algo por este Museo se hayan vuelto hacia otras partes donde priman intereses a veces no necesariamente culturales.



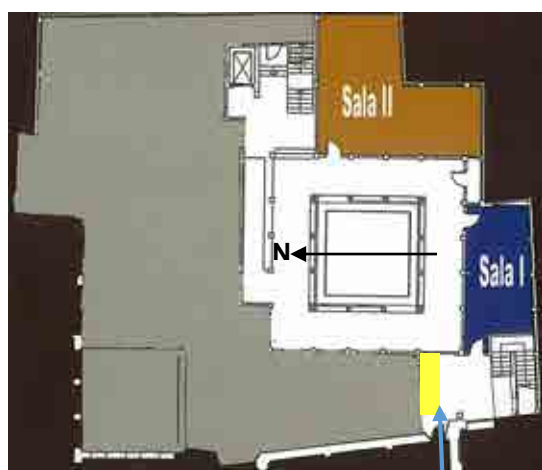
Catálogo de la exposición Pedro de Mena y los tesoros del Císter.

Tras estos episodios, la Real Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Soledad reclamó la iglesia para que se convirtiera en su sede canónica, lo cual fue aceptado. La hermandad dejó entonces su capilla en la parroquia de los Santos Mártires y trasladó a sus titulares al templo conventual el día 25 de enero de 2014. Con ellos comienza una nueva etapa para la antigua abadía, aunque la colección sigue cerrada. El último impulso a se le dio con la exposición temporal que tuvo lugar en el Museo del Patrimonio Municipal entre el 21 de enero y el 5 de abril de 2015 *Pedro de Mena y los tesoros del Císter*. Esperamos que este sea el paso previo para la reapertura del museo conventual⁴⁴⁰

⁴³⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. "Un museo que Málaga no puede perder" en *Diario Sur*, 22/02/ 2011.

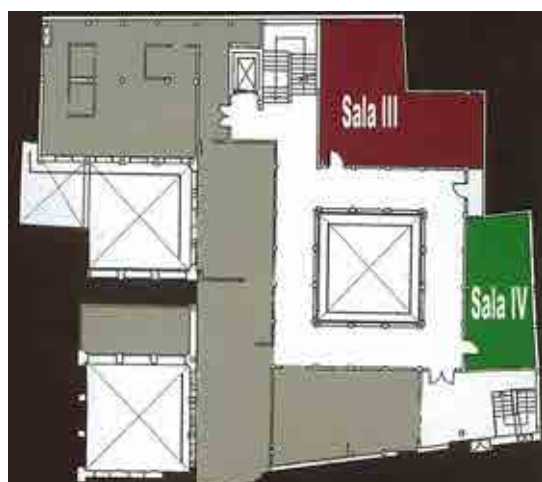
⁴⁴⁰ *Pedro de Mena y los tesoros del Císter*. Museo del Patrimonio Municipal. Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultural, Málaga, 2015.

Recorrido por el espacio expositivo



- ↓ Acceso.
- Recepción.
- Sala 1. Císter e Historia.
- Sala 2. Imágenes del Barroco.
- Sala 3. Intimidad y clausura.
- Sala 4. Sueño de vida y muerte.

Planta baja.



Primera planta.

El acceso al museo se practica por la calle Abadía de Santa Ana, en cuya entrada hay una indicación con una flecha en la que se lee "Museo de Arte Sacro. Abadía cisterciense de Santa Ana" en un mosaico cerámico. Esta constituye la única señal que existe en la ciudad para indicar el lugar en el que se encuentra esta pequeña pero original e interesante exposición. Cuando entramos en la calleja vamos descubriendo al fondo la fachada decimonónica de la Iglesia de Santa Ana; tras la reja del cancel vemos a la derecha la entrada a la exposición. Accedemos al vestíbulo que funciona de portería para el Convento y como lugar de recibimiento para los visitantes. Es en este espacio donde se encuentra la ventanilla para atención al público y el cobro de entradas. Desde aquí entramos al patio que centra los accesos, tanto a las salas como a las dependencias de la clausura, también en él se encuentran las escaleras que ascienden al primer piso y el ascensor. Siguiendo el orden de la visita,

comenzamos por la Sala 1, cuya entrada la tenemos a nuestra derecha avanzando por la galería sur del claustro.



Entrada.



Portería y recepción.

Sala 1. Císter e Historia

En esta sala se pone de relieve la idea del carácter del espacio en que nos encontramos. Se exponen algunas obras pictóricas y dos interesantes esculturas, una de ellas es la *Inmaculada* datada entre 1676 y 1680, obra de Pedro de Mena según el modelo de su maestro, Alonso Cano. Ésta centra la sala en un pedestal exento. La otra es la *Virgen Abadesa*, una dieciochesca imagen de la Virgen en posición sedente, obra anónima de taller granadino. El resto de las obras que se exponen en éste primer espacio son pictóricas, destaca entre ellas el lienzo del pintor y tratadista barroco Antonio Palomino que representa a *Santo Tomás de Aquino*, realizado entre 1655-1736 y que cuelga del testero este. Otra obra destacada es la *Verónica de la Virgen*, obra anónima de hacia 1575-1600 que sigue los modelos de Juan de Juanes. También interesantes son los óleos sobre cobre de la *Virgen de la Rosa con el Niño y San Juanito* de Segismundo Leire, fechadas entre 1604 y 1607 y *San Antonio de Padua y el milagro de la mula*, un anónimo del taller granadino del siglo XVII. En el panel explicativo que se encuentra en esta sala se explica brevemente la historia de la Orden del Císter y la de este Convento malagueño. A continuación se habla de las Cartas de Profesión y el Juego de los Oficios que se exponen en la siguiente sala.



Sala 1. Vista hacia el testero oeste.



Sala 1. Vista hacia el testero este.

Sala 2. Imágenes del Barroco

Salimos de la Sala 1 y nos encontramos de nuevo en el patio, siguiendo adelante por la galería pasamos a la Sala 2. En ella se muestran desde



Ecce Homo. Pedro de Mena. 1675-1676.

documentos y pinturas, hasta esculturas, objetos de platería y textiles. Todos estos bienes tienen que ver con la historia y carácter de este Convento. Esta sala se dispone en ángulo y, comenzando por el ala sur, tenemos que destacar en el centro de esta y dispuestas en sendas vitrinas exentas y enfrentadas, las imágenes escultóricas del *Ecce Homo* y la *Dolorosa*, ambas de Pedro de Mena, el cual las donó al Convento para que se situaran en dos altares laterales a la capilla mayor de la iglesia primitiva, de manera que quedaran flanqueando su enterramiento; esta donación se efectuó en 1679 aunque las esculturas fueron realizadas unos años antes, en 1675-1676. En estos dos bustos, de iconografía tan frecuente en la obra de Mena, son de admirar, en el *Ecce Homo*, la piel de la espalda lacerada por los azotes y las heridas sangrantes del martirio. Por otra parte la *Dolorosa* denota recogimiento con su mirada baja en llanto ensimismado.



Sala 2. Vista de la sección sur.

En torno a estas dos maravillas de la imaginería barroca andaluza se muestran algunas obras muy vinculadas al Convento, en primer lugar y dentro de la misma vitrina en el testero oeste, se exponen cuatro crucifijos en madera policromada, uno de ellos con incrustaciones. A continuación se presentan dos esculturas atribuidas a las hijas de Pedro de Mena, Andrea y Claudia, que fueron monjas profesas de este Convento, representan respectivamente a *San*

Bernardo y *San Benito* y están fechadas entre 1672 y 1676. Seguramente las hijas del maestro dominarían la práctica del oficio de su padre, estas dos pequeñas esculturas son modelos de la etapa más tardía de éste. Se muestra



San Bernardo y San Benito. Andrea y Claudia de Mena. 1672-1676.

también en este muro a la *Virgen de los Peligros y el Buen Suceso*, obra del siglo XV remodelada en 1629, año en el que fue enviada desde Madrid por Alonso Sánchez, apodado “Barbero Santo”. El gran lienzo anónimo del siglo XVII titulado *Cristo Lagar Místico* está colocado en el testero sur que cierra la perspectiva que observamos desde la puerta de entrada, se trata de una obra de original iconografía eucarística.



Sala 2. Vista hacia el testero norte.

Entre el documento y la obra artística podemos situar a las *Cartas de Profesión*; se expone una selección de ellas según su carácter histórico-artístico y en edición facsímil en el testero este. Las monjas hacían o mandaban hacer estos documentos en los que se elaboraban interesantes representaciones iconográficas enmarcadas a veces por estructuras arquitectónicas a modo de retablo. Se conservan todas las Cartas desde 1664 hasta hoy; en palabras de la profesora Rosario Camacho, la carta de profesión es “la constatación de un acto de consagración espiritual y vínculo jurídico unilateral en cuanto que consiste en una promesa incondicionada de sumisión a Dios y a la Orden,

representada por la abadesa⁴⁴¹. Frente a esta selección de Cartas de Profesión se sitúa una de las curiosidades de la colección, el *Juego de los Oficios*; se trata de pequeñas tarjetas manuscritas que se repartían las monjas el día de la Epifanía, en ellas se citan distintos oficios que las religiosas debían realizar en honor a la Virgen. Estos oficios obedecen a la estructura social de la corte regia de la época, la cual se reproducía dentro de la clausura. Sólo queda por citar en éste ala el pequeño lienzo de Andrés de Hermosilla en el que se representa a una dulcísima *Virgen de Belén* de la segunda mitad del siglo XVII.



Sala 2. Vista del ala este.

⁴⁴¹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. "Las cartas de profesión del Convento del Císter de Málaga: Un documento entre la devoción, el derecho y el arte", *La clausura femenina en España* Vol. 2, 2004, pp. 717-740.



Escaparate de los textiles en el ala este.

Pasemos pues al ala este de esta Sala 2 en la que dentro de un gran escaparate, que ocupa todo el testero sur, se exponen los textiles bordados; se encuentran aquí dos ternos, el de *Jesús del Soberano Despedimiento*, obra del siglo XVIII, y el de *Jesús a su entrada a Jerusalén*, realizado por Sor Ana del Corazón de Jesús, también autora en 1658 de los también expuestos *Arreos de la Pollinica*. A

continuación, en los testeros este y norte se muestran varias obras de tipo devocional, como un *Crucificado con doselera* y motivos de rocalla del siglo XVIII; tres crucifijos más, uno de ellos es un *Relicario de "Lignum Crucis"*; estos tres últimos se exponen en una sola vitrina en el lateral oeste junto con un *Portapaz* y un *Cáliz*, obra de José Peralta y Verdugo de 1805-1808, además de un relicario de *Santa Bárbara*. Seguidamente se exponen dos libros, el primero de ellos, siguiendo nuestro orden, presenta un grabado calcográfico en el que se representa la *Aparición de la Virgen de la Victoria a San Francisco de Paula*, grabado en Valencia por Manuel Monfort en 1757 según el diseño del escultor malagueño Fernando Ortiz. El otro es un volumen en el que están unidos el *Libro de grabados con la Vida de San Benito* de Andrea Vaccario (1611), y *El Diseño del Arte de la Pintura* de Giovanni Orlando (1609).



Sala 2. Ala este, testero norte.

Sala 3 Intimidad y Clausura

Salimos de la Sala 2 y subimos la escalera para acceder al segundo piso y a sus dos salas que se disponen de igual manera a como lo hacen en la planta baja. En esta Sala 3 se muestran obras propias de la devoción íntima de este Convento y que se han mantenido en el tiempo como testimonios de otro momento.

En el discurso de esta sala se integran varias esculturas de Santa Ana con la Virgen Niña, ya que la de esta santa es la advocación del Convento. De las tres obras escultóricas con esta iconografía que se presentan en este espacio, destaca la *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña* que preside y centra el ala sur, realizada hacia 1690-1720, en esta obra es magistral la minuciosidad de sus estofados. A su alrededor se exponen varias miniaturas de imaginería del siglo XVII, estas son: *San Cayetano*, pieza anónima de taller malagueño del siglo XVIII, *Jesús Nazareno "Dulce Nombre"*, anónimo de taller antequerano de hacia 1750, la *Virgen de la Aurora*, obra de taller malagueño de hacia 1720-1740, y la *Virgen del Pilar*, de Pedro de Mena de hacia 1680. Todavía en el ala sur hay dos lienzos y un *Nacimiento* obra del círculo granadino de José Risueño.



Sala 2. Ala sur.



Sala 2. Vista hacia el testero norte.



Sala 3. Ala este.



Sala 3. Testero norte.

En el ala norte y, al igual que en la Sala 2, se presenta un gran escaparate en el que se muestran una serie de fanales y pequeños retablos devocionales de los siglos XVIII y XIX a que encierran pequeñas imágenes escultóricas rodeadas de flores y otros adornos. Sobre todo son representaciones de iconografía mariana, aunque también podemos ver algunos santos tales como San José, San Antonio de Padua, Santa Ana, Santa Teresa de Jesús y Santa Rita de Casia, todos ellos dentro del gusto más popular. Este ala aparece presidida por el *Arcángel San Miguel*, una llamativa obra relacionada con el taller de Fernando Ortiz de hacia 1763-1771 y que destaca por la sensación de dinamismo que da debido al atrevido movimiento de sus paños. Aún quedan por citar algunas fotografías de la congregación, un curioso *Cuadro relicario* y el *Cristo de la Humildad*, obra anónima de taller malagueño hacia 1680-1730. También se encuentran en este espacio, un óleo sobre cobre en el que se representa a *Santa Gertrudis la Magna*, obra de taller mexicano de hacia 1779, y una calcografía en la que aparece *San Gaudencio mártir* de Mateo González hacia 1790.

En el panel de esta sala se explica la importancia de los conventos durante los siglos del Barroco, el origen del patrimonio de este tipo de instituciones y de la función de estas obras dentro de la clausura.

Sala 4. Sueño de Vida y Muerte

En esta cuarta sala se encuentra la colección de Niños de Pasión de este Convento, es una “guardería mística” que constituye una perfecta representación del sentir barroco. Estos pequeños Niños Jesús nos despiertan el sentimiento propio por la ternura infantil pero portan, con los ojos llenos de lágrimas, un pequeño cubo con los instrumentos que participarán en su futura Pasión. Esta idea de plenitud de la existencia a través de la infancia se une al dolor que aguarda en el futuro; se pretende con ello ofrecer al espectador una lección moral dentro del marco ideológico en que nos encontramos. La lección moral que transmiten es la de la aceptación del sufrimiento en esta vida para conducirnos a la salvación y a la vida eterna. Estas pequeñas esculturas tenían, dentro de la clausura femenina una cualidad casi de seres vivos ya que las monjas volcaban en ellos su sentido maternal y los vestían y cuidaban con si fueran de verdad niños.

Hay dos Niños en torno a los que gira todo el discurso de la sala, son el precioso *Niño Jesús de Cuna* de Pedro de Mena de hacia 1675-1680, que muestra un bello estudio de anatomía infantil, y el *Niño Jesús de la Espina*, otro bello desnudo infantil; es un anónimo de taller malagueño de hacia 1680-1690. Este último se ha elegido como icono del museo y representa el momento en el que el Niño se pincha en un dedo con la espina de un rosal, este episodio se relaciona subliminalmente con la Pasión pero sin entrar en la crudeza casi macabra de la presencia de los instrumentos de Pasión, ni en esa otra escena en la que el Niño se pincha tejiendo su futura corona de espinas. Además de estos niños de Pasión encontramos un *San Juanito* de la segunda mitad del siglo XVII, este personaje siempre se ha destacado por sus tempranas dotes proféticas, así aparece un cordero echado a sus pies anunciando el sacrificio de Jesucristo para la salvación del mundo.

En el panel explicativo de esta sala se explica la fundamentación de esta iconografía en la tradición franciscana y el significado de estas representaciones escultóricas en su contexto originario.



Sala 3. Vita hacia el testero este.



Niño Jesús de Cuna. Pedro de Mena. Siglo XVII.



Niño Jesús de la espina. Anónimo. 1680-1690.

La Iglesia

Para visitar la iglesia hay que bajar al claustro bajo, deambular por las galerías y descender las escaleras para encontrarnos de nuevo con este patio en el que la tradición arquitectónica del espacio regular y simbólico se reinterpreta en la contemporaneidad. Antes de salir pasamos a la sencilla iglesia conventual que conserva dos interesantes obras de imaginería, se trata de *Jesús el Soberano Despedimiento para la Pasión*, obra de Pedro Fernández de Mora de 1638, aunque remodelada en 1733 y 1972. Su iconografía se inspira en la literatura mística y representa el momento en que Jesús se despide de su madre antes de marchar a Jerusalén donde será crucificado. La otra escultura es la *Virgen*

Dolorosa del siglo XVIII, obra preciosista de Antonio Asensio de la Cerda. Cuando la iglesia pasó a ser sede canónica de la hermandad del Sepulcro, sus titulares pasaron a presidir el altar mayor, estos son *Nuestro Padre Jesús del Santo Sepulcro*, realizado en 1937 por escultor Granadino Nicolás Prados López, y la imagen mariana de *Nuestra Señora de la Soledad*, obra de José Merino Román de 1938⁴⁴². Con anterioridad a ese traslado era el imponente *Cristo del Gran Amor* de Luis Álvarez Duarte, obra de 1978, que ocupaba ese lugar, éste ahora se encuentra en el coro bajo. Finalmente podemos encontrarnos la tumba de Pedro de Mena antes de salir de nuevo al compás.

Aspectos museográficos y de difusión

El inmueble en el que nos encontramos se configuró para que coexistieron dos funciones, estas son la función propiamente conventual, que tuvo hasta diciembre de 2009, y la función museística. El espacio que acoge la colección se segregó del resto resultando así un montaje con unas cualidades ya definidas de antemano. La primera de ellas es que se trata de un espacio neutro, realizado expresamente para exponer los objetos recontextualizados en un nuevo emplazamiento en el que se los despoja de la función para la que fueron creados y se los ubica en un nuevo ámbito en el que son contemplados según sus caracteres históricos, artísticos o antropológicos. Este espacio neutro es la caja aséptica y blanca en la que los paramentos desnudos se prestan para un montaje contemplativo, a ello contribuye la fragmentación de los muros por medio de los pilares equidistantes que se embuten en las paredes para sustentar la estructura arquitectónica. Además del contemplativo, se emplea en ocasiones el modelo sistemático, con este modelo se intentan poner en relación varias obras para que el espectador compare, en el caso de los Crucifijos, la forma de tratar el mismo tema en las distintas épocas.

El mobiliario que encontramos en las salas son las vitrinas en las que se exponen las esculturas, cuyo diseño se inspira en las que hizo Oyarzábal para el Museo Catedralicio. Este modelo fue reinterpretado por César Olano Gurriarán para el montaje de esta colección en su primitivo emplazamiento. Son vitrinas conformadas por un alto pedestal cúbico realizado en madera, encima de él se encuentra una plataforma de color negro sobre la que apea la pieza; esta superficie oscura es propicia para la correcta visualización de la obra por el contraste cromático, además en ella se han practicado pequeños agujeros para dar salida a las emanaciones del gel de sílice que se emplea por motivos de conservación. Finalmente y sobre la plataforma, se coloca la vitrina de cristal de techo transparente por el que la obra recibe la luz de los focos. Estas vitrinas

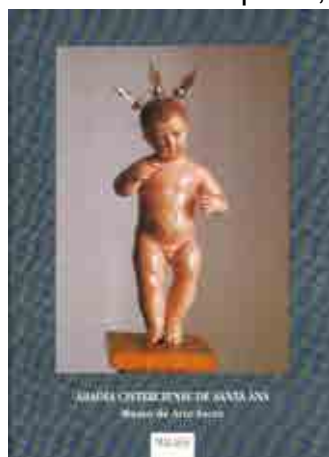
⁴⁴² "El Santo Sepulcro y la Virgen de la Soledad, trasladado a la abadía de Santa Ana del Cister" en *Diario Sur*. 25/01/2015.

tienen un dispositivo interno que permite, como si de un ascensor se tratara, extraer la pieza sin necesidad de mover el cubo transparente. Este ingenioso sistema es una invención del carpintero Manuel Martínez. Dentro de las vitrinas, algunas esculturas han necesitado de pedestales para poder asentarse, estos fueron realizados en cristal por Juan Palomo.

La iluminación que se emplea en el Museo es artificial y focalizada a través focos halógenos que se sitúan en los rieles que circundan perimetralmente las salas. Las luces permanecen siempre apagadas y se activan mediante un sensor de movimiento. Además de estos focos, el escaparate de la Sala 3 está iluminado interiormente, en él se exponen pequeños objetos para cuya apreciación es necesario este tipo iluminación complementaria. Sin embargo, el escaparate de la Sala 2 está iluminado con el mismo sistema pero de manera que los focos no quedan dentro del espacio que ocupa la gran vitrina, a diferencia del de la sala 3, las puertas de cristal se acortan sin llegar hasta el arriba (donde se encuentran los focos) y se cierra la vitrina en su parte superior con un techo transparente para que la luz lo traspase. Este sistema evita el aumento de temperatura en el interior, ya que en este espacio se exponen textiles.

Para la seguridad del espacio hay cámaras de videovigilancia en todas las salas y también en el claustro. Estas cámaras están señalizadas adecuadamente junto con la presencia de extintores contra incendio y salidas de emergencia. El inmueble está dotado, además, con alarma centralizada.

En cuanto a difusión hemos de anotar que había disponible una guía, publicada en tiempos del primer montaje, y un folleto en la recepción. En las salas se reparten cuatro paneles explicativos que complementan la información, además de las cartelas de las que están provistas todas las obras. En ellas se puede leer el nombre de la pieza, autor, técnica y fecha. Están



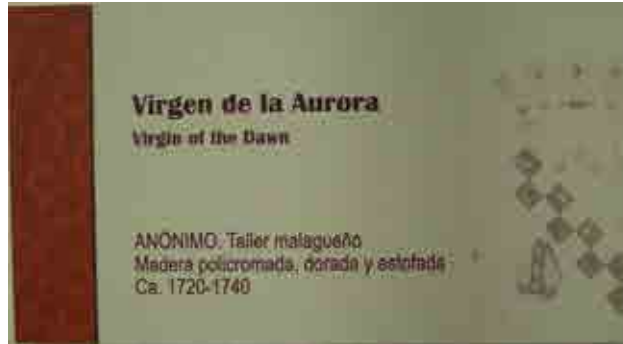
Guía.

realizadas en cartón pluma de color blanco y tienen una banda de color verde o rojo en su extremo izquierdo, además se reproduce en grisalla el escudo de la orden del Císter.



Panel.

Tanto las cartelas como el Folleto fueron diseñados por Javier González Torres con fotografías de Francisco Ruiz Magaña. Asimismo, Todos estos textos fueron creados por el director de la colección, el profesor Dr. Juan Antonio Sánchez López y están también traducidos al inglés. Además, estaba proyectado pero no pudo llevarse a cabo finalmente.



Cartela



Folleto: anverso y reverso

3.7.4 Convento de San José de Carmelitas Descalzas de Antequera

- | | |
|---|--|
| ❖ Inmueble que ocupa: Convento de San José (Carmelitas Descalzas). | ❖ Fecha de apertura: 16/10/1999 |
| ❖ Acceso: Previo pago. | ❖ Montajes anteriores: No. |
| ❖ Tipología: Exposición permanente de la colección conventual. | ❖ Número de salas/espacios: 5. |
| ❖ Titularidad y gestión: Orden Carmelita. | ❖ Fecha de visita: 05/01/2013 |

Historia

El convento fue fundado bajo la advocación de San José en 1632 por Doña María de Rojas Padilla, viuda del regidor Don Jerónimo Matías y Rojas, caballero del hábito de Santiago. Él había encomendado a su esposa en el testamento la labor de auspiciar las obras la capilla mayor de la iglesia del Carmen, de Carmelitas descalzos, y la de levantar este convento de monjas de la misma orden. El edificio fue construido en el lugar que ocupaban unas casas donadas por esta señora, situadas entre calle Fresca y la Cuesta de los Rojas.

Las primeras religiosas llegaron en 1635 desde Baeza, Málaga y Sabiote, siendo la primera priora la Madre Isabel María de la Visitación. La primera misa tuvo lugar el 13 de julio y la licencia fundacional la dio el obispo Fray Antonio Enríquez el 7 de septiembre de éste mismo año. De esta época primera data la actual portada del convento que se cree que pertenecía a la iglesia primitiva y su sencillez responde a las normas constructivas de la Orden. Está enmarcada por pilastras con capiteles jónicos sobre los que se apoya un entablamento y un frontón triangular que encierra el escudo carmelitano, en cada uno de sus ángulos hay un putti de tradición manierista; el conjunto queda



Portada de entrada al Convento.

cobijado por un frontón curvo decorado con pirámides que fue añadido en el siglo XVIII⁴⁴³.

El convento tuvo considerables daños como consecuencia del terremoto de 1680, por este motivo el 11 de marzo de este año el Padre Fray Silvestre de la Asunción, general de la orden, autorizó el consumo de 2.000 ducados para realizar obras.

La iglesia actual se construyó en el siglo XVIII, entre 1707 y 1734, y se erigió sobre solares contiguos que se adquirieron con posterioridad y se bendijo el 16 de marzo de este año. Con las ampliaciones sucesivas, el convento llegó a tener una superficie de 3.400 m², que salvo algunos recortes, sigue siendo la que tiene actualmente⁴⁴⁴.

Ya entre los años 1998 y 1999 se realizaron las obras de adecuación para instalar las salas expositivas, se eligió para ello una zona dedicada a trastero y que no formaba parte del espacio de desenvolvimiento de la vida de la comunidad. Esta parte coincide con la de la primera fundación del convento y está situada en la primera planta y en torno a un claustro secundario. El acceso a estas salas se produce a través de una escalera que fue construida para comunicar la sacristía con la galería alta del claustro, para ello se abrió una puerta en lo que era una antigua alacena para dar acceso a esta escalera de ida y vuelta. A su vez, estos espacios en desuso hubo que reeducarlos a su nueva función. La actual Sala de la Tribuna estaba dividida horizontalmente por un forjado de madera en muy malas condiciones que fue eliminado. Las solerías de barro cocido y los azulejos son también producto de esta reforma. También las galerías altas del claustro fueron cerradas con celosías de madera acristaladas para evitar el exceso de luz y su efecto nocivo sobre las piezas. Las obras fueron coordinadas por el Centro Municipal de Patrimonio Histórico de Antequera y realizadas por la empresa local Construcciones Porrás S.A. La aportación económica para las mismas vino dada por la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento de la ciudad, el PRODER de la comarca, Unicaja y particulares. Finalmente la inauguración del museo se llevó a cabo el 16 de octubre de 1999 coincidiendo con la celebración de las Jornadas Europeas de Patrimonio, organizadas por la Consejería de Cultura y dedicadas en esta edición a los monasterios y conventos andaluces⁴⁴⁵.

Las últimas obras que se han realizado han sido en 2004, cuando se cambió el suelo de la iglesia. En 2005 se abrió la puerta que hoy da acceso al museo y en 2006 se restauró la fachada y se fortalecieron los tejados, estos últimos trabajos fueron realizados por la empresa Chapitel Restauración.

⁴⁴³ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981. p. 333.

⁴⁴⁴ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *El Museo conventual de las Descalzas de Antequera*. Ayuntamiento de Antequera, Antequera, 2008. pp. 19-22

⁴⁴⁵ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Op. Cit.* pp. 14-16.

Descripción arquitectónica

El convento de las Carmelitas Descalzas de Antequera está en el frente oeste de la Plaza de las Descalzas, en la intersección de la calle Fresca y la Cuesta de los Rojas. Lo primero que hay que destacar es la fachada de la iglesia, obra del siglo XVIII pero con muchos resabios manieristas. Sigue el modelo de las iglesias antequeranas de Belén, Loreto y de la Trinidad, además recupera ciertos motivos decorativos platerescos que se superponen al esquema simple y clásico del conjunto⁴⁴⁶. Por otra parte, responde a los esquemas carmelitanos pero su programa ornamental con motivos mitológicos se relaciona con el estilo de Tomás de Melgarejo⁴⁴⁷. El arranque de la fachada está realizado en piedra pero parece que por acción directa o por influencia de los trabajos de Andrés Burgueño, autor de la torre de la cercana iglesia de San Sebastián, la fachada se realizó en ladrillo, lo cual le da un mayor plasticismo siguiendo la herencia mudéjar muy patente aun en las obras de este momento. La fachada se compone de dos cuerpos coronados por un frontón triangular apoyado en dos pilastras de orden gigante que enmarcan todo el conjunto. En el primer cuerpo se encuentra la puerta de entrada cobijada por un arco de medio punto de rosca entre pilastras almohadilladas, a las que se adosan otras cajeadas; en los capiteles aparecen pegajos entre la hojarasca; en las jambas y fustes hay otros motivos paganizantes como sirenas y tritones. Estas pilastras sostienen un entablamento prominente con entrantes y salientes, a éste se le superpone un amplio friso recorrido por torsos de atlantes a modo de ménsulas que surgen de la hojarasca; sobre este friso hay un entablamento con resaltes escalonados que da paso al segundo cuerpo, éste está centrado por una hornacina en la que se encuentra la escultura barro cocido de San José, flanqueada por dos parejas de pilastras cajeadas y escalonadas que soportan un entablamento de amplio desarrollo con canecillos en su parte superior y que da paso a un frontón triangular partido. A ambos lados de la hornacina aparecen escudos de la Orden coronados entre motivos de vegetales y enmarcados igualmente por parejas de pilastras escalonadas que cobijan sendos frontones triangulares partidos. Tanto los escudos como el cascarón de la hornacina conservan restos de policromía. Por encima de estos se abren dos ventanas también enmarcadas y cobijadas por molduras en ladrillo a manera de frontones en cortina. Cerrando este segundo cuerpo y recorriendo todo el perímetro del edificio hay un friso que presenta un motivo de greca esgrafiada en color rojizo y coronando todo el conjunto está el frontón triangular con óculo central flanqueado por resaltes de ladrillo. A ambos lados del frontón hay dos pequeños pilares coronados por pirámides y esferas.

⁴⁴⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Op. cit.* p. 334.

⁴⁴⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (Dir). *Guía artística de Málaga y su provincia. Vol. II.* Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006. p. 60.



Portada de la Iglesia.



Detalle de la portada de la Iglesia.

Además de la anteriormente descrita portada del convento, existe otra, hoy cegada, en el lateral sur de la iglesia. Ésta, mucho más sencilla, está centrada por el vano adintelado que daría acceso a la iglesia por el muro de la Epístola; éste está cobijado por un frontón circular con un óculo el cual, a modo de capilla callejera, está ocupado por una pequeña imagen de la Virgen del Carmen. La puerta se flanquea por dos pilastras almohadilladas que sostienen una cornisa prominente con canecillos que da paso al segundo cuerpo presidido por una hornacina entre pilastras cajeadas que sostienen un frontón partido con pirámides en cuyo centro hay una cruz. En esta fachada lateral hay que destacar además que existen motivos vegetales esgrafiados en los paños de muro de mampostería cubierta de estuco que se distribuyen por toda su superficie entre hiladas horizontales de ladrillo.

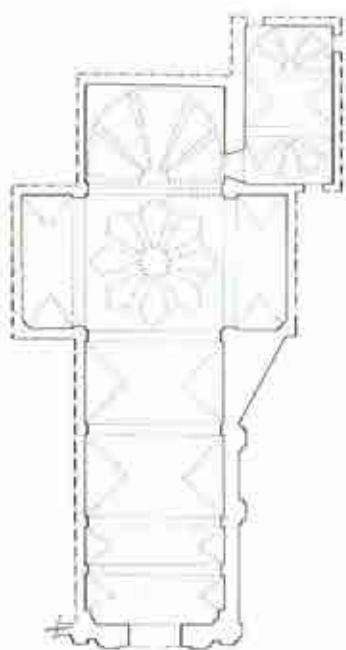


Portada del lateral de la Epístola.

Siguiendo aun en el exterior hay que hablar de la espadaña que se adosa al muro de la cabecera de la iglesia, realizada en ladrillo y compuesta de dos cuerpos. El inferior lo conforma un arco enmarcado por un alfiz prominente sobre el que monta el cuerpo superior que lo constituye un arco de menor tamaño flanqueado por pilastras pareadas cubiertas por una cornisa. El remate lateral lo dan sendas parejas de pilastras más cortas que las anteriores y coronadas por jarrones. El conjunto está cobijado por un tejadillo piramidal.

La iglesia tiene planta de cruz latina con los brazos poco pronunciados, cabecera plana y coro a los pies. Se cubre con bóveda de cañón con lunetos y fajones que presenta en cada uno de sus segmentos decoración de molduras quebradas en forma de aspa. En los muros se distribuyen pilastras de orden compuesto que soportan arcos de medio punto, los cuales cobijan capillas-

hornacina. Todo el perímetro está recorrido por un entablamento decorado con placas recortadas en forma de triángulos invertidos también quebrados. El crucero se cubre por una cúpula gallonada con linterna sobre pechinas; éstas están muy decoradas con hojarasca y angelillos, enmarcando escudos coronados. El anillo polilobulado y doble de la cúpula presenta los mismos resaltes de placas recortadas que el entablamento; asimismo, los gallones de la bóveda están separados por pilastras corintias que apoyan la base de la linterna cubierta por capulín. La capilla mayor está cubierta por una bóveda de cuarto de esfera con un florón en la clave, se apoya en pechinas que tienen la misma decoración de hojarasca y escudos que las de la bóveda del crucero.



Planta de la iglesia y la sacristía Cubiertas de la iglesia



Claustro

La sacristía, que está situada en el lado de la Epístola, está cubierta en su tramo intermedio con bóveda de medio cañón y en los extremos por bóvedas de cuarto de esfera. Los fajones de la bóveda arrancan de unas placas recortadas siguiendo el motivo de triángulo invertido de los resaltes del entablamento que recorre la iglesia. Éstos se deben a la influencia de los trabajos de Cristóbal García en otros templos de la ciudad⁴⁴⁸.

De la parte de la clausura hay que destacar la existencia de una escalera que une la galería baja del claustro mayor con las plantas superiores, está cubierta con una cúpula rebajada que es similar a la

⁴⁴⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (Dir). *Op. cit.* p. 60.

del convento de Belén⁴⁴⁹. Además de este claustro principal existen dos más y el claustriillo en torno al cual giran las galerías del museo; éste fue parte de una de las casas donadas por la fundadora en el siglo XVII⁴⁵⁰, aunque en la actualidad está muy transformado. La escalera de acceso a las salas expositivas están encajadas entre dos antiguos segmentos de arcos de éste claustriillo.

Origen y trayectoria como espacio expositivo

El patrimonio de esta congregación era conocido por su gran valor artístico ya que la comunidad ha mostrado siempre renuncia a vender sus bienes en épocas de penuria; es por ello que conservan en su totalidad una colección de gran mérito que, además de su indiscutible valor históricoartístico, nos traslada en el tiempo y nos cuenta la historia de esta comunidad de clausura que ha estado encerrada entre sus muros durante casi cuatro siglos.

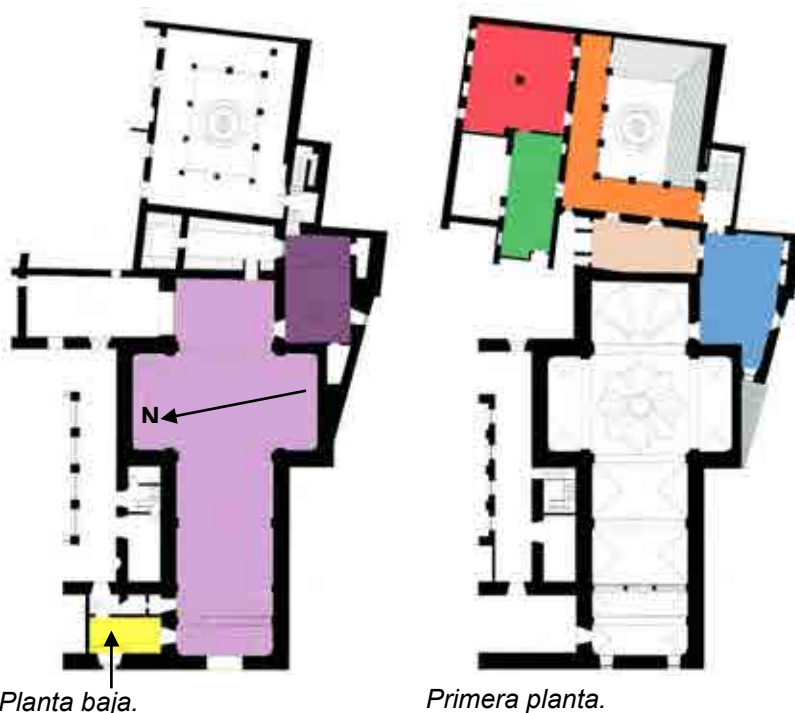
La idea de crear un museo viene de los años 70 del siglo XX y fue en 1978 cuando el obispo Ramón Buxarrais dio la autorización para ello. Este primer proyecto no prosperó porque implicaba musealizar zonas de la clausura en torno al claustro principal, lo cual habría afectado a la vida de la comunidad. Años más tarde, en 1998, y siendo alcalde Jesús Romero Benítez, el historiador y estudioso de la colección que impulsó en gran medida la creación del museo, la comunidad tomó la decisión de dar este paso, previa licencia del obispo. Entre este año y el siguiente se realizaron las obras de adecuación antes descritas y finalmente el 16 de octubre 1999 se inauguró el museo. No son muchos los cambios que han afectado a este espacio expositivo desde que comenzó su andadura, pero hay que mencionar un cambio en la nomenclatura de las salas. La iglesia y la sacristía forman parte del recorrido, posteriormente se accede a la planta superior donde se encuentran las salas expositivas propiamente dichas. Primeramente había tres salas, la *Sala de la Tribuna*, la *Sala de San Luis*, que se corresponde con la actual *Sala de Nicola Fumo*, y la *Sala de la Soledad*, actualmente llamada *Sala de Santa Teresa*. La *Sala del Nacimiento* fue una incorporación del año 2005 y se inauguró el 23 de diciembre de este año, esto motivó el cambio de lugar de algunas piezas como por ejemplo el *Niño Jesús pastorcito*, antes en la *Sala de San Luis*, o la *Virgen de Belén* que se situaba en la *Sala de la Soledad*⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Op. cit.* p. 26.

⁴⁵⁰ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Op. cit.* p. 19

⁴⁵¹ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. "El Convento y Museo de las Carmelitas Descalzas de Antequera". *Jábega* nº 92. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, Málaga, 2002. pp. 45-50.

Recorrido por el espacio expositivo



- ↓ Acceso.
- Recepción y tienda.
- Iglesia de San José.
- Sacristía.
- Sala de la Tribuna.
- Sala de Nicola Fumo.
- Sala del Nacimiento
- Sala de Santa Teresa.
- Galerías altas.

El acceso al museo se produce desde la Plaza de las Descalzas por la puerta situada junto a la portada de la iglesia que se abrió en 2005. A través de ella se accede al vestíbulo que es el lugar en el que se puede adquirir la entrada y algunos libros antes de comenzar la visita⁴⁵².

⁴⁵² La comunidad de Carmelitas Descalzas de Antequera accedió a que realizáramos fotografías sólo de vistas generales de las salas pero no de piezas. Salvo un par de excepciones, las imágenes de obras han sido tomadas de la guía de Jesús Romero Benítez.



Puerta del museo.



Recepción.

La Iglesia



Interior de la iglesia.

Desde este recibidor se pasa al cancel que da paso a la iglesia de San José. El retablo mayor está atribuido al taller de Diego Márquez y fue realizado en torno a 1763, quizás por Francisco Primo y Garrido, aunque fue dorado en 1793 bajo auspicio de Juan de Villalueva⁴⁵³. Sus tres calles se separan por cuatro estípites, bajo los que hay repisas voladas con las esculturas de los papas San Teléforo y San Dionisio, y de los obispos San Andrés Corsini y San Pedro Tomás, todos ellos de la orden Carmelita. En la hornacina central aparece *San José con el Niño Jesús de la mano*⁴⁵⁴, escultura de comienzos del siglo XVII, probablemente obra sevillana del círculo de los Ocampo. La cabeza actual fue tallada por el escultor antequerano Andrés de Carvajal en 1759 ya que la original fue dañada por un rayo; además de la cabeza, el Niño Jesús de vestir

⁴⁵³ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *El Museo conventual de las Descalzas de Antequera*. Ayuntamiento de Antequera, Antequera, 2008. p. 31.

⁴⁵⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (Coord). *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia en Málaga*. Consejería de Cultura Junta de Andalucía, Málaga, 1998. p. 238.

llamado “Niño Salvador” vino a reemplazar el anterior que iba sentado en la mano de San José. En la actualidad se ha vuelto a la iconografía del siglo XVII al colocar en el retablo mayor al Niño Jesús de la mano del santo, mientras que la cabeza original se expone en la Sala de Santa Teresa. Existe la leyenda de que durante la procesión del 16 de junio de 1679 de la *Virgen del Rosario* del convento de Santo Domingo en agradecimiento por el final de la peste, ésta fue acompañada por esta imagen de San José y durante el recorrido una paloma volaba del hombro del Santo a las andas de la Virgen; es por ello que aludiendo a ésta leyenda, en el hombro del santo hay una paloma de plata. En las hornacinas laterales aparecen *Santa Teresa de Lisieux* y el *Niño Jesús de Praga*, obra realizada por José Romero en 2007⁴⁵⁵. En el ático semicircular del retablo se encuentra el Padre Eterno enmarcado por un frontón polilobulado.

Los retablos laterales son de 1747, fueron costeados por Tiburcio de Urbina y están situados flanqueando el presbiterio. En los nichos de éstos se aparecen respectivamente *Santa Teresa de Jesús*, en el lado de la Epístola, talla anónima del siglo XVIII o de probable atribución a Andrés de Carvajal⁴⁵⁶; y en el lado del Evangelio está *San Juan de la Cruz*, obra de José Romero de 1990. De comienzos del siglo XIX son los espejos barrocos de probable procedencia inglesa que cuelgan de las pilastras que dan acceso a la capilla mayor, debajo de ellos hay dos ángeles lampadarios realizados en 1804 por Miguel Márquez García, las lámparas de plata fueron doradas por Juan de Villalueva⁴⁵⁷. En los retablos del crucero vemos a la imagen dieciochesca de la *Virgen del Tránsito* en el lado del Evangelio, en su interior se da cabida a la imagen de vestir de la Virgen en dormición. En el lado opuesto aparece el retablo que acoge a la imagen de la *Virgen del Carmen*, obra anónima del siglo XVII de rasgos manieristas y de probable atribución a Alonso de Mena⁴⁵⁸.

⁴⁵⁵ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *El Museo conventual de las Descalzas de Antequera*. Ayuntamiento de Antequera, Antequera, 2008. p. 32.

⁴⁵⁶ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Op. cit.* p. 36.

⁴⁵⁷ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Op. cit.* p. 35.

⁴⁵⁸ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Op. cit.* p. 39.



San José. Atrib. Círculo sevillano y cabeza de Andrés de Carvajal de 1759.



Virgen del Tránsito. Siglo XVIII.

Entre las obras pictóricas que cuelgan de los muros de la iglesia hay que destacar sin duda las dos obras de Pedro Atanasio Bocanegra, éste pintor granadino fue discípulo de Alonso Cano y llegó a ser pintor de la Catedral de Granada y a formar parte del grupo de pintores del Rey⁴⁵⁹. En el lado de la Epístola se encuentra el lienzo de la *Virgen con el Niño adorados por San Miguel, San Gabriel, San Ildefonso y Santa Catalina de Alejandría*⁴⁶⁰. Se trata de una sacra conversazione que estuvo atribuida durante mucho tiempo al propio Cano y que pertenece a la época de plenitud del artista. La que la Virgen y el Niño aparecen en un rompimiento de gloria, rodeado de nubes y sostenidos por angelillos. La paloma del Espíritu Santo se cierne sobre ellos y los santos aparecen adorándoles.

Frente a este lienzo se encuentra el de *San José con el Niño y San Juanito* que emula a otra obra de Cano, una *Sagrada Familia* que se encuentra en el convento del Santo Ángel de Granada. En la obra de esta iglesia del convento de las Descalzas aparece San José con el Niño, queriendo tocar a San Juanito; sin embargo en el lienzo de Granada se encuentra la Virgen arrodillada en lugar



Virgen con el Niño adorados por santos. Pedro Atanasio Bocanegra. Siglo XVII.

⁴⁵⁹ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. "Una obra inédita de Bocanegra en las Descalzas de Antequera". *Boletín de Arte* nº 6. Universidad de Málaga, Málaga, 1985. pp. 265-271.

⁴⁶⁰ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (Coord). *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia en Málaga*. Consejería de Cultura Junta de Andalucía, Málaga, 1998. p. 198.

de este Santo. Salvo pequeños cambios en la situación de los angelillos que revolotean alrededor de los personajes principales, las dos obras presentan el mismo esquema compositivo.



Jesús caído con la Cruz a cuestas. Antonio de Torres. 1715.

Otro lienzo a destacar es el de *Cristo Caído con la Cruz a cuestas* del mexicano Antonio de Torres fechado en 1715. Llama la atención la composición en la que, a modo de trampantojo, aparece la imagen de Jesús, como si de una escultura de vestir se tratara, situada sobre una mesa de altar decorada con un paño florido y flanqueado por cortinajes.

Los demás lienzos que se reparten por los muros del templo son en su mayoría anónimos de desigual valor artístico. Hay dos parejas de *caprichos arquitectónicos*, un lienzo en el que se representa la *Aparición de Cristo a Santa Teresa* de comienzos del siglo XVIII; dos lienzos firmados 1844 por Fernando de Sandoval, *El Rey David* y *Santa Teresa*; *San Jerónimo Penitente* de finales del siglo XVII, *La Coronación de la Virgen*, copia de Giulio Romano, y una *Santa Marta* acompañada de la Tarasca, de comienzos del siglo XVIII. Hay además una copia de Rubens, *Pasaje de la vida de María de Médicis*, y un *Jesús flagelado* del siglo XVII. Sobre las rejas del coro alto hay también varios lienzos en los que se representan a las Sibilas, la *Sagrada Familia* y *Santa María Magdalena de Pazzi*.

Finalmente, dentro del coro bajo de las monjas se puede ver, a través de la reja, un retablitto barroco con una escultura de *San José con el Niño dormido*, probablemente de Diego Márquez y Vega inspirada en la obra de Nicola Fumo que se encuentra en el Museo.

La Sacristía

Para pasar a la Sacristía hay que subir los peldaños que preceden a la capilla mayor y entrar a ella por la puerta que se abre en el muro de la Epístola. Esta estancia, aunque se visita como espacio expositivo, conserva su uso como sacristía mayor de la iglesia de San José. Hay que destacar en esta sala la presencia, en el lateral oeste de la estancia, de una imagen de vestir de la *Virgen de los Dolores* dentro de una urna y sobre una mesa, ésta es obra de Miguel Márquez García de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX. Por encima de ésta se encuentra un *Crucificado* de marfil con doselete del siglo XVIII. En ambos laterales mayores de la sala rectangular se encuentran dos lienzos enrollables en los que se representan a dos personajes de indias que fueron benefactores del Convento, estos son *Don Juan de Villaluenga* y *Marfil*

y *Don Juan de Villaluenga y Marfil*, ambos de finales del siglo XVIII. Del muro este cuelga un espejo velazqueño de probable procedencia holandesa. Desde esta estancia se accede al columbario acondicionado en una cripta de 1820 tras el retablo mayor, aunque este espacio no es visitable. El acceso a las salas de la primera planta se realiza por la escalera que asciende desde la sacristía y que se acondicionó para tal fin. En el rellano de ésta hay varios lienzos, una *Paisaje de la vida de María de Médicis*, copia de Rubens y el de la *Virgen leyendo*, obra del siglo XVI. Ya arriba, en el pasillo de acceso hay un *San Miguel Arcángel*, anónimo del siglo XVIII, y un *Ecce Homo*.⁴⁶¹



Sacristía. Vista del lateral oeste.



Escalera de acceso a las salas de la primera planta.

⁴⁶¹ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Op. Cit.* pp. 45-46.

Sala de la Tribuna

Esta es la primera sala de las cuatro que hay en la planta alta y debe su nombre a la presencia en ella un vano que asoma al lateral de la Epístola de la capilla mayor. En el centro de la sala hay una vitrina que acoge la escultura de *San Miguel Arcángel venciendo al Demonio*, obra napolitana del siglo XVIII en la que el demonio aparece en forma de nativo americano. La pieza sin duda más destacada de la sala es la *Dolorosa* de Pedro de Mena y Medrano que se encuentra en el lateral oeste, en el que la sala se estrecha; sigue el modelo de escultura de busto de corte naturalista tan repetido por este escultor granadino discípulo de Alonso Cano. Esta pieza fue donada al Convento en 1751 por doña Teresa del Castillo por voluntad testamentaria de su marido, don Francisco de Roldán. Frente a la *Dolorosa*, al otro extremo de la sala, se encuentra una bella urna que contiene una copia de la imagen de la *Virgen del Rosario* de la iglesia de Santo Domingo en su baldaquino, procede seguramente de alguna casa noble de la ciudad y la urna pretende hacer una recreación del camarín de esta imagen. Flanqueando esta urna hay dos lienzos dieciochescos en los que se representa a la *Virgen del Rosario* y el *Dulce Nombre de Jesús*, ambas imágenes del Convento de Santo Domingo. En este mismo lateral este se encuentra la vitrina exenta que acoge al *Niño Jesús Misionero* realizado por Andrés de Carvajal y que porta los atributos de la Pasión.

En el lateral sur de la sala hay una gran vitrina de tipo escaparate dividida horizontalmente por un entrepaño. La parte superior aparece presidida por un *Crucificado* de marfil del siglo XVI, también había varias tallas del Niño Jesús, éstos son el *Niño Jesús del Perdón*, obra local del siglo XVIII, situado a la izquierda, y el *Niño Jesús Nazareno*, situado en el extremo opuesto del estilo de Antonio del Castillo y del siglo XVIII. De menor tamaño son el *Niño Jesús Chiquirritín*, el *Niño Jesús del Corazón* y el *Niño Jesús de la Ascensión*, este último es obra napolitana del siglo XVIII.

En la parte inferior de este escaparate hay varias piezas de plata entre las que destaca la *Corona de la Virgen del Carmen* de estilo rococó y dos bandejas que seguramente formaban parte de dos juegos de aguamanil. Una de ellas se corresponde con la descrita por el Doctor Rafael Sánchez-Lafuente Gémar, él la sitúa en el segundo cuarto del siglo XVIII y la atribuye a un taller cordobés⁴⁶². Tiene la inscripción “D. DIEGO INACIO DE BILLALBA” y no lleva marcas. La otra bandeja aparece documentada en el archivo Temboury, está mucho más decorada con escudos de familias nobles. Otras piezas de esta parte inferior son una ráfaga y dos cruces de altar entre otros objetos.

Junto al escaparate anteriormente descrito hay una taca en la que se expone el *Niño Jesús Montañésino* del siglo XVII, está realizado en plomo policromado,

⁴⁶² SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. “Platería en el Convento de San José de las Carmelitas Descalzas de Antequera”. *Boletín de Arte* nº6. Universidad de Málaga, Málaga, 1985. p. 280.

las monjas lo llaman “Niño del Milagro” aludiendo a la cartela que cuelga de su mano en la que hay una inscripción que cuenta cierto milagro en relación con esta pieza. A la izquierda de esta escultura hay un *Crucificado* de marfil de procedencia filipina, y a la derecha una Cruz de madera y marfil con el Crucificado pintado de probable procedencia mexicana. En esta alacena se reparten otros elementos tales como una caja de formas, una naveta para el incienso y el relicario de un lignun crucis.



Sala de la Tribuna. Vista del lateral este

En esta sala tres interesantes lienzos del pintor manierista Antonio Mohedano de la Gutierrez, una de ellas es *San Miguel Arcángel venciendo al Demonio* que está situada en el lateral oeste de la sala, creando una relación perspectívica con el San Miguel napolitano que centra la estancia. La *Virgen del Silencio* se sitúa a la derecha del escaparate en el lateral sur, San José aparece con el hábito carmelita y la obra podría ser copia de un discípulo del pintor de otra del mismo tema que se expone en el Museo Municipal de Antequera⁴⁶³. El otro lienzo de Mohedano represente la *Aparición de la Virgen y el Niño Jesús a San Alberto de Sicilia*, situado en el lateral este; éste es el lateral de la tribuna del que cuelgan otros dos lienzos reseñables, uno de ellos sobre el hueco de la propia tribuna, la *Sagrada Familia* del granadino Juan de Medina, obra del siglo XVIII, y el otro representa la *Transverberación de Santa Teresa*, obra de un anónimo sevillano del siglo XVIII. La iconografía de este último es cuanto menos poco común, pues se representa a la Sagrada Familia con el Niño adolescente que sostiene el arco en ademán de lanzarle una flecha a la Santa, la cual aparece en éxtasis sostenida por ángeles; la Virgen tiene en la mano otra flecha para dársela al Niño Jesús y en la parte superior del lienzo aparece un rompimiento de gloria con el Padre Eterno y la paloma del espíritu santo entre

⁴⁶³ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Op. Cit.* p. 55

ángeles que bajan portando una corona de flores y la palma del martirio. Delante de este lienzo se expone la antigua parihuela de madera de las monjas.



Sala de la Tribuna. Vista de los laterales oeste y sur



Sala de la Tribuna. Vista del lateral norte

Sala de Nicola Fumo

Desde el lateral norte de la *Sala de la Tribuna* se accede a la siguiente del recorrido por el Museo de las Descalzas, la *Sala de Nicola Fumo*. Debe su nombre a dos esculturas napolitanas realizadas por ese escultor en 1705 y que fueron donadas al Convento en 1774 por sor Francisca de Santa Teresa; representan respectivamente a *San José* y la *Inmaculada*⁴⁶⁴. Las dos esculturas muestran una finísima y delicada ejecución; *San José* aparece mirando al cielo



Inmaculada. Nicola Fumo. 1705.

y con el Niño dormido en sus brazos. Por su parte, la *Inmaculada* está en posición de oración, mirando al cielo y con las manos unidas; destaca en ella el preciosista juego de paños volados y pliegues que muestran gran maestría. Ambas esculturas se exponen en el lateral oeste de la sala en sendas vitrinas de época realizadas en carey, palo santo y bronce.



San José. Nicola Fumo. 1705.

La otra obra escultórica de esta sala es la *Virgen Matrona*, pieza anónima de comienzos del siglo XVII que se expone en el lateral sur de la sala. Pasamos ahora a citar las obras pictóricas, por una parte hay dos lienzos firmados por el pintor mexicano Antonio de Torres, una de ellos es el de la *Virgen de Guadalupe* que cuelga entre las dos vitrinas de las obras de Nicola Fumo y está fechada en 1709; el otro es el de la *Virgen de la Asunción*⁴⁶⁵ está fechada en 1716 y recoge la advocación de la Virgen de los Remedios, patrona de la ciudad de México. Tiene el mismo esquema compositivo que el *Jesús caído* del mismo autor que se conserva en la iglesia, ya que parece retratar un altar; aparece la Virgen sobre peana entre cortinajes sostenidos por angelillos en una composición muy teatral. Ambas obras debieron llegar por donación al Convento y con fecha muy posterior a su creación⁴⁶⁶. En el lateral este se encuentra el lienzo que representa al *Jesús Nazareno de la Sangre* de la Cofradía de la Vera-Cruz del monasterio antequerano de San Zoilo portando la desaparecida cruz de carey y planta. Otro lienzo de relevante importancia documental es el *Retrato de sor Elvira*, Manuela Mariana de San José, fundadora del convento de Carmelitas Descalzas de Vélez-Málaga.

⁴⁶⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (Coord). *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia en Málaga*. Consejería de Cultura Junta de Andalucía, Málaga, 1998. pp. 212-213.

⁴⁶⁵ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (Coord). *Op. cit.* p. 218.

⁴⁶⁶ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Op. Cit.* p. 62.

En el lateral norte de la sala aparecen tres vitrinas; las dos laterales custodian dos reseñables obras pictóricas; a la izquierda se encuentra la tabla italiana de la *Madonna con el Niño* de comienzos del siglo XVI; a la derecha hay otra tabla, esta vez hispano-flamenca, y que representa a la *Piedad* enmarcada en un bello retablito plateresco, seguramente procedente de alguna casa noble.

La vitrina central es la que agrupa las obras más valiosas del tesoro del Convento y se divide horizontalmente por un entrepaño. La parte alta aparece presidida por una cruz de altar del siglo XVII⁴⁶⁷ de brazos rectos y planos; flanqueando a ésta hay dos Candeleros barrocos muy ornamentados. Entre las obras más destacables se encuentra un jarro de pico de finales del siglo XVI que fue labrado en Granada y donado al Convento en 1657, fecha aproximada de su fundación. Lleva bajo el pico un mascarón masculino y el asa tiene forma de número cinco⁴⁶⁸. Dos Cofrecillos del siglo XVII se sitúan en ambos extremos del estante, tienen tapa de medio cañón y labor de filigrana en plata⁴⁶⁹. El conjunto de piezas se cierra con un atril, un



Vitrina del Tesoro

portapaz y un juego de vinajeras. En el centro de la parte baja de la vitrina se conserva la *Custodia de la Fundadora*, obra del platero cordobés Antonio Alcántara en 1653. Es una custodia de tipo sol y astil de doble nudo, de jarrón en la parte baja y de templete clásico con plaquitas esmaltadas en el centro del mismo⁴⁷⁰. También en este estante se expone la *Custodia* dieciochesca firmada por sevillano Blas de Amat y Cortés a juego con un Cáliz del mismo autor de bello perfil rococó; en él aparece una inscripción que cita que se hizo “a solicitud del Sr. Dn. Juan González de la Riva, año 1769”⁴⁷¹. Además, hay dos cálices más, uno cordobés de comienzos del siglo XVII atribuido a Diego Fernández Rubio, y otro más tardío de Rafael Santacruz con fecha de 1792 o 1793. Otra interesante obra es un *acetre* cordobés donado Don Alonso de Rojas en 1656, realizado en plata blanca y que tiene grabado el escudo del conde de la Camorra. También se expone aquí una *sacra de altar*, dos *atriles* y una *carta autógrafa de Santa Teresa de Ávila a Roque de Huerta* con fecha de 14 julio de 1577 dentro de un relicario de plata blanca del siglo XIX.

⁴⁶⁷ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El arte de la platería en Málaga 1500-1800*. Universidad de Málaga, Málaga, 1997. p. 239.

⁴⁶⁸ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. “Platería en el Convento de San José de las Carmelitas Descalzas de Antequera”. *Boletín de Arte* nº6. Universidad de Málaga, Málaga, 1985. pp. 277-278.

⁴⁶⁹ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El arte de la platería en Málaga 1500-1800*. Universidad de Málaga, Málaga, 1997. p. 252.

⁴⁷⁰ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. cit.* p. 233.

⁴⁷¹ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. “Platería en el Convento de San José... pp. 280.

Por último, queda por comentar la pieza que centra la sala en una vitrina exenta; el Arca *del Jueves Santo*, obra en plata blanca realizada en Antequera en 1816. Esta pieza se sigue utilizando en el Monumento cada Jueves Santo.



Sala de Nicola Fumo. Vista de los laterales oeste y norte



Sala de Nicola Fumo. Vista de los laterales oeste y sur.

Sala del Nacimiento

Esta sala fue la última que se incorporó al museo cuando éste ya llevaba seis años de andadura. Se inauguró el 23 de diciembre de 2005 para exponer de forma permanente el *Belén de las Descalzas*. Desde el siglo XVIII la comunidad había conservado la tradición de montar belenes en varios puntos de la clausura y conservaban muchas figuras de diversa procedencia. Por el uso éstas habían sufrido daños y por ello algunas fueron restauradas en 2002 en el

Taller Municipal de Restauración mientras otras fueron reparadas por una hermana.

El espacio que se eligió para ello fue una sala contigua a la de Santa Teresa en la que se abrió una gran vitrina-escaparate en el lateral sur con la suficiente



Nacimiento de las Descalzas

profundidad como para servir de escenario al Nacimiento. Esta escenografía fue realizada por Antonio García Herrero, Rafael Ruiz de la Linde y José Carlos Capella que se inspiraron en el lienzo de *La Epidemia* que se conserva en la iglesia de Santo Domingo de Antequera. Se creó un ambiente imaginado en el que aparecen las murallas y el castillo de la ciudad, el chapitel del templete del reloj y el Arco de los Gigantes. El Misterio aparece en primer plano enmarcado por una portada inspirada en los planos del palco presidencial de la plaza de toros de la ciudad, en él se encuentran las figuras de mayor tamaño del Nacimiento. La *Virgen* y el *San José* son obras de escuela quiteña realizadas en madera policromada y dorada, con mascarillas de plomo y ojos de cristal.

En el lateral este de esta sala hay una curiosa colección. Se trata de instrumentos musicales de percusión que utilizaban las monjas para cantar villancicos, además se exponen figuras de barro policromado del siglo XIX. En una pequeña alacena situada en el lateral norte aparecen cabezas de barro cocido realizadas por José Romero en 1980 para un Belén de inspiración napolitana.

Además del Nacimiento, hay dos obras escultóricas que presiden la sala, una de ellas es la *Virgen de Belén*, pieza dieciochesca atribuida a Pedro Duque Cornejo. Ésta es una bella imagen del busto de la Virgen con el Niño en sus brazos que se había atribuido durante mucho tiempo a Luisa Roldán; está localizada en su vitrina en el lateral este de la sala. En una vitrina semejante en el lateral sur se encuentra la obra considerada como emblema del Museo, el *Niño Jesús Pastorcito* de Francisco Salzillo. Acabamos con las obras esculturas haciendo mención a otra vitrina situada igualmente en el lateral sur de la sala, se trata de un conjunto escultórico de gusto popular, las *Jornaditas de Belén*, en donde aparecen la Virgen embarazada montada en burro junto a San José que camina a su lado, obra de autor anónimo antequerano del siglo XVIII.



Virgen del Belén. Pedro Duque Cornejo. 1720.

María del Carmen García García.

Antes de dejar la Sala del Nacimiento, comentaremos dos lienzos que cuelgan a ambos lados de la vitrina de las *Jornaditas de Belén*; son dos anónimos del siglo XVIII en los que se representa de forma casi ingenua a *San Juanito jugando a asustar al Niño Jesús y a la Virgen lavandera en el jardín ayudada por ángeles a tender la ropa*⁴⁷².



Sala del Nacimiento. Vista hacia el lateral oeste.



Sala del Nacimiento. Vista hacia el lateral este.

⁴⁷² ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Op. Cit.* pp. 69-77.

Sala de Santa Teresa

Esta es la sala más compleja del Museo, anteriormente titulada “Sala de la Soledad” por la presencia en ella de la *Virgen de la Soledad o de las lágrimas* llamada por la comunidad “la Priorísima”. Es obra de Antonio del Castillo del siglo XVII, realizada para el obispo de Córdoba Fray Pedro Salazar y Toledo (1630-1706), sin embargo le fue entregada a su tía que a su muerte debía entregarla a las Carmelitas del convento de San José. Sin embargo esto no ocurrió y la comunidad estableció un pleito que acabó con la donación de la imagen en 1700. El apodo de “la Priorísima” le viene por haber presidido el coro de las monjas⁴⁷³. El pequeño retablo en que se expone tiene un cuerpo superior en el que aparece una hornacina con una *Virgen de los Remedios* atribuida a un discípulo de Pedro de Mena. Junto a ésta hay un óleo sobre cobre con un *San Francisco Javier* del siglo XVII. Seguimos el recorrido por el lateral sur y nos encontramos con la pequeña vitrina en la que se expone la *Cabeza de San José*, atribuida al estilo de Andrés de Ocampo, que fue arrancada por un rayo en 1759 al santo titular del Convento que se encuentra en el retablo mayor. Sobre esta última obra se encuentra un *Crucificado* de marfil del siglo XVII cobijado por un doselete y sobre un fondo en el que aparecen San Juan y la Virgen pintados. La siguiente pieza es *Elías subiendo al cielo en un carro de fuego*, esta escena aparece en altorrelieve sobre una ingenua recreación paisajística. La última obra de este lateral es la *Niña María dormida*, obra de terracota del siglo XVIII.



Retablo de la Virgen de la Soledad

En el lateral este se encuentra la pieza que da nombre esta sala, *Santa Teresa doctora*, obra del napolitano Luca Giordano⁴⁷⁴ que debió realizar durante su estancia en España (1692-1702). La Santa aparece mirando hacia la paloma del Espíritu Santo que la ilumina en un rompimiento de gloria entre querubines. Esta es una de las obras más magistrales de la colección, en ella el pintor napolitano expresó toda la plenitud del Barroco a través de la sencillez de la composición y la claridad expresiva con que resuelve la escena. Flanqueando a esta obra aparecen otros dos lienzos, un retrato de *San Juan de la Cruz* del

⁴⁷³ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Antonio del Castillo. Escultor antequerano (1635-1704)*. Chapitel, Antequera, 2013. pp. 85-56.

⁴⁷⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (Coord). *El esplendor de la memoria...* pp. 204-205.



Santa Teresa escritora. Luca Giordano. 1692-1702.

siglo XVI y una escena de la *Virgen del Carmen con San Simón Stock* de comienzos del siglo XVIII.

En el testero sur hay dos esculturas que se utilizaban para las procesiones claustrales de las monjas, están en dos vitrinas que se sitúan en los dos extremos de este lateral y representan respectivamente a *Santa Teresa de Jesús* y a *San Juan de la Cruz*, ambas son obras antequeranas y fueron compradas en 1750. En el centro de este testero se encuentra una réplica de la *Virgen del Socorro* de la cofradía de "Arriba" en su urna de época y flanqueando a esta, en dos nichos, aparecen dos pequeñas cornucopias con dos Niños Jesús llamados "del Parto" y "el Porterito".



Sala de Santa Teresa. Vista del lateral Oeste.

Finalmente, en el testero oeste se encuentra en un lienzo de la *Virgen con el Niño* de comienzos del XIX y junto a la puerta de entrada, se encuentra el *Niño Jesús de la Clemencia*, obra de Andrés de Carvajal, y un *Cristo de la Expiración* del siglo XVII con doselete de madera⁴⁷⁵.

⁴⁷⁵ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *El Museo Conventual...* pp. 79-85.

En el centro de la sala hay un pilar de ladrillo al que se adosan cuatro vitrinas, en ellas están por un lado un *San Antonio* de finales del XVII obra del círculo de Pedro de Mena, *San Elías* obra de 1750 obra del estilo de José de Medina y un *Cristo de la Expiración* de Diego Márquez y Vega fechado en 1754. La vitrina que nos queda encierra una bandeja de plata del siglo XVII que perteneció a Luis de Zayas y dos candeleros desornamentados, llevan el escudo del marqués de la Camorra y están marcados en Córdoba por Pedro Sánchez de Luque⁴⁷⁶.



Sala de Santa Teresa. Vista del lateral Norte.

Corredores altos

A la salida de la *Sala de Santa Teresa* recorreremos la galería alta del claustro de vuelta a la escalera que baja de nuevo a la Sacristía. En estas dos galerías dispuestas en forma de L se muestran varias urnas, todas ellas diferentes entre sí y que se conservaban en la clausura; éstas exponen piezas que enlazan con el gusto más popular y castizo de los siglos XVIII y XIX.

⁴⁷⁶ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. "Platería en el Convento de San José de las Carmelitas Descalzas de Antequera". *Boletín de Arte* nº6. Universidad de Málaga, Málaga, 1985. p. 278.

En la galería norte, se encuentra, en primer lugar, en el testero del fondo, un aguamanil de caliza roja y encima de éste un pequeño retablo de comienzos del siglo XVIII. Las urnas conservan varios Niños Jesús; en la primera urna aparece el *Niño Jesús Sacerdote*, a continuación el *Lloroncito* sentado en su sillón, el *Carmelita* vestido con el hábito de la orden y el *Dormidito* que tiene el dedo en la boca.

En la galería oeste tenemos otras tres urnas en las que se exponen obras de gusto popular. En la primera de ellas aparece la *Divina Pastora* del taller de los Márquez rodeada de figuritas de pastorcillos. La siguiente urna la ocupan los *Espositos*, un grupo de la Virgen y San José representando la Presentación en el Templo, y finalmente otro grupo de terracota en el que aparecen *San Joaquín*, *Santa Ana* y *la Virgen Niña*, obra del siglo XIX.



Galería norte.

Aspectos museográficos y de difusión

Al igual que hemos visto en la Abadía de Santa Ana de Málaga, en este espacio se ha segregado y habilitado un área fuera de la clausura para que funcione como espacio expositivo. Estas salas no son totalmente asépticas pues en ellas se sigue un paradigma arquitectónico ligado a la tradición, lo cual vemos en la solería de barro cocido o la utilización de la cerámica y las vigas de madera en los techos. En este sentido se echa de menos un modelo expositivo más ambientado en el contexto, el cual podría haberse recreado. El otro modelo a seguir habría sido el de recontextualización de las piezas en un nuevo espacio que es el que se ha intentado emplear, aunque se ha hecho sin discurso alguno y la colocación de las piezas a veces obedece más a un criterio de espacio disponible que a la relación de éstas con las que se exponen junto a ellas, con algunas excepciones⁴⁷⁷. Este hecho es de lamentar en un museo como éste en

⁴⁷⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. "El camino hacia la vanguardia: el Museo del Cister. Posturas conciliadoras y cauces para el Arte sacro. Posturas conciliadoras y cauces para el arte sacro. Recuperación de espacios tradicionales y acondicionamiento en el contexto de los nuevos espacios expositivos" en REDER 602

el que la colección se presta a una intervención museográfica más decisiva. En ocasiones se siguen el modelo acumulativo, más en relación con el montaje tradicional que hemos visto en Santa Paula de Sevilla y la Encarnación de Osuna.

Con respecto al mobiliario empleado, hay que destacar la presencia de vitrinas, retablos, fanales y cornucopias de época contemporánea a las piezas que encierran. Para las obras que carecían de receptáculo se crearon vitrinas de nueva fábrica, éstas se componen de una caja de madera que sirve de pedestal y que tiene una base más ancha que el cuerpo. Hay que mencionar que las tres vitrinas-escaparate de la Sala de Nicola Fumo sólo pueden ser abiertas desde la clausura por motivos de seguridad. Además de las vitrinas, hay cubos de madera y mesas que se utilizan a modo de pedestal para algunos fanales, como las que sostienen las dos que encierran las esculturas de Nicola Fumo. Además de esto, hay dos muebles de época en la *Sala de Santa Teresa* que se exponen sin cartela.

La iluminación empleada es de tipo artificial en la salas de la planta alta, se emplean reflectores halógenos que cuelgan de rieles y se alternan con focos de pequeño tamaño que procuran una luz puntual. La iluminación se activa con sensores de movimiento en cada sala, lo cual es un factor favorable para limitar la fotodegradación de las piezas, aunque el tiempo de encendido resulta insuficiente para una contemplación detallada de las salas. Algunos espacios están cubiertos con techumbre a una vertiente lo cual dificulta la iluminación, por ello en estos casos los rieles van colgados del techo, así se consigue que todos los focos estén situados a igual altura tal y como ocurre en la *Sala de la Tribuna* y la *Sala de Santa Teresa*. El escaparate donde se expone el *Nacimiento* es el único que está iluminado interiormente.

La luz natural se utiliza en los corredores altos a través de los ventanales de la galería y tamizada por celosías de madera, en el resto de las salas las ventanas fueron cegadas. En la iglesia y la sacristía se emplean arañas de cristal con bombillas incandescentes y algunos retablos están iluminados independientemente; además las ventanas altas introducen luz natural. A pesar de ello, la iglesia resulta bastante oscura y sería recomendable instalar algunos focos auxiliares.

En el apartado de seguridad sólo podemos mencionar la presencia de cámaras. Otra deficiencia es la no adecuación para el acceso a personas con movilidad reducida. Por otra parte, el espacio disponible para deambular por las salas es reducido, con lo cual no se adecúa a visitas de grupos numerosos.

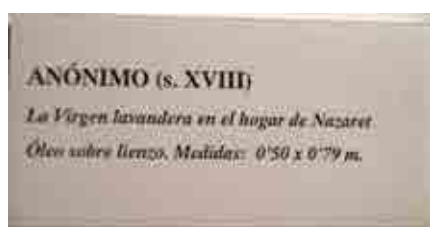
La colección conventual las Descalzas de Antequera es la única de estas características que está presente dentro del Registro Andaluz de Museos y

GADOW, Marion. *IV centenario de la Abadía de Santa Ana del Císter. Málaga 1604-2004*. Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultura, Málaga, 2008. pp. 185-191.

Colecciones Museográficas. Además, también aparece en el Directorio de Museos de la Iglesia de España. La gestión de este espacio expositivo corre a cargo de la congregación siendo su directora la superiora del Convento, aunque asesorada por Jesús Romero Benítez. El personal se reduce a un solo individuo que hace las veces de conserje y guía, cuyo sueldo corre a cargo del Ayuntamiento. Él acompaña a los visitantes y da la explicación pertinente.

En cuanto a la conservación, hay que destacar el esfuerzo llevado a cabo para la restauración y conservación de piezas tanto pictóricas como escultóricas, no sólo antes de la apertura del espacio sino a lo largo de todos estos años. Sin embargo en las salas expositivas no se mantienen una temperatura y humedad estables aunque en cada sala hay aparatos de climatización.

La difusión de este espacio expositivo se desarrolla a través de sus guías y folletos pero sobre todo a través de su página Web⁴⁷⁸ en la que se puede hacer una visita virtual y ver imágenes de casi todas las piezas expuestas.



Galería norte.

Las cartelas están realizadas en cartón pluma de color blanco y muestran información básica sobre las obras; autor, título, técnica y medidas. No hay ningún panel explicativo, la única información aparece en relación con la *Dolorosa* de Pedro de Mena en la *Sala de la Tribuna* donde hay una hoja con un texto que explica la iconografía de la obra.

Con motivo de la inauguración de la *Sala del Nacimiento* se hizo un segundo folleto que explica la creación de este espacio. Además de ello existen dos guías, una de pequeño tamaño y otra con formato de libro que está a la venta en la recepción y contiene información mucho más detallada de las piezas, imágenes y referencias bibliográficas. Todos estos textos han sido creados por el investigador Jesús Romero Benítez.

⁴⁷⁸ <http://www.museoconventualantequera.com/>



Este monasterio antequerense de Carmelitas Descalzas de San José, que sigue la céntrica de los fundados por Santa Teresa de Ávila, se erigió el año 1632 bajo el patronazgo de doña María de Rojas y Padilla, singular dama de la nobleza local de la época, quien donó diferentes casas situadas entre las calles Fresco y Carrera y la cuesta de los Reyes. De su primitiva construcción sólo se conserva la elegante portada transcurrida de la iglesia antigua, que hoy sirve de acceso al espacio donde se sitúan el templo, la puerta regular y el locutorio, así como el patio columnado o claustro de una de las antiguas casas, en torno al cual se disponen los distintos salones musealizados. Sin embargo, la iglesia nueva y gran parte del actual convento se levantaron entre los años 1707 y 1734 por varios maestros del Barroco antequerense, entre los que destaca el arquitecto-alfarife Andrés Buznego, autor asimismo de la torre de la Real Colegiata de San Sebastián, de esta ciudad.

El Museo Conventual, que se inauguró el 16 de octubre de 1999 gracias a la ayuda de diferentes instituciones públicas, coordinadas por la Delegación de Patrimonio Histórico del Ayuntamiento, conserva uno de los más bellos tesoros artísticos de la ciudad de Antequera. Dentro de los muros de la clau-

sura las religiosas han sabido guardar al paso de los años una importante colección de obras de arte, que hoy muestran con gran generosidad para el disfrute artístico y espiritual del resto de los ciudadanos.

La instalación museográfica de sus salas responde al concepto de museo conventual ya clásico en otros grandes claustros españoles, lo que le confiere el encanto añadido de ser un paso de los siglos ante nuestra lenta mirada. Comienza la visita accediendo a la iglesia en la que podemos contemplar el hermoso retablo mayor, atribuido a Francisco Primo, presidido por la interesante imagen de San José que es obra de los siglos XVII y XVIII. Entre los lienzos de este ámbito destacan dos obras de Pedro Atanasio Bocanegra (*La Virgen con santos y San José con el Niño y San Juanito*) y uno del mejicano Antonio de Tórcos (*Jesús Caído*). En un retablo del áncora se venera la imagen de la Virgen del Carmen, escultura atribuida a Alonso de Mesa.



A través de la escalinata llegamos a la escalera que nos llevará al resto de las salas expositivas. En la primera de ellas, llamada 'de la Tribuna', podemos contemplar las esculturas del impresionante *Busto de Dolores* de Pedro de Maín, el *San Miguel Arcángel* de escuela barroca neapolitana y el *Niño Jesús Misionero* de Andrés de Carvajal. De las paredes cuelgan diferentes lienzos del taller de Antonio Mohedano (*Virgen del Silencio*, *San Miguel Arcángel* y *San Alberto de Sicilia*). En dos vitrinas de pared se exponen interesantes piezas de platería y escultura de pequeño formato, destacando un *Crucificado* de marfil del siglo XVI y el *Niño Jesús del Milagro* de escuela muralesina.



La 'Sala de Nicola Fiammingo' recibe el nombre del artista neapolitano autor de las esculturas de la *Inmaculada* y de *San José*, firmadas y fechadas en 1705. Muy interesantes son los lienzos de la *Virgen de Guadalupe* (1709) y de la *Virgen de la Asunción* (1716), ambos de pintor mejicano Antonio de Torres. En el centro de la sala se expone el *Arca del Jueves Santo* (1816) realizada por un auténtico platero antequerense. Al fondo de la estancia se disponen tres vitrinas de pared que guardan, entre otras piezas, una *Madonna italiana* en tabla del siglo XVI; la *custodia grande*, obra de 1654 del platero cordobés Arcoñu de Alcántara; un relicario de plata con *carta autógrafa* (1577) de Santa Teresa; y una tabla hispano-flamenca del siglo XVI que representa a la *Piedad*.

En la llamada 'Sala del Nacimiento' se puede contemplar el singular *Bebé de las Descalzas*, cuya escenografía reproduce la parte vieja de Antequera (Alcazaba y entorno) tal como estaba en el siglo XVIII. Las figuras del *Misterio* son obra escultórica del siglo XVIII y el resto terracotas políromas andaluzas de los siglos XVIII y XIX. Dos magníficas esculturas se exponen en este ámbito:

el *Niño Pastorcito* del murciano Francisco Seltrillo y la *Virgen de Belén* atribuida a Pedro Duque Cornejo. Inmersos desde el punto de vista etnográfico en la colección de antiguos *instrumentos musicales de percusión* que hace años utilizaban las mujeres para cantar villancicos en Navidad.

Pasamos a continuación a la 'Sala de Santa Teresa' que prende un magnífico lienzo del pintor italiano Luca Giordano representando a *Santa Teresa de Ávila escribiendo*. Entre el conjunto de piezas que enriquecen esta sala debemos señalar el lienzo de *Dolores* de finales del siglo XVII del escultor neapolitano Antonio del Castillo; el *Crucificado* de pequeño formato firmado y fechado en 1754 por el escultor Diego Márquez y Vega; un retrato anónimo del siglo XVI de *San Juan de la Cruz*; y una *cabeza de San José* del siglo XVII, que hasta 1759 perteneció a la escultura que preside el retablo mayor de la iglesia, siendo sustituida entonces por otra del escultor Andrés de Carvajal.

Terminamos la visita recorriendo los zócalos de otros del claustro en los que se exponen, en unidos de época, la colección de 'Quilapraseros' o de esculturas del *Niño Jesús*, de diferentes autores y actitudes, así como las figuritas de yeso de la *Difícil Pastora* y de los *Espositos*, en realidad la Virgen y San José escenificando la presentación en el templo. Al bajar la escalera, que nos lleva al nuevo a la sacristía y a la iglesia, debemos detenernos a contemplar el lienzo, ricamente ornamentado, que representa un *Paseo de la vida* de *María de Mérida*, copia de finales del siglo XVII de un original de Rubens.



**MUSEO
CONVENTUAL DE
LAS DESCALZAS
DE ANTEQUERA**

www.museoconventualantequera.com

Folleto del Museo. Anverso y reverso.

El Belén

El Museo Conventual de las Descalzas Reales de Antequera, inaugurado el 16 de octubre de 1999, es, con su colección de santos, sus vitrales, su decoración, y su sala de exposiciones y al servicio del público, una importante colección de obras de arte. Entre ellas, una importante colección de obras de arte. Entre ellas, una importante colección de obras de arte.

Desde el siglo XVIII las escenas fueron concebidas con un carácter más íntimo y personal, con las que se muestran, y con figuras de mayor profundidad de espíritu. Sin embargo, con el paso de los años muchas de ellas habrán sufrido diversas modificaciones y decoraciones, lo que, en algunos casos, las convertirá en obras de arte. Desde la recuperación de estas figuras para mostrar en el Museo Conventual se han hecho esfuerzos para su conservación, la mayoría de ellas pasaron en 2002 al Taller Municipal de Restauración, donde fueron restauradas por María Concepción y Antonio García Herrero. Otras fueron vendidas en el propio convento por sus herederas.

El paso siguiente fue la adaptación de una nueva sala, también con espacio para la instalación del Belén, con un espacio para la instalación del Belén, con un espacio para la instalación del Belén, con un espacio para la instalación del Belén.




Como se muestra, las figuras en general presentan un carácter más íntimo y personal. Las de mayor tamaño, que son las de mayor tamaño, que son las de mayor tamaño, que son las de mayor tamaño.

Como se muestra, las figuras en general presentan un carácter más íntimo y personal. Las de mayor tamaño, que son las de mayor tamaño, que son las de mayor tamaño.

Apuntamos finalmente que de la ejecución de la escenografía se encargaron Antonio García Herrero, Rafael Ruiz de la Lanza y José Carlos Capella, quienes con tan pobres materiales fueron conformando un trozo de una Antequera imaginada en otro espacio y otro tiempo, donde unas viejas figuras de arcilla cocada y pintada volverán a tomar vida y a escenificar una historia que cada año recupera el sentir de la Navidad más tradicional y castiza.


José Romero Benítez



Museo Conventual de Las Descalzas
 Pto de la Victoria, 4 - 29002 ANTEQUERA
 Tlf: 952 84 19 77 - Tlf: 952 84 19 78
 Email: museoconventual@antequera.es
 www.museoconventualantequera.es

Horario de apertura:
Navidad: Martes: 10.30 a 11.30 h
 Jueves: 17.00 a 18.30 h
Sabados: Martes: 10.00 a 11.00 h
 Jueves: 17.00 a 18.30 h
Domingos y festivos: Martes: 10.00 a 11.00 h

*Más precios de billetes

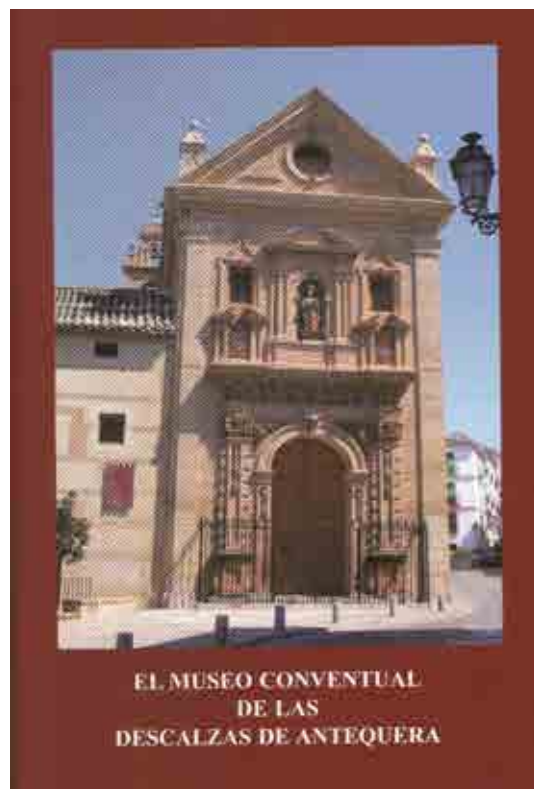


*Belén de
Las Descalzas
Antequera*

Folleto de la Sala del Nacimiento. Anverso y reverso.



Guía del Museo



Guía de bolsillo



Página web del Museo.

3.7.5 Parroquia de la Santa Cruz Real de Teba

❖ Inmueble que ocupa: Parroquia de la Santa Cruz Real.	❖ Fecha de apertura: entre 1986 y la década de 1990
❖ Tipo de acceso: con reserva.	❖ Montajes anteriores: No.
❖ Tipología: tesoro parroquial.	❖ Número de salas/espacios: 2.
❖ Titularidad y gestión: Diócesis de Málaga.	❖ Fecha de visita: 05/01/2013

Historia

La primitiva iglesia de Teba se encontraba en un cerro aislado de la población y en estado ruinoso. En 1695 se mandó al arquitecto José Tirado, maestro mayor de la Catedral de Sevilla, para que reconociera la obra e hiciera las reformas convenientes, Sus materiales habían servido incluso para construir las iglesias de los vecinos municipios de Ardales y Almargen, tal era su estado de ruina. En 1699 los vecinos y el Conde de Teba solicitaron la construcción de una nueva iglesia en un lugar más céntrico y accesible. Habiendo conseguido las licencias oportunas, se comenzaron las obras, pero éstas tuvieron que paralizarse por falta de recursos económicos. Los vecinos ofrecieron 1000 peones al año y bagajes para el transporte de materiales, las obras se debían costear con la cuarta parte de los diezmos que se estaban reuniendo para tal fin desde 1695. La iglesia vieja fue tasada y el mencionado José Tirado reconoció el terreno, hizo el plano de la nueva y presupuestó la obra en 30000 ducados, descontando lo que se pudiera aprovechar de la vieja iglesia y las aportaciones de la villa. El 16 de marzo 1700, la Diputación de Negocios y el Cabildo dieron su consentimiento para que comenzaran las obras que, según se había estimado, debían acabarse en seis años.

En 1712 la iglesia aún no se había terminado y la obra tenía una gran deuda contraída porque el dinero destinado a ésta se había dedicado, además, a otros trabajos no proyectados, tales como una sillería para un coro bajo, una casa amplia junto a la iglesia con un oratorio, una cerca, una nueva techumbre para la iglesia que ya se había tejado previamente, reformas en la ermita del Carmen y tres casas, una de ellas propiedad del vicario y administrador de la obra. Es por ello que hubo un pleito en 1713 para sanear las cuentas, aunque en una carta de este año se dice que a la iglesia sólo le faltaba la cornisa y el chapitel de la torre. El pleito se resolvió reduciendo la deuda de la villa de 38161 reales a sólo 2000, ya que ésta había aportado hombres y materiales. Para acelerar la finalización de las obras se solicitaron en 1714 tres peones expertos y, en

septiembre de este mismo año, se presupuestó la solería del pórtico y el enlucido exterior en 8000 reales.

En abril de 1715 Diego Antonio Díaz, maestro mayor del Arzobispado de Sevilla, visitó la iglesia; en su informe señalaba que la nave principal amenazaba ruina, criticó la falta de crucero y el encajamiento de las bóvedas. Además indicó que harían falta 5.000 ducados para su arreglo y solicitó que la obra fuera revisada por otros maestros. Para tal efecto, el Cabildo envió a Lorenzo Fernández Iglesias y a Alonso Moreno, arquitecto del Duque de Arcos; éstos declararon que los defectos en la planta no afectaban a la seguridad estructural pero sí iban en detrimento de su hermosura. Tras estos informes debieron hacerse reformas, estas pudieron ser algunos adornos, aunque de esto no hay noticia alguna.

La doctora Rosario Camacho relaciona esta iglesia con la de San Roque de Sevilla de Pedro de Silva y con otras del citado arquitecto Diego Antonio Díaz⁴⁷⁹.

Descripción arquitectónica

Al exterior la iglesia presenta una portada de dos cuerpos, el vano de entrada es un arco de medio punto sobre dos pilastras de capiteles toscanos. Este primer cuerpo está flanqueado por sendas pilastras cajeadas y con relieves en su fuste. Hacia su mediación, van flanqueadas por trozos de un entablamento curvo sobre dos columnillas toscanas. El remate del primer cuerpo se efectúa mediante una cornisa que sostiene tornapuntas que se coronan con jarras de azucenas. El segundo cuerpo está centrado por la cruz en relieve que aparece enmarcada por una moldura en resalte de forma trilobulada, este conjunto está flanqueado por dos pilastras con ménsulas a modo de capiteles que sostienen un entablamento curvo rematado con tornapuntas sobre los que hay escudos. Hay otra entrada al templo desde la nave de la Epístola pero esta no presenta más decoración que un arco de medio punto para el acceso.

La torre se encuentra en el último tramo de la nave del Evangelio, está realizada en ladrillo, en el cuerpo de campanas se abren parejas de arcos de medio punto en cada frente que están separados por pilastras que se doblan en las esquinas. Se remata con chapitel octogonal recubierto de cerámica. La cornisa que remata la fachada tiene bajo ella pares de tacos y en el



Fachada de la Parroquia de la Santa Cruz Real.

⁴⁷⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981. pp.505-508.

mismo eje de la portada vemos asomarse una buhardilla entre pilastras y rematada por un frontón triangular con pináculos en los ángulos.

Al interior, el templo tiene tres naves separadas por columnas de mármol rojo de orden toscano, sobre los capiteles hay trozos de entablamento sobre los que se apoyan los arcos de medio punto. En la rosca de los arcos hay finas molduras de yesería con motivos vegetales y, sobre cada trozo de entablamento, se distingue un angelillo. Las enjutas están divididas por parejas de pilastrillas que dejan unos espacios triangulares que se decoran con hojas de acanto. Por encima hay una cornisa con canecillos y sobre el friso moldurando van colgando desde ella ménsulas en ritmo de 2-1-2. La cubierta de la nave central es de bóveda de cañón con lunetos flanqueados por adornos de yesería. Las naves laterales se cierra con bóvedas de arista cuyos tramos se separan con fajones. La cabecera se cubre con cúpula de casquete esférico sobre pechinas decoradas con yeserías de motivos vegetales y angelillos que sostienen medallones cuadrilobulados con representaciones de los cuatro Evangelistas; a este espacio se accede a través de un arco triunfal sobre pilastras cuyos capiteles se forman por la multiplicación de los canecillos que recorren la cornisa.



Interior de la parroquia de la Santa Cruz Real. Vista hacia los pies.

A los pies hay una tribuna sobre arco rebajado, en las enjutas se fingen cortinajes recogidos por angelillos. Flanqueando el presbiterio hay dos capillas de planta cuadrada, son las capillas del Sagrario, en la nave del Evangelio, y de las Ánimas, en la nave de la Epístola. Ambas están cubiertas con bóvedas de arista y decoradas con pinturas murales. En el lado del Evangelio hay adosada una capilla; en sus lados mayores se abren arcos de medio punto que dan acceso a capillas profundas y los menores se achaflan; se pudo haber planteado como capilla sacramental, aunque en la actualidad es utilizada como almacén de tronos.

La sacristía se encuentra tras la capilla mayor y se cubre con tres tramos de bóveda de cañón con fajones; a ella se accede a través de dos pasadizos cubiertos con bóvedas de cañón peraltadas que parten de los laterales de la capilla mayor.

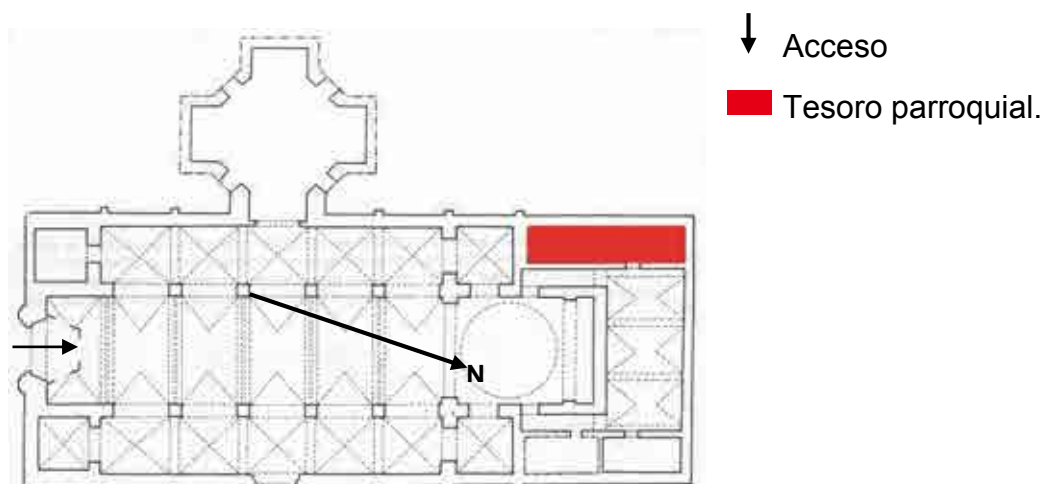
Origen y trayectoria como espacio expositivo

Fue en 1985 cuando el entonces párroco Federico Cortés Jiménez decidió crear este espacio. A su llegada a la parroquia se encontró con que la colección se hallaba en condiciones muy precarias, se conservaba en el mismo espacio que la alberga ahora, pero éste no contaba siquiera con solería ni con una mínima infraestructura para su correcta conservación.

Entre 1985 y 1986 se realizaron la solería y las vitrinas de la sala sur con ayuda de las cofradías; allí se colocaron las piezas de plata y algunos enseres, además se hizo una catalogación de las piezas. El espacio se completó con posterioridad a comienzos de la década de los noventa con la colaboración de una escuela taller, esta vez sólo se realizaron las vitrinas de la sala norte.

En ningún momento se pensó en crear un espacio visitable, sino un almacén que asegurara la conservación y seguridad de las piezas, el cual resultaba adecuado porque a él no se puede acceder fácilmente y además, al estar anejo a la sacristía, ofrece la comodidad de la cercanía de las piezas para poder ser utilizadas.

Recorrido por el espacio expositivo



Planta de la Parroquia de la Santa Cruz Real.



En el interior del templo debemos destacar la presencia de las ya mencionadas pinturas murales, que se encuentran en las dos capillas que flanquean el presbiterio y también a los pies de las dos naves laterales. Del retablo original del siglo XVIII sólo se conserva el ático en el que se representa la Trinidad. También en el retablo destacamos un lienzo de la Inmaculada y una escultura de la misma iconografía, ambas del siglo XVII. En la capilla del Sagrario podemos ver el retablo-tabernáculo de mármol, obra del siglo XVIII y otra *Inmaculada* de procedencia cordobesa, también del mismo siglo.

Retablo mayor.

Para acceder al tesoro debemos pasar a la sacristía; en su testero oeste se abre una puerta desde la que entramos a las dos pequeñas y estrechas salas que custodian una interesante colección de piezas textiles y de plata. En la sacristía podemos ver una gran cajonera con labor de talla y dos armarios de puertas de cristal en las que se guarda el ajuar litúrgico de uso más frecuente.



Armario de la sacristía.



Sacristía. Vista hacia el testero oeste y la entrada al tesoro.

Tesoro parroquial



Cruz parroquial atribuida a Francisco de Alfaro.

Las dos salas del tesoro están separadas por una puerta de hierro y ambas están rodeadas por vitrinas de tipo escaparate sobre un zócalo de mármol blanco. La sala sur está centrada por la pieza más destacada de la colección, la *Cruz parroquial*, obra manierista atribuida a Francisco de Alfaro, pero no tiene marcas. Es del último cuarto del siglo XVI, aunque su fecha no se conoce con seguridad⁴⁸⁰. Los brazos tienen ensanchamientos en los extremos y en el cuadrón presenta dos relieves en los que aparecen las escenas de la Jerusalén Celeste, en el anverso, y la Asunción de la Virgen, en el reverso. El Crucificado responde al modelo difundido por Guglielmo della Porta y la manzana tiene forma de templete con columnas jónicas que flanquean paneles con escenas de la Pasión.



Sala sur.

⁴⁸⁰ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*. Universidad de Málaga, Málaga. pp. 183-186.

En el testero sur el escaparate se ha ensanchado para dar cabida a la importante colección de piezas de plata, sin duda una de las mejores de la provincia; de ella destacaremos las más representativas. Tenemos una *copa de comunión*, tipología poco frecuente, es de boca más ancha y más profunda que un cáliz y servía para dar agua a los fieles tras recibir la comunión, es una pieza procedente de Sevilla de finales del siglo XVI⁴⁸¹. De entre los trece cálices de la colección, vamos a destacar algunos de ellos; de los años treinta o cuarenta del siglo XVI es el más antiguo de ellos, que debe proceder de la primitiva iglesia y que, por su estructura muestra la transición entre el Gótico y el Renacimiento. Ya de comienzos del XVII hay dos cálices con óvalos esmaltados, uno quizás procedente de Sevilla, y el otro es un cáliz limosnero, muy similar a otro conservado en el Museo de Antequera y que fue donado a la parroquia de San Sebastián de ésta ciudad. Éste está fechado en 1695 y tiene inscritos el nombre del rey Carlos II y el de su limosnero mayor, en este caso don Pedro de Portocarrero y Guzmán, patriarca de las Indias y cuya familia tuvo relación con el municipio de Teba. Presenta óvalos de esmalte y decoración a buril, al proceder de la corte, fue realizado en Madrid y está atribuido al platero de la reina en estos años, Simón Serrano⁴⁸². De procedencia cordobesa y marcado por Antonio Vizcaíno hay otro cáliz ya del siglo XVIII, desornamentado igual que otro sevillano de en torno al 1600⁴⁸³. El cáliz más llamativo por su ornamentación de perfil rococó es el fechado hacia 1795, que estuvo expuesto en la exposición universal de Sevilla en 1929.



Cáliz limosnero. 1695.

También sevillano es un portapaz de finales del siglo XVI con la representación en relieve de la Inmaculada Concepción, cercada por un cordón franciscano⁴⁸⁴. Se atribuye a Vicente Gargallo un *relicario de San Luis* con viril oval y motivos de rocalla y guirnaldas, ya de finales del siglo XVIII⁴⁸⁵. Tenemos una pareja de cetros, de rara presencia en parroquias y de probable procedencia sevillana⁴⁸⁶. Además, se expone una salvilla ovalada del platero cordobés Juan Casa con el escudo del donante, por lo que se le supone una procedencia profana⁴⁸⁷. Entre las custodias destaca la atribuida al sevillano Manuel Guerrero Alcántara en el siglo XVIII, es de tipo sol con rayos lisos y flameantes, con nudo cilíndrico decorado con hornacinas aveneradas y las figuras de los Evangelistas⁴⁸⁸. Finalmente destacaremos las obras de Bernabé García Aguilar, autor de dos

⁴⁸¹ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 188.

⁴⁸² SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 240

⁴⁸³ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* pp. 306-308.

⁴⁸⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 189.

⁴⁸⁵ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 380.

⁴⁸⁶ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 247.

⁴⁸⁷ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 251.

⁴⁸⁸ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 306.

atriles en 1774 y seis candeleros en 1779 para esta parroquia⁴⁸⁹. A parte de las piezas mencionadas tenemos varias sacras, un juego de crismeras, una naveta y un incensario, un portaviático y cruces de altar.



Detalles del tesoro.

En el resto de los escaparates del tesoro parroquial se dedican a exponer las piezas textiles, se trata de varios juegos de ternos, el más interesante es el que popularmente se cree que perteneció a Isabel la Católica, está bordado en oro sobre fondo rojo y, por razones de conservación no está expuesto. Destacamos también una capa pluvial con su capillo, en ella se representa a la Natividad, y está bordada en plata sobre fondo blanco. En la sala norte, además de las dalmáticas, casullas y capas pluviales, hay una parte utilizada por las cofradías para guardar algunos ciriales e insignias y también se exponen varios libros de entre los cuales destaca un *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum* de 1679⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 376.

⁴⁹⁰ COLOMA MARTÍN, Isidoro. PALOMARES SAMPER, José Ángel. *Museos y colecciones públicas de Málaga*. Universidad de Málaga, Málaga, 1996. p. 130.



Sala norte.

Aspectos museográficos y de difusión

El tesoro ocupa dos salas muy estrechas que apenas dejan espacio para la correcta contemplación de las piezas. Los escaparates corridos rodean las dos estancias y montan sobre un zócalo de mármol; los cierres son correderas de cristal con estructura de aluminio y todos tienen fondo rojo. En el testero sur el espacio de la vitrina se ha ensanchado para albergar las piezas de plata que se reparten de forma acumulativa por la superficie de la plataforma y sobre pequeños pedestales cubiertos de telas rojas. También hay algunas piezas, sobre todo cálices, que se colocan en tres repisas de cristal. En los demás testeros la profundidad de los escaparates es mucho menor, y a veces sobre el zócalo se colocan algunos libros abiertos o cerrados pero sin ningún tipo de atril o soporte. El ajuar textil cuelga de los muros en perchas situadas a dos alturas. Sólo hay dos piezas que están fuera de las vitrinas, la cruz parroquial y un guion perteneciente a una de las cofradías, éstas se apoyan en soportes.

La iluminación se practica mediante dos ventanas, una en cada sala. Además, todos los escaparates están iluminados interiormente con fluorescentes en la parte superior, este mismo tipo de iluminación está instalada por encima de éstos y se dirigen hacia la bóveda de cañón para procurar la difusión de la luz por todo el espacio. Las dos salas están separadas por una puerta de hierro que tiene cierre con llave, al igual que la puerta de entrada desde la sacristía.

El tesoro parroquial de Teba permanece cerrado al público y sólo puede accederse a él pidiendo permiso al párroco. Actualmente, tal y como se presenta la colección, no podemos hablar más que de un almacén de piezas. En materia no se ha tomado ninguna iniciativa, ni siquiera hay cartelas. Sin embargo, la parroquia ha presentado un proyecto de museo al obispado que se pretende instalar en la capilla aneja a la nave del Evangelio y en otras estancias colindantes utilizadas actualmente como salones parroquiales. Hasta el presente no se ha trabajado en este proyecto, pero esperamos que se lleve a cabo en un futuro cercano.

3.7.6 Colegiata de Santa María de la Encarnación la Mayor de Ronda

- | | |
|---|--|
| ❖ Inmueble que ocupa: parroquia de Santa María de la Encarnación la Mayor. | ❖ Fecha de apertura: década de 1990 |
| ❖ Tipo de acceso: Previo pago. | ❖ Montajes anteriores: No. |
| ❖ Tipología: tesoro parroquial. | ❖ Número de salas/espacios: 3. |
| ❖ Titularidad y gestión: Diócesis de Málaga. | ❖ Fecha de visita: 04/01/2013 |

Historia

La larga trayectoria histórica de este inmueble se remonta a finales del siglo XV cuando, como solía ser habitual, el rey Fernando el Católico la mandó construir sobre el solar de la mezquita musulmana al día siguiente de la conquista de la ciudad el 23 de mayo de 1485. Parece que la mezquita se podría haber edificado sobre las ruinas de un templo romano dedicado a Julio César, con lo cual tenemos un ejemplo claro, como en tantos otros lugares, de superposición de edificaciones religiosas sobre el mismo espacio. Fue Pedro de Toledo, capellán mayor del ejército, el que ofició la ceremonia de consagración de la mezquita. Según se cuenta, el ejército cristiano hizo trasladar el cuerpo de San Bonifacio Mártir durante el asedio a la ciudad, que fue tomada el mismo día de su festividad; esta reliquia debió permanecer en la iglesia hasta comienzos del siglo XIX.



Restos del mihrab de la mezquita aljama.

Por la Real Provisión que los Reyes expidieron desde Córdoba, se le daba a esta iglesia el rango de abadía con autoridad y jurisdicción sobre los pueblos de la comarca, lo cual fue confirmado por una bula del pontífice Inocencio VIII el 15 de julio de este mismo año. En 1505 el obispo Fray Diego de Deza aumentó el número de beneficiados hasta quince, sin embargo, el cardenal Pedro de Mendoza previno mediante una carta de 1509 que la Abadía no debía disfrutar de beneficios de personas que no pertenecieran a la ciudad de Ronda. En 1556 se le concedió autoridad para nombrar a los párrocos de las iglesias de Ronda, Arriate, Cuevas de Becerro y Serrato. Posteriormente, Carlos I daba cumplimiento a la bula de León X de 28 de enero de 1520, por la que se le concedía el privilegio de Iglesia Mayor “ad instar Cathedralis hispalensis” con obligación de todas las

horas canónicas, lo cual fue confirmado en 1545 por una Real Provisión de Felipe II. Ya en 1851, por el Concordato entre Pío XI e Isabel II, quedó reducida su categoría a la de Colegiata conservando el rango de Parroquia Mayor, tal y como continúa en la actualidad⁴⁹¹.

No hay noticias de la fecha exacta en que empezó a construirse la iglesia, probablemente a finales del siglo XV. De ella se conservan algunos restos del mihrab y relieves de finales del siglo XIII o comienzos del XIV. La obra de la primera iglesia, que se corresponde con la zona oriental de la basílica actual, es de estilo gótico, no se conoce quién fue su arquitecto y se divide en tres naves por arquerías apuntadas. Las naves laterales se cubrieron con bóvedas de crucería y la central se techó inicialmente con armadura mudéjar. En 1520 había dos naves acabadas y se pidió un préstamo al hospital para acabar la obra. En 1523 un rayo destruyó el campanario que montaba sobre el alminar de la antigua mezquita, así que tuvo que ser reconstruido. De 1570 son las galerías superpuestas que podemos ver en la fachada principal de la iglesia, éstas fueron ordenadas construir por el corregidor Alonso de Espinosa Calderón en todo el contorno de la plaza para poder observar desde ellos los espectáculos que se celebraban. En el terremoto de 1580 la parte norte de la iglesia fue destruida, y entonces se decidió ampliar la basílica hasta su dimensión actual, dado el crecimiento de población. A partir de esta fecha hasta bien avanzado el siglo XVIII se llevó a cabo esta ampliación, ya con las premisas arquitectónicas del Manierismo y el Barroco que vemos en la parte occidental. Es este el motivo por el que tenemos dos partes bien diferenciadas y casi podríamos hablar de dos iglesias unidas.

La parte moderna tiene mayor altura que la gótica, se continúan las tres naves, pero la planta se hace más movida al adosarse capillas-hornacina. Durante los siglos XVII y XVIII se continuaron las obras entre una sucesión de parones por falta del caudal suficiente. A partir de 1580 hay un vacío de información, sólo se sabe que hacia 1598 el maestro de obras debía de ser Pedro Díaz de Palacios. En 1640 el obispo Fray Antonio Enríquez de Porres dispuso los fondos necesarios para los trabajos del templo rondeño, los cuales se correspondían con los ingresos provinciales de la Iglesia. Hay una inscripción de 1670 en una portada del lateral este que dice “aquí ba la obra por octubre de 1670”. En 1681 el obispo Fray Alonso de Santo Tomás dispuso que el Cabildo de los beneficiados continuase en la parroquia del Espíritu Santo, pues un nuevo terremoto, el de 1680, también dañó seriamente la obra y tuvieron que llevarse el archivo y las piezas de valor al hospital de Santa Bárbara. Hay una inscripción con fecha de 1697 en la escalera de caracol de la sacristía que podría indicar que la iglesia estaba siendo techada en este momento.

Las obras prosiguieron durante el siglo XVIII, a comienzos de este siglo el maestro mayor de Santa María era el granadino Francisco Gutiérrez Sanguino, el cual fue contratado para levantar la capilla mayor. Poco después, las capillas

⁴⁹¹ SANCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio. “La Real Colegiata de Santa María la Mayor, marco monumental para una exposición” en *El Hombre de la Síndone*. pp. 21-27.

se calaban y los cabildos eclesiástico y seglar interpusieron un pleito contra Gutiérrez Sanguino y contra el maestro cantero, Francisco del Castillo. Se llamó a consulta a dos maestros arquitectos reconocidos, desde Sevilla vino Leonardo de Figueroa y desde Málaga Felipe de Unzurruzaga. Estos dos maestros emitieron un informe el 29 de agosto de 1708 en el que hacen explícita la insuficiencia del enmaderado, y la falta de resistencia y los problemas con los apoyos al estar éstos “fuera de sus plomos”; esto hacía que la cubierta se calara. Además, el peso de la armadura era excesivo, por lo que habría que rehacerla. Tras estas conclusiones, las obras se sacaron a pregón, éstas debían correr de la cuenta de Gutiérrez Sanguino, descontándole el coste de los materiales reutilizados. El maestro Francisco del Castillo, que ya trabajaba en la solería de la capilla mayor, compareció con un informe exhaustivo para hacerse cargo de las obras que debían realizarse y que habían planteado Leonardo de Figueroa y Felipe de Unzurruzaga. Sin embargo, fueron tres maestros de Écija los que acabaron haciéndose cargo de estos trabajos, ya que proponían una baja en el costo de 500 reales; estos eran Sebastián de Espada y José Páez de Carmona, ambos maestros de obras, y Bartolomé Pérez, maestro carpintero. Los tres eran maestros de reconocido prestigio en su ciudad y firmaron el contrato el 17 de enero de 1717. Sin embargo, no fue hasta 1718 cuando se dieron los avales e hipotecas necesarios para que comenzaran las obras⁴⁹². En este largo intermedio hubo un contrato con Felipe de Unzurruzaga en 1716 en el que éste se comprometía a trabajar en la solería de la obra nueva, el desescombro y limpieza de columnas y capillas, la unión de la antigua y la nueva fábrica, y el presbiterio, esto debía acabarse para 1717 pero, como veremos, no lo llevó a cabo.

En 1723 los trabajos de los maestros de Écija debían estar acabados, ya que la Justicia y Regimiento de Ronda solicitaron al Cabildo de la Catedral ayuda para los adornos, que se encargaron a Esteban de Salas, que debía labrar el presbiterio y el altar mayor según los planos de Fray Miguel de los Santos, director de la obra. Sin embargo, la capilla mayor fue labrada por Francisco del Castillo y la solería de la parte nueva por Blas de Salas en 1727.

Concluida la obra arquitectónica la preocupación de las autoridades eclesiásticas se derivó hacia el ornato del templo, sobre todo se reclaman fondos al obispado para construir el retablo mayor. La sillería del coro se hizo en 1736, aunque no se conoce su autor a día de hoy; también se realizaron la mayoría de los retablos y el púlpito, además se amplió el baptisterio y el archivo. En 1766 se abrió una nueva puerta en el muro oriental, fechada en el friso entre dos bucráneos. La obra la completó el obispo Ferrer y Figueredo en la última década del siglo XVIII.

Una reciente restauración ha consolidado las bóvedas y arcos, se colocaron vidrieras y se volvió a pavimentar el suelo; además se eliminaron los revocos para dejar la obra vista al exterior.

⁴⁹² FERNÁNDEZ MARTÍN, María Mercedes. “Reedificación de la cabecera de la Iglesia Mayor de Ronda en el siglo XVIII” en *Boletín de Arte* nº 22, Universidad de Málaga, 2001. pp. 93-101.

Descripción arquitectónica

La fachada principal de la Colegiata de Santa María da a la plaza de la Duquesa de Parcent. De la primitiva portada todavía se puede ver la moldura de un arco apuntado sobre la triple galería que hizo construir en 1570 el corregidor Alonso de Espinosa Calderón. La galería baja es de arcos de medio punto de ladrillo sobre columnas toscanas, las dos superiores son adinteladas, también con columnas del mismo orden. La torre-campanario primitiva se levantaba sobre el antiguo alminar, pero esta fue destruida por un rayo en 1523 y reconstruida posteriormente. Es una torre mudéjar de sección cuadrada en sus dos primeros cuerpos, la cubierta del interior del primero de ellos es una armadura mudéjar de planta octogonal con almizate de lazo de a ocho y tablas almenadas en los faldones. La escalera interior se cubre con bóvedas rampantes hasta el segundo piso, en el que se abre un vano de medio punto ligeramente abocinado y



Fachada sur de la Colegiata de Santa María

enmarcado con alfiz que debió formar pareja con otro; el balcón corrido que aparece por encima de éste es del siglo XVIII. Coronando este segundo cuerpo hay una línea de imposta de canecillos bajo la cual asoma un pequeño balconcillo. El tercer cuerpo se compone en sí mismo de dos, uno cuadrado, donde se encuentra el reloj, rematado con crestería, pirámides y bolas de piedra; y el cuerpo de campanas, que es octogonal con arcos enmarcados con sus respectivos alfices en cada lado; en su parte lisa se adorna con medias bolas de barro esmaltado y se remata por una crestería gótica y pirámides con bolas. El remate de la torre es un templete circular del siglo XVIII a modo de linterna con arcos ciegos con adornos de ménsulas sobre pilastrillas y medias bolas esmaltadas; se decora con cerámica blanca y azul y recuerda a obras sevillanas⁴⁹³. Está realizada en ladrillo aunque estuvo recubierta de estuco y enalada. La puerta que se abre en el primer cuerpo y que da acceso a las visitas es de reciente apertura.

Por otra parte, la iglesia tiene cuatro portadas laterales, dos en la zona gótica y otras dos en la zona moderna. De las dos de la zona sur, la más antigua es la del lado del Evangelio, esta es la Puerta de San Pedro y San Pablo. El acceso se efectúa por un arco de medio punto flanqueado por dos pilastras lisas que sostienen un frontón partido; éste cobija a una hornacina avenerada con la escultura de la Virgen con el Niño y se remata por pirámides con sendos relieves

⁴⁹³ AGUILAR GARCÍA, María Dolores. *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*. Universidad de Málaga, Málaga, 1980. p. 147

en los que se representan respectivamente una llave y una espada aludiendo así a los dos santos. La puerta del lado de la Epístola, llamada “de la Virgen de la Cabeza”, tiene inscrita la fecha de 1766, sigue el mismo esquema que la anterior, aunque el arco está almohadillado y en su clave aparece el anagrama de María entre motivos de rocalla, igual que en las enjutas. Sobre las pilastras aparece un entablamento dórico con dos bucráneos en los que se ha querido ver una alusión al obispo Diego González de Toro y Villalobos, que dejó mandas en favor de la Iglesia. La hornacina avenerada situada en el frontón partido rematado por pináculos está enmarcada por dos pilastras almohadilladas y un frontón con decoración de rocalla; además tiene una pequeña imagen de la Virgen y la paloma del Espíritu Santo, aludiendo a la advocación del templo. Detrás de ésta se conserva la pintura de un jarrón con azucenas.



Puerta de la Virgen de la Cabeza.

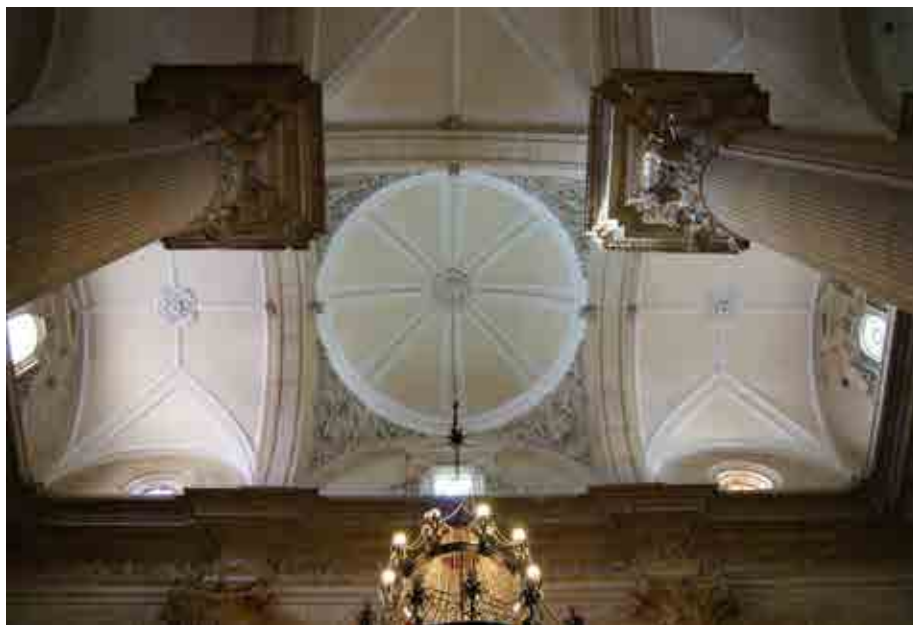


Puerta de los Príncipes.

Las otras dos portadas, las que dan acceso a la parte moderna de la basílica, se abren en dos capillas hornacinas, las dos tienen la misma estructura aunque, la del lado del Evangelio, la Puerta del Corpus, es más simple. La del lado de la Epístola es la Puerta de los Príncipes, ésta presenta el arco de acceso sobre dos pilastras cajeadas y tiene una cartela en la clave así, como cabezas de leones alados en las enjutas. Flanqueando a este arco hay dos pilastras sobre altos basamentos, las dos más cercanas a la puerta tienen hornacinas aveneradas en su fuste, a ambos lados de éstas aparecen niños que descorren cortinajes; las dos pilastras más alejadas son más gruesas y están grapadas. Tras un entablamento, se levanta el segundo cuerpo en el que hay un arco de medio punto ciego que encierra a su vez tres hornacinas a modo de serliana, la central es de medio punto y las dos laterales adinteladas y con veneras a modo de frontón. A ambos lados de este conjunto están las pilastras pareadas que se

continúan desde el piso inferior y se coronan con pináculos, en el centro el remate es un jarrón de azucenas.

En la planta de la basílica se pueden distinguir claramente las dos partes, la zona sur es la gótica, dividida en tres naves por arquerías apuntadas sobre pilares fasciculados con capiteles de cardina y frisos corridos con motivos de animales híbridos. Las dos naves laterales se cubren con bóvedas de crucería y la central estuvo cubierta, en principio, por una armadura mudéjar aunque después, en la segunda etapa de construcción, se sustituyó por cuatro cúpulas sobre pechinas decoradas con escudos y centradas por florones. Las pechinas aparecen decoradas con cartelas, motivos vegetales y mascarones, que enmarcan elementos simbólicos derivados de la Letanías lauretanas y alusivas a la Virgen. Las pechinas de la cúpula del crucero tienen representados a los cuatro evangelistas entre motivos vegetales de yesería y cuernos de la abundancia, decoración atribuida a Felipe de Unzurruñaga. Los cuatro pilares que sostienen esta cúpula son cuadrangulares, con medias columnas corintias adosadas sobre cuyos capiteles apean trozos de entablamento y pilares de ático de herencia siloesca. La prolongación de las naves laterales, en la parte de ampliación moderna, tiene cubiertas a la misma altura que las de la nave central, con bóvedas de cañón transversales que dejan lugar a lunetos en los muros perimetrales y sus nervios se unen en un florón central. Las capillas se cubren con bóvedas de cuarto de esfera que se dividen por nervios cajeados que flanquean unas llaves de influencia manierista que también aparecen en la Catedral de Málaga.

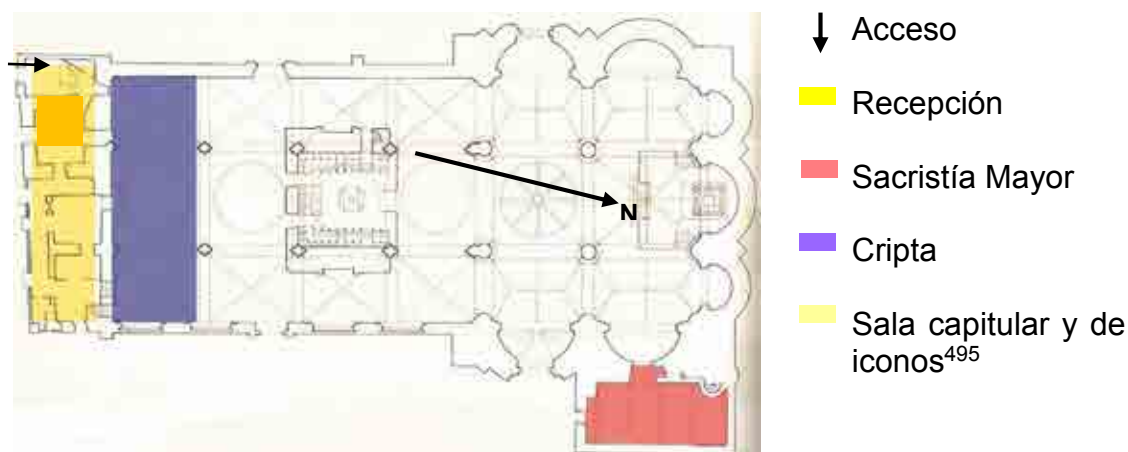


Cubiertas del crucero

Origen y trayectoria como espacio expositivo

Fue el párroco Gonzalo Huesa Lope, fallecido en diciembre de 2008, el que tomó la iniciativa de crear este espacio expositivo en los años noventa. En estos años Ronda empezaba a ser una ciudad cada vez más visitada y el párroco de la Colegiata de Santa María y de la vecina parroquia del Espíritu Santo vio la necesidad de poner en valor los dos templos y de adaptarlos a las visitas. En el año 1997 publicó una guía breve de ambas iglesias⁴⁹⁴, destacando las piezas más importantes e indicando los recorridos. En el año 2000, bajo su auspicio, se inauguró el trascoro del Vía Lucis Mariano. La colección de facsímiles fue donada por él, además de algunas piezas que él mismo realizó. Su muerte repentina hizo que sus planes de mejora quedasen truncados, entre ellos la publicación de una guía.

Recorrido por el espacio expositivo



Planta de la Colegiata de Santa María de la Encarnación la Mayor.

El acceso a los visitantes de la Colegiata de Santa María se realiza a través de la puerta abierta en la torre desde la plaza de la Duquesa de Parcent; entramos en primer lugar a una sala cuadrada en la base de la torre y cubierta con cúpula rebajada de ladrillo. Para los cultos y para visitantes con movilidad reducida se abren las puertas laterales que acceden directamente al templo. Desde la base de la torre tenemos que pasar por dos estancias que son contiguas a al piso bajo de la galería renacentista que da a la plaza. La primera de ellas hace las veces de tienda y recepción de visitantes, en ella podemos ver el mihrab de la antigua mezquita. Aquí se adquieren las entradas, se pueden coger los folletos informativos y la audioguía.

⁴⁹⁴ HUESA LOPE, Gonzalo. *Guía breve de la visita a Santa María de la Encarnación la Mayor*. Ronda, 1997.

⁴⁹⁵ Las zonas coloreadas en la planta no se corresponden con la realidad en el caso de la cripta y de la sala capitular, ya que la primera está un nivel por debajo y la segunda se encuentra un nivel por encima del plano representado.

Desde esta estancia pasamos a otra en la que tenemos expuesto el antiguo mecanismo del reloj del campanario. Ahí también se pueden contemplar obras pictóricas, entre las que destaca la *Virgen con el Niño Jesús y San Juanito*, óleo de José Hoyos y Vela fechado en 1863, y fotografías antiguas del entorno de la Colegiata. Desde este espacio accedemos a la nave de la Epístola subiendo unos escalones.



Estancias de acceso a la Colegiata.

En el templo propiamente dicho haremos mención a sus principales elementos. La capilla mayor fue transformada tras la destrucción del retablo en 1936; fue entonces cuando se colocó el tabernáculo que estaba en la capilla de la Virgen de los Ángeles, es de madera de pino en su color y tiene una elaborada talla barroca que incluye cartelas con motivos eucarísticos, marianos y pasionistas. Este tabernáculo cobija el conjunto de la *Encarnación* realizado en 2003 por Manuel Ramos Corona. El sagrario de plata fue realizado por el cordobés Francisco Vergara y Berral entre 1780 y 1790.

Del coro desconocemos su autoría, según Moreti, fue terminado en 1736 y realizado en madera de nogal y cedro. Tras las pérdidas sufridas en la Guerra Civil, fueron los rondeños Luis Sánchez y Vicente Becerra los encargados de reparar y dar al coro la configuración que hoy vemos. Sin embargo, la iconografía original del conjunto fue descrita por Amador de los Ríos y Juan Temboursy lo atribuyó a la posible intervención en Santa María de Felipe de Unzurruzaga.



Tabernáculo y grupo de la Encarnación en el presbiterio.

Además de varios retablos del siglo XVIII, de entre los que destaca el del sagrario, tenemos también uno de reciente factura, es el *Trascoro o retablo del Vía Lucis mariano*, presentado en el año 2000, creado por Francisco Parra y Juan Carlos Sedeño, en él se alterna el bronce y la madera. La obra más notable de imaginería es la talla de la *Virgen del Mayor Dolor*, obra sevillana del siglo XVIII cercana a Pedro Roldán, a su hija Luisa Roldán o a Pedro Duque Cornejo. Se sitúa en el que fue el altar de las reliquias a los pies de la iglesia en la nave del Evangelio. En el testero de los pies en la nave de la Epístola hay una gran pintura mural que representa a *San Cristóbal*, firmada por José de Ramos en 1795. Además podemos ver otros murales mucho más recientes, realizados entre 1982 y 1988 por la pintora francesa Raymonde Pagégie y que representan escenas de la vida de San Pedro.

Sacristía Mayor

Situada en el testero de la Epístola junto a la capilla mayor, a ella se accede a través de una de las capillas-hornacina, que esta vez no es una capilla sino que acoge el cancel de acceso a la sacristía. Está cubierta con bóveda vaída y la centra una mesa con tablero octogonal de mármol de Carrara. Además de las funciones propias de una sacristía, acoge una nutrida exhibición de ornamentos litúrgicos en varias vitrinas.



Sacristía. Vista hacia el testero este.



Cajonera y expositor de libros

Vamos a describir la estancia siguiendo el sentido contrario a las agujas del reloj y comenzamos por el testero norte en su sección occidental. Aquí tenemos una vitrina con objetos tales como rosarios y un cirio. A continuación se presenta una cajonera sobre la cual se sitúa un armario acristalado en la que se exponen libros cantorales en las dos baldas superiores y otros de menor tamaño en las inferiores, estos son breviarios y misales, fechado son de entre 1706 y 1909.

En el testero oeste tenemos otra vitrina en la que se expone el guion de la Hermandad del Cristo de la Sangre. En el testero sur se suceden siete tacas, tres a un lado y cuatro a otro de una gran cajonera con expositor. Además, también flanqueando a ésta, tenemos otras dos vitrinas que exponen sendas casullas del siglo XVII bordadas en oro, una sobre brocado rojo y procedente de la capilla de los Condes de Santa Pola, y la otra sobre seda blanca.



Sacristía. Testero sur.

Describiremos a continuación el contenido de las tacas, comenzando por las tres de la sección occidental. La primera de ellas tiene sobre la balda un cáliz, una bandeja y unas crismeras. En la zona baja se expone un *Niño Jesús de Pasión* con rica túnica dorada y policromada, obra de taller malagueño del siglo XVIII, y un jarro de corte rococó.

En la segunda alacena tenemos un copón y dos cálices del siglo XVIII, uno de ellos donado en 1790. En la parte inferior hay otro cáliz sobredorado y el libro de

estatutos la Hermandad del Cristo de la Sangre. La tercera alacena expone una custodia entre dos candeleros.

En la sección oriental del testero sur tenemos otras cuatro tacas, en la primera de ellas se expone el busto en madera de un Cristo agonizante donado por la viuda de Ordóñez y cuatro cálices. La segunda contiene tres relicarios, uno de ellos es de San Gregorio y San Vicente del siglo XIX y otro para un Lignum Crucis concedido a la Hermandad de la Vera Cruz; en la parte baja hay un juego de aguamanil para el servicio del Jueves Santo. En La tercera tenemos un portapaz en el que se representa a Cristo atado a la columna, realizado en Ronda por Ambrosiani en el siglo XVIII, y un portaviático de plata dorada con motivos cristológicos, tales como el pelícano, la vid y las espigas; en la parte baja está la pequeña figura dorada y policromada que representa al apóstol *Santiago arrodillado*. En la cuarta taca hay dos juegos de vinajeras de plata sobredorada y en la zona baja se presentan varios rosarios, dos portaformas y un crucifijo.



Segunda vitrina de la sección occidental del lateral sur

Pasamos ahora a la gran vitrina situada sobre la cajonera, se encuentra presidida por una custodia del siglo XIX de corte neogótico, flanqueada por varios angelillos y cuatro pequeñas esculturas doradas y policromadas de santos, depósito de la Hermandad del Cristo de la Sangre. Además, podemos ver un juego de sacras del siglo XVII donado por los condes de Santa Pola y un estandarte. Se expone una capa pluvial sobre tejido blanco y bordada en oro con motivos de espigas, uvas y ramos de flores acompañada de su paño de hombros; junto a ella aparecen dos dalmáticas y una casulla, todas estas son piezas bordadas en oro sobre terciopelo negro; los dos ternos citados son del siglo XVIII.



Vitrina del testero este

En el testero este tenemos otra gran cajonera y una vitrina sobre ella, aunque de menor tamaño que la descrita anteriormente. En ella se expone una efigie mariana sobre un pequeño pedestal, y sobre ella hay un dosel centrado por un crucifijo. Además tenemos dos incensarios y una cruz de altar. Sobre la cajonera se encuentra una escultura en mármol de Moisés y un busto de Cristo, y junto a ella cajonera se encuentra el tenebrario.

En la esquina redondeada, que coincide con una escalera de caracol, encontramos dos cruces y varios ciriales. El lateral norte en su sección oriental está presidido por un gran armario con dos alturas. En la parte inferior se expone la custodia procesional, donada en 1965 por Carmen Zamudio Camacho y realizada en este mismo año en los talleres de Félix Granda en Madrid. Junto a ésta aparecen dos lámparas y, flanqueándola, están las dos hojas de la puerta del antiguo baptisterio, decoradas con cartelas doradas con medallones en los que se representa a los Evangelistas y Padres de la Iglesia. También se exponen dos dalmáticas bordadas en oro sobre terciopelo negro.



Armario vitrina de la sección oriental del testero norte

En el piso superior podemos ver un juego de casullas y dalmáticas de vivo colorido, acompañadas de cubrecálices, manípulos, estolas y corporales. Frente a este armario, en el lateral sur, se exhiben una serie de capillos pertenecientes a capas pluviales de los siglos XVIII y XIX.

Los lienzos que cuelgan de los muros de esta sacristía son en su mayoría copias, como es el caso de dos réplicas de Alonso Cano del siglo XIX, la *Visitación* y la *Anunciación*, situadas en el testero este flanqueando a la vitrina. En el testero



Verdadero retrato de Jesús del Gran Poder. Atrib. Juan Valdés Leal o Lucas Valdés. Siglo XVII.

sur tenemos dos interesantes obras pictóricas, estas son el *verdadero retrato de La Virgen de la Paz*, patrona de la ciudad de Ronda, y el *Verdadero retrato de Jesús del Gran Poder*, el nazareno sevillano de Juan de Mesa, obra atribuida al círculo de Juan Valdés Leal o de su hijo Lucas Valdés. Del testero oeste cuelga una copia de Murillo en la que se representa a los *Niños de la concha*; también aparecen una *Divina pastora coronada por la Santísima Trinidad* y el *Niño Jesús* y las representaciones de *San Félix de Cantalicio* y *San Nicolás de Bari*⁴⁹⁶.

Cripta

A la cripta del siglo XV se baja por unas escaleras desde la nave del Evangelio. Este espacio rectangular está cubierto por bóvedas de arista sobre pilares, estructura que deja a ambos lados unos espacios cuadrangulares que se han ocupado con un total de diez vitrinas en las que se expone una interesante

⁴⁹⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio. *Real Iglesia Colegial de Santa María la Mayor de Ronda. Arte y Patrimonio*. (Sin publicar).

colección de veinte libros facsímiles de entre los siglos XII y XV, todos ellos cedidos por el antiguo párroco de la Colegiata, Gonzalo Huesa Lope. Entre los títulos más destacados figuran *Las Muy ricas horas del Duque de Berry*, *El Martirologio de Usuardo*, *El Beato de Liébana* o *El Libro de Horas de Felipe II*. Junto a los facsímiles podemos ver algunos modelos de terracota que el escultor Manuel Ramos Corona realizó para el grupo de la *Encarnación* del altar mayor de la Colegiata. Del mismo autor es la cabeza de una *Magdalena* realizada en el mismo material en 1998 para el paso de misterio de la Virgen de las Penas. También se expone un *Arcángel* de Alberto Pérez Rojas, la cabeza de un Cristo muerto de Francisco Parra García fechado en 1994 y *La cabeza del Hombre de la Síndone* en poliéster, obra de 2005 del escultor sevillano Juan Manuel Miñarro.



Cripta



Vitrina de la cripta

Sala capitular y de iconos

Desde los pies de la iglesia podemos ascender por una escalera a la sala de los iconos; en la subida pueden verse algunos escudos nobiliarios rescatados del desaparecido convento de Santo Domingo. La sala capitular ocupa la planta superior de las dos salas de entrada a la Colegiata. Esta estancia rectangular, dividida en dos partes por un arco rebajado y cubierta con una techumbre de vigas de madera, tiene ventanas a la galería renacentista y ha funcionado hasta fechas recientes como vivienda del párroco. En este espacio se conservan algunas obras pictóricas sobre lienzo y sobre tabla y una mesa, un armario y sillas de talla rondeña de la primera mitad del siglo XVIII, que pertenecieron al torero Antonio Ordóñez.

Entre las piezas más destacables hay varios cuadros-relicario con bordados, como el relicario de Amadeo I o el de San Antonio de Padua. Además hay una colección copias de iconos de las distintas escuelas orientales.



Sala capitular.

Aspectos museográficos y de difusión

El mobiliario utilizado en la sacristía es, en su mayor parte, producto de una adaptación del ya existente. Son estanterías, alacenas, cajoneras y armarios adaptados, el más meritorio de ellos es la cajonera del testero sur por su elaborada talla realizada en el siglo XVIII. Las tacas se han cerrado con puertas acristaladas, al igual que al armario y a los estantes, además se los ha tapizado con tela roja adamascada. Las vitrinas pequeñas, es decir, las dos que flanquean la gran cajonera, son iguales a las de la sala de la nave del Evangelio de la vecina parroquia del Espíritu Santo; éstas constituyen cajas de cristal montadas con perfiles de madera y se adaptan para exponer textiles o se les pone baldas de cristal para albergar piezas de plata. Las vitrinas de la cripta están montadas sobre una caja de madera sobre la que apea la urna de cristal.



Atril para libro facsímil en la cripta

Hay que destacar la presencia de atriles y soportes para la adecuada exposición de los facsímiles que se adecuan a cada formato. Además, en la cripta hay un deshumidificador y termohigrómetros en cada vitrina.

La iluminación empleada en la sacristía es natural, por la existencia de dos ventanas altas, aunque también hay una lámpara de araña con bombillas incandescentes y las vitrinas están iluminadas interiormente. En las siete tacas hay fluorescentes, al igual que en el cuerpo superior del armario y en la vitrina de los libros. Por otra parte, las vitrinas de los testeros sur, este y la parte baja del armario del testero norte, tienen focos incandescentes. En la cripta hay focos halógenos dirigidos al techo, así que la bóveda actúa como reflector para crear una iluminación difusa; las vitrinas están todas iluminadas interiormente con

fluorescentes. Tanto la iluminación de la sacristía como la de la cripta se activa por sensores de movimiento. En la sala capitular hay varias ventanas que proporcionan luz natural y una lámpara de araña con bombillas incandescentes. Para la seguridad del edificio hay cámaras y alarma.

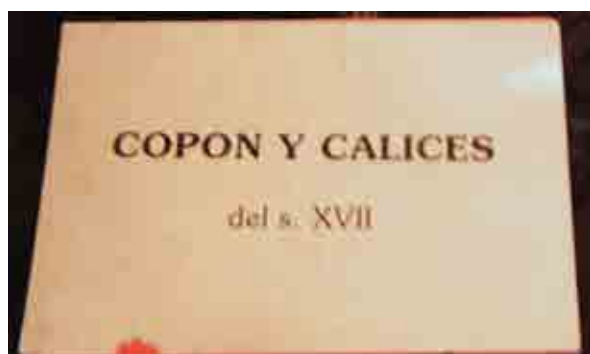
La gestión de este espacio expositivo corre a la carga del obispado de Málaga. Hay un total de cuatro empleados, incluyendo el servicio de limpieza y de recepción. La Colegiata se incluye en las rutas por la ciudad y recibe unas cien mil visitas al año. Además, el templo acoge eventualmente conciertos, conferencias y exposiciones temporales.

En materia de difusión tenemos que destacar la existencia de una página web⁴⁹⁷, un folleto tríptico y una audioguía con su hoja con los números de referencia. No existen paneles explicativos y las cartelas son escasas y de papel en la sacristía, en ellas aparece el nombre de una o varias piezas y el siglo de su realización. Sin embargo, en la cripta, cada facsímil tiene su cartela detallada en las que aparece el nombre del libro, fecha, lugar donde se encuentra el original e información sobre el contenido, todo ello traducido también al inglés. Son de papel y van insertas en un soporte. Las cartelas de las piezas escultóricas son de papel e incluyen el nombre de la pieza, autor, fecha, material y propiedad. Las que se encuentran en la sala capitular son de plástico y van atornilladas al muro, incluyen el nombre y la fecha de la pieza.



Hoja de la audioguía

El folleto contiene información histórica muy somera sobre la Colegiata traducida al inglés, al alemán, al italiano y al francés.



Cartela de la sacristía



Cartela de pieza escultórica en la cripta

⁴⁹⁷ <http://www.colegiata.com/colegiata.htm>



Cartela para libro facsímil en la cripta



Cartela de la sala capitular



Página web.

Historical text (left column):

...el templo de San Mateo de la Encarnación, en Malaga, el templo de San Mateo de la Encarnación, en Malaga, el templo de San Mateo de la Encarnación, en Malaga...

Image (left): A photograph of the interior of the church of San Mateo de la Encarnación in Malaga.

Image (bottom left): A photograph of the facade of the church of San Mateo de la Encarnación in Malaga.

Architectural drawing (center):

Caption (center):

San Mateo de la Encarnación, Malaga. Iglesia de San Mateo de la Encarnación. Malaga. Iglesia de San Mateo de la Encarnación. Malaga. Iglesia de San Mateo de la Encarnación. Malaga.

Logo and Title (top right):

REAL COLEGIO DE SANTA MARÍA LA MAYOR DE BILBAO

Image (right): A photograph of the exterior of the church of Santa María la Mayor in Bilbao.

Text (bottom right):

REAL COLEGIO DE SANTA MARÍA LA MAYOR DE BILBAO

COLEGIO DE SANTA MARÍA LA MAYOR DE BILBAO

SANTA MARÍA LA MAYOR DE BILBAO

Historical text (left column):

...el templo de San Mateo de la Encarnación, en Malaga, el templo de San Mateo de la Encarnación, en Malaga, el templo de San Mateo de la Encarnación, en Malaga...

Image (left): A photograph of the exterior of the church of San Mateo de la Encarnación in Malaga.

Image (bottom left): A photograph of the interior of the church of San Mateo de la Encarnación in Malaga.

Architectural drawing (center):

Caption (center):

San Mateo de la Encarnación, Malaga. Iglesia de San Mateo de la Encarnación. Malaga. Iglesia de San Mateo de la Encarnación. Malaga. Iglesia de San Mateo de la Encarnación. Malaga.

Logo and Title (top right):

REAL COLEGIO DE SANTA MARÍA LA MAYOR DE BILBAO

Image (right): A photograph of the exterior of the church of Santa María la Mayor in Bilbao.

Text (bottom right):

REAL COLEGIO DE SANTA MARÍA LA MAYOR DE BILBAO

COLEGIO DE SANTA MARÍA LA MAYOR DE BILBAO

SANTA MARÍA LA MAYOR DE BILBAO

Anverso y reverso del folleto.

3.7.7 Parroquia del Espíritu Santo de Ronda

- | | |
|--|--|
| ❖ Inmueble que ocupa: Parroquia del Espíritu Santo. | ❖ Fecha de apertura: década de 1990 |
| ❖ Tipo de acceso: Previo pago. | ❖ Montajes anteriores: No. |
| ❖ Tipología: tesoro parroquial. | ❖ Número de salas/espacios: 2. |
| ❖ Titularidad y gestión: Diócesis de Málaga. | ❖ Fecha de visita: 04/01/2013 |

Historia

Esta parroquia se erigió sobre la mezquita que había en el arrabal próxima a la Torre de las Ochavas. Su nombre se debe a la fecha de la toma de la ciudad el día de la Pascua de Pentecostés en mayo de 1485. Se dice que las obras finalizaron en 1505, siendo obispo de Málaga Diego Ramírez de Villaescusa de Haro, aunque no llegó al rango de parroquia hasta 1534, durante el episcopado del cardenal César Riario. Fue iglesia mayor durante las obras de Santa María, pero ya en el siglo XIX se pretendió quitarle su categoría y agregarla a dicha iglesia. Entonces, los vecinos del barrio de San Francisco se negaron, alegando que para llegar a Santa María tenían que atravesar las ruinas del castillo que era peligrosas; es por ello que siguió siendo parroquia independiente.

Descripción arquitectónica

El estilo de esta iglesia, de volumen contundente al exterior y de una sola nave al interior, se sitúa en el tránsito del Gótico al Renacimiento. El edificio está realizado en cantería y tiene aspecto de fortificación. La fachada está enmarcada por dos grandes contrafuertes, los cuales se repiten en todo el contorno de la nave, todos ellos rematados por pináculos. La puerta es un arco de medio punto enmarcado por un alfiz, por encima de ésta aparece una pequeña hornacina avenerada que acoge a la paloma del Espíritu Santo. Más arriba hay una ventana geminada bajo un arco de medio punto abocinado. El conjunto se corona con un frontón con un óculo central.



Fachada de la Parroquia del Espíritu Santo.



Vista del lateral de la Epístola

En los laterales destacan, a menor altura, los cubos de las capillas del crucero y, adosada a la nave de la Epístola, se encuentra la espadaña. Tiene dos cuerpos, el de campanas y otro realizado en ladrillo con el ángulo achaflanado. El remate es un frontón de líneas onduladas.

Al interior, la nave se cubre con tres tramos de bóvedas de crucería estrelladas que se apoyan en ménsulas a la altura de la línea de imposta. La capilla mayor es de testero plano y a ella se accede a través de un arco triunfal de medio punto sobre dos fuertes pilares semicirculares. La cúpula del presbiterio es barroca y se apoya en trompas cegadas, en su centro aparece una estrella cuyas puntas se prolongan en las pilastrillas jónicas cajeadas que quedan enmarcadas por molduras. A los pies se encuentra el coro elevado sobre un arco carpanel. Sendos arcos de medio punto dan acceso a las dos capillas laterales del crucero que se cubren con bóvedas de crucería estrelladas.



Cubiertas de la nave y el presbiterio.



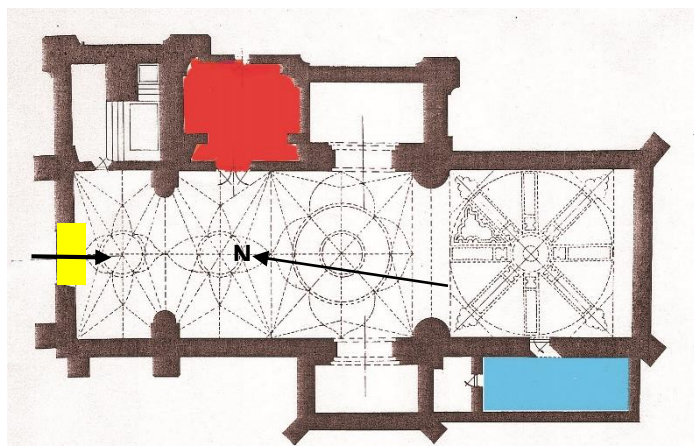
Nave del templo

En esta parroquia tenemos dos espacios expositivos, uno de ellos en una capilla situada en la nave del Evangelio y el otro es la sacristía que se encuentra en el muro de la Epístola junto al presbiterio.

Origen y trayectoria como espacio expositivo

Ver página 625.

Recorrido por el espacio expositivo



- ↓ Acceso
- Recepción
- Capilla de la nave de la Epístola.
- Sacristía.

Planta de la Parroquia del Espíritu Santo.

Dentro del templo tenemos el retablo de la capilla mayor que es de estilo rococó con estípites. Hay que destacar en él dos lienzos, en el del ático se representa la *Venida del Espíritu Santo* y en el central aparece la *Virgen de la Antigua* del siglo XVI, procedente de un altar del Convento de San Francisco. Dos figuras escultóricas del siglo XVIII flanquean éste último lienzo, *San Juan Bautista* y *San José con el Niño*. Por encima del retablo podemos distinguir dos escudos de Fray Bernardo Manrique y el imperial de los Austrias. En la nave hay dos lienzos de gran tamaño que merecen ser reseñados, uno de ellos procede del Desierto de las Nieves, un convento carmelita que se situaba en el término del municipio de El Burgo, en él se representa a la *Virgen de las Nieves*. Frente a éste, en la nave de la Epístola, hay una copia de la obra realizada por Miguel Manrique para el Convento de la Victoria de Málaga, la *Cena de Jesús en casa de Simón el fariseo*.



Retablo mayor de la capilla mayor.

La capilla de la nave de la Epístola



Entrada a la capilla de la nave del Evangelio

Accedemos a este espacio desde la nave central a través de una puerta de hierro y bajo un arco de medio punto. La capilla es de planta cuadrangular y al fondo de la misma hay una ventana alta. En el centro del espacio hay dos vitrinas exentas, una de ellas tiene tres baldas y la otra dos. En la que se encuentra frente a la entrada se exponen dos custodias de tipo sol sin marcas, una de ellas del siglo XIX. En la otra vitrina se expone un copón de perfil dieciochesco y un juego de vinajeras.



Capilla de la nave del Evangelio

Además de las dos vitrinas exentas centrales podemos ver dos mesas expositoras en las que se pueden ver las partidas de bautismo del torero Pedro Romero y de su madre, y otros documentos como los Estatutos de la Hermandad del Santo Entierro y varios libros. En los otros dos testeros de la capilla hay sendas vitrinas a modo de armarios con entrepaños y puertas de cristales tapizados con tela roja, tenemos que lamentar en ellos la falta de orden en la exposición, ya que algunas baldas están vacías y lo que vemos es el almacenamiento visible de piezas de distinta naturaleza, desde libros a paños y documentos. Entre las piezas expuestas podemos ver un paño de altar del siglo XVIII, unos incensarios, una *Biblia Vulgata* de 1768 y un libro de Santo Tomás

de Villanueva de 1760. En un rincón podemos se apoya la cruz parroquial entre dos ciriales.

La Sacristía

Tras cruzar la nave hacia la capilla mayor accedemos a través de un arco de medio punto a la sacristía. La estancia está centrada por una mesa rodeada de sillas, en ella prima su función como sacristía sobre la expositiva. En el testero oeste de la estancia se abren tres tacas. En ellas se exponen piezas de plata; en la primera de ellas, de sur a norte, tenemos un acetre, un juego de aguamanil, una concha utilizada para verter el agua del Bautismo y una cruz crismal. En la segunda vitrina distinguimos un incensario con su naveta, unas potencias y unas campanillas. Finalmente, En la tercera vitrina observamos una cruz de altar, un cáliz y una patena entre dos candeleros.



Sacristía

Aspectos museográficos y de difusión

Las dos salas expositivas están segregadas del área de culto. El mobiliario empleado en la capilla del testero de la Epístola es, por un lado, las dos vitrinas exentas estructuradas con perfiles de madera y paneles de cristal; estas dos están iluminadas interiormente con sendos focos halógenos cuya toma de electricidad parte de la lámpara de araña del techo. Las dos mesas expositoras están también construidas en madera, la de mayor tamaño tiene laterales y tapa de cristal, y la más pequeña, en la que se exponen libros, está iluminada interiormente con una barra fluorescente. Las vitrinas de los testeros norte y este son estantes con puertas de cristal y sin iluminación interior, lo cual dificulta la visión de las piezas, dados los reflejos producidos por la luz que entra por la

ventana alta del testero este. Las alacenas de la sacristía conservan abiertas sus puertas de madera y se cierran con otra puerta de cristal, además, están iluminadas interiormente. Así también, a través de las ventanas entra luz natural. Tanto estas alacenas como las mesas expositoras y las vitrinas de la capilla del testero de la Epístola están tapizados con terciopelo rojo.

La parroquia del Espíritu Santo se visita previo pago de una entrada en la que hay sólo un empleado que suele ser el sacristán de ésta parroquia y de la Colegiata de Santa María. En materia de difusión tenemos por una parte las cartelas que son escasas y de papel; en ellas sólo aparece el nombre de la pieza y el siglo de su realización. Por otra parte, en el templo existe un panel explicativo que se refiere a la historia de la parroquia.



Cartela



Panel explicativo.

3.7.8 Parroquia de Santiago Apóstol de Casarabonela

❖ Inmueble que ocupa: Parroquia de Santiago Apóstol.	❖ Fecha de apertura: 28/12/2003
❖ Tipo de acceso: con reserva.	❖ Montajes anteriores: No.
❖ Tipología: Tesoro parroquial.	❖ Número de salas/espacios: 1.
❖ Titularidad y gestión: Diócesis de Málaga.	❖ Fecha de visita: 04/01/2015

Historia

La fortaleza musulmana de Casarabonela se rindió a las tropas cristianas el día 2 de junio de 1485, con predominio mudéjar en su población, el 3 de diciembre de 1492 se celebró un cabildo con los moriscos para que cedieran la mezquita mayor a cambio de unas casas en cuyo solar se iba a hacer una ampliación de otra mezquita, esta cesión se efectuó en 1496. La erección de la parroquia la ordenó el arzobispo de Sevilla Diego de Deza en 1505, con arreglo a la bula de Inocencio VIII *Ad illam fidei constantia* y a instancia de la reina Isabel la Católica, como todas las iglesias del entorno. Esa bula fue confirmada por la del papa Julio II en 1510⁴⁹⁸. La iglesia se creó como anejo al beneficio de la de Santa Ana de Alozaina, erigida en las mismas fechas.

De rasgos gótico-mudéjares, fue reparada entre los años 1605 y 1606 bajo la supervisión del maestro mayor de la Catedral de Málaga, Pedro Díaz de Palacios. Esta reparación se centró en las cubiertas y sobre todo en la armadura que, según ordenó el maestro, debió ser desmontada, siendo sustituidos los elementos en mal estado. La reforma en cuestión estuvo a cargo del carpintero Juan de Bustamante, el cual recibió 140 ducados por la misma⁴⁹⁹. Hay noticias de otras reparaciones a lo largo del XVII, las más destacadas se realizaron entre 1657 y 1658, debido a la caída de una torre del castillo. Estas obras afectaron a un tejado, la capilla del baptisterio, la del Rosario y la cerca del cementerio. También se reorganizó la Escuela de Cristo en 1774 y se construyó la capilla del Sagrario bajo auspicio de la familia Villalobos. Durante la invasión francesa en 1808 las piezas de valor fueron escondidas en una estancia bajo la capilla del

⁴⁹⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981. p. 381. VV.AA. *Guía artística de Málaga y su provincia*. Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006. p. 191-193.

⁴⁹⁹ AGUILAR GARCÍA, María Dolores. *Pedro Díaz de Palacios. Maestro mayor de la Catedral de Málaga*. Universidad de Málaga, Málaga, 1987. p. 88-89

baptisterio. En 1861 se recreció en altura tanto de la iglesia como de la torre-campanario y la media naranja del altar mayor, reemplazando así la cubierta mudéjar. Tenemos noticias de que la actual solería de mármol se puso en 1928 y que las baldosas habían sido donadas entre 1885 y 1890. En esta fecha también se quitó el coro tallado en madera de nogal y se hicieron obras en la capilla bautismal, situada al pie de la nave de la Epístola. Ya en 2001 se abordó la reafirmación de las cubiertas de las naves laterales y también de la antigua sacristía, el espacio que ocupa el Tesoro. En el momento de nuestra visita, enero de 2015, se estaba trabajando en los tejados y la torre⁵⁰⁰.



Fachada principal de la parroquia de Santiago Apóstol.

Descripción arquitectónica

Situada en la zona más alta y dominando el blanco caserío, justo por debajo de los restos del castillo, se accede a ella por una calle escalonada que parte desde la plaza del pueblo. La terraza en la que está asentada se sostiene con un gran muro de contención, que también albergaba el cementerio hasta finales del siglo XIX. Exteriormente tiene dos portadas, la principal a los pies y la situada en la nave de la Epístola, más sencilla, a la que se accede por una escalera independiente. La portada principal presenta un arco de medio punto rodeado de una moldura cajeadada y flanqueado por dos pilastras también cajeadas y con capiteles toscanos. El entablamento se decora con puntas de diamante y óvalos de mármol negro, y en el centro hay un escudo con la cruz de Santiago. Sobre la pronunciada cornisa hay un frontón partido centrado por un medallón oval con una cruz rematada por un escudo de la orden de San Francisco de Paula. Por encima de esta portada podemos distinguir la antigua altura que tenía la nave principal. Junto a esta portada vemos la torre campanario que se levanta en el último tramo de la nave del Evangelio, tiene cuatro cuerpos separados con finas líneas de imposta, el último es el cuerpo de campanas que tiene un

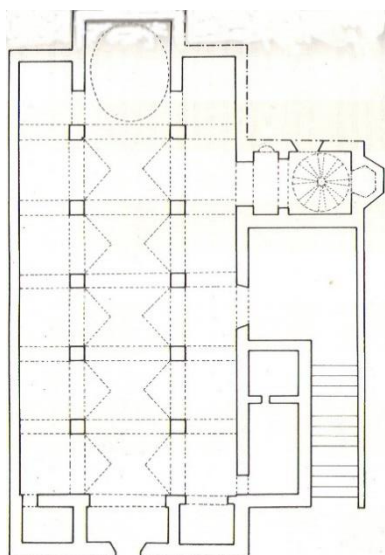


Portada principal a los pies de la iglesia.

⁵⁰⁰ Agradecemos a la atención de Antonio Campos Miguel quien atendió nuestra visita y aportó datos inéditos extraídos del archivo de Federico Muñoz.

arco de medio punto en cada cara y se cubre con un chapitel de tejas de cerámica vidriada.

En el interior, el templo presenta tres naves separadas por arcos de medio punto sobre diez pilares cuadrangulares y una tribuna a los pies. Originalmente la nave estaba cubierta por una armadura mudéjar, sin embargo ésta fue eliminada, se recreó la altura de la nave y se cubrió con bóveda de medio cañón con fajones y lunetos. Las naves laterales se cubren con bóvedas muy rebajadas con fajones que ocultan las cubiertas originales de colgadizo. A los pies de la nave de la



Planta de la parroquia de Santiago Apóstol.

Epístola hay una bóveda esquifada que cubre la capilla bautismal. La capilla mayor es de testero plano y está cubierta por una bóveda elíptica sobre pechinas, en ella se encuentra el camarín de la Virgen del Rosario, patrona del pueblo. En la nave de la Epístola se abre la Capilla del Sagrario en sentido perpendicular al templo, fue encargada por la familia Villalobos para su enterramiento a comienzos del siglo XVIII y para su construcción se utilizaron terrenos del cementerio. Esta capilla está decorada con placas recortadas y yeserías, se cubre con una cúpula sobre pechinas en las que hay símbolos pasionarios y los tímpanos presentan medallones con un apostolado de escuela sevillana.



Nave central de la iglesia.



Capilla del Sagrario.

Origen y trayectoria como espacio expositivo

Algunas de las piezas de la colección se cuenta que fueron realizadas con plata de Perú. El relato de la procedencia del preciado metal y de las piezas que se realizaron con él viene recogido en una carta en la que Antonio Moreno Carmona, de raíces bonelenses aunque afincado en Palma del Río, escribió en 1978 al entonces párroco de Casarabonela, Alipio Marrero, quien le había escrito para preguntarle por estas cuestiones⁵⁰¹. Explica Moreno Carmona que su antepasado Alonso García de Villalobos se casó en Lima con Ana María Cardoso y, según se contaba en su familia, fue él quien trajo plata de Perú. Con este metal se labró la lámpara de la capilla del Sagrario, una custodia, unas varas de palio, el pelícano que se expone en el Tesoro, la naveta de Francisco Rodríguez de 1780 y unos ciriales, que él comenta que parece que se los quedó la Catedral de Málaga. El hijo de dicho matrimonio, Sebastián Villalobos Cardoso, fue quien, siendo párroco de Casarabonela, auspició la capilla del Sagrario para enterramiento de su familia. También comenta la donación de ciertas piezas por su familia en la postguerra para la ornamentación de los despojados altares de la iglesia.

Por otra parte, tenemos noticias de que entre 1859 y 1869, el párroco Juan Escudero Mata donó cálices, libros y otras piezas procedentes del desamortizado Desierto de Nuestra Señora de las Nieves, situado entre los términos de Yunquera y El Burgo.

La mayoría de las piezas que vemos hoy expuestas en este Tesoro parroquial y el archivo fueron salvados y guardados durante la Guerra Civil por el sacristán Antonio Ponce Bandera en la casa del párroco y en la suya. En la iglesia, los retablos e imágenes fueron pasto del fuego y la destrucción. Cuando las piezas volvieron al templo en 1937 fueron custodiadas en una estancia poco adecuada para ello. Algunas fueron llevadas a Málaga y el párroco Francisco Carrillo medió para recuperarlas.

En el año 2000 se empezó a pensar en una mejor ubicación para presentar la colección de forma adecuada. El espacio elegido fue la antigua sacristía, ubicada tras el altar mayor, para ello fue rehabilitada junto con una de las naves laterales en 2001. Entonces el Ayuntamiento, a través del párroco Francisco Vaquero Vargas, inició un diálogo con el Obispado de Málaga que acabó con la firma de un convenio de colaboración de éste con el Ayuntamiento, por el cual el Obispado se comprometía a ceder las piezas y el espacio para su nuevo uso y el Ayuntamiento, dirigido entonces por Sebastián Gómez Ponce, acordó sufragar las obras y mobiliario necesario contando con fondos del Plan de Dinamización Turística de la Sierra de las Nieves. Este plan abordó trabajos de mejora y puesta

⁵⁰¹ Carta de Antonio Moreno Carmona al Reverendo Alipio Moreno. Palma del Río. 19/01/1978. Documento cedido por Antonio Campos Miguel.

en valor de recursos para promover el turismo en los nueve municipios mancomunados⁵⁰².

El espacio escogido se sitúa tras el altar mayor, antaño fue una sacristía y la sede de la Escuela de Cristo. Francisco Gómez Armada, historiador y concejal local, fue el encargado del montaje. El Tesoro se inauguró el 28 de diciembre de 2003 y en sus primeros momentos se adecuó un acceso desde la parte trasera del templo, donde se encuentra el huerto de la parroquia. Se contrató entonces a una persona para que abriera durante un número de horas a la semana, sin embargo, poco tiempo después, por falta de recursos, se despidió a esa persona y en la actualidad el espacio sólo puede ser visitado previa cita y acuden a él, en su mayoría, los grupos organizados que visitan el pueblo.

Recorrido por el espacio expositivo



Planta de la Iglesia y Tesoro

En la iglesia, presidiendo el altar mayor, se encuentra la imagen de la Virgen del Rosario del siglo XVIII. Existió una imagen de la misma iconografía que se encargó en 1595 a Juan de Ribera y que desapareció en los sucesos del año 1936⁵⁰³. Destacan además tres lámparas, una fechada en 1730 y realizada por el cordobés Juan Sánchez Izquierdo, que fue donada por Antonio de Villalobos

⁵⁰² J.J Buiza. "El Plan de Dinamización de la Sierra de las Nieves consolida la comarca como destino turístico" en *Diario Sur*. 12/06/2007.

⁵⁰³ LLORDÉN, Andrés. *Escultores y entalladores malagueños: ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*. Ediciones Real Monasterio del Escorial, Ávila, 1960. p. 63.

y se encuentra en la capilla del Sagrario. Hay otras dos de finales del XVIII que están firmadas por los malagueños José Peralta y José Reina⁵⁰⁴.

El retablo mayor se inauguró en 1999, fue realizado en los talleres de Rafael Ruiz Liébana, del que también son algunas otras piezas que posee esta iglesia, entre ellas el retablo de la Inmaculada que fue, al parecer, la primera obra de



Áptico del antiguo retablo. Francisco de Sola.

este artista. El anterior retablo mayor, que sustituyó al destruido en la Guerra Civil, se retiró por voluntad del obispo Antonio Dorado Soto, quien no lo consideraba adecuado. El ático representa a la Santísima Trinidad y se encuentra actualmente en la tribuna de los pies de la iglesia, fue pintado por Francisco de Sola Portocarrero de los Riscos (1935-1985), pintor natural del vecino pueblo de Yunquera.

Vestíbulo



Sala de acceso al Tesoro.

A la Sala del Tesoro accedemos desde la cabecera de la nave de la Epístola que comunica con una pequeña sala en la que se exponen algunas estampas decimonónicas, un lienzo que representa a la *Inmaculada Concepción*, del siglo XIX y un fanal con una imagen mariana. A esta estancia también es posible entrar desde la parte trasera de la iglesia por el antiguo huerto.

⁵⁰⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*. Universidad de Málaga, Málaga. pp. 319, 351.



Acceso trasero al vestíbulo.

Sala del Tesoro

Con planta rectangular, la sala está centrada por una vitrina exenta que expone libros del archivo parroquial, entre ellos están los que recogen asientos y actas de la Hermandad de las Benditas Ánimas del Purgatorio de los años setenta del siglo XVIII, libros de juntas y admisiones de la Escuela de Cristo, el libro de cuenta y razón de los ornamentos de la iglesia de 1691, cuadrantes de capellanías, las Constituciones de la Cofradía del Santísimo Sacramento de 1827 y el libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de 1696. En esta vitrina aparece también una pequeña escultura procedente del antiguo retablo de la Virgen del Carmen que fue salvada de la quema por una vecina⁵⁰⁵.



Sala del Tesoro. Vista hacia el testero suroeste.

⁵⁰⁵ Excusamos el desorden en la Sala del Tesoro debido a que en el momento de nuestra visita, con motivo de las obras que se estaban realizando en la iglesia, muchos enseres se guardaron en ella.



Sala del Tesoro. Vista hacia el testero noreste.

En el testero derecho hay un armario que expone varias piezas textiles, casi todas pertenecen a las hermandades locales. La primera de ellas es la túnica bordada del Nazareno y un estandarte perteneciente a la misma imagen, le siguen los estandartes del Crucificado y el de la Inmaculada, éste último fue realizado en 1964 para una hermandad que no existe en la actualidad. Cierra el grupo de piezas colgadas el terno rojo de finales del siglo XV, que fue realizado en terciopelo rojo y bordado en oro; según cuenta la tradición, fue un regalo de los Reyes Católicos. En este mismo armario vemos dos juegos de manos de la Virgen de los Dolores, abiertas y cerradas; la corona, el resplandor, donado por Rosario Auriolés en 1892, entre otros elementos, todos ellos pertenecientes a la Virgen del Rosario, entre piezas de menor relevancia. Se exponen también dos frontales del altar bordados, uno del siglo XIX, donado por la familia Rivas Villatoro, y el otro de comienzos del siglo XX, realizado por la familia de Antonio Moreno Carmona, quienes también confeccionaron una toca para la Virgen bordada en maya. Finalmente, vemos dos copones dorados, uno liso y el otro con decoración de rocalla.



Armario del testero derecho

El testero noroeste presenta un templete realizado en marquetería y donado por Doña Concepción Carrillo Casaux, fue restaurado por Antonio Vergara Pérez y encierra un copón de plata liso firmado por Luis Rodríguez en 1780⁵⁰⁶. Junto al templete vemos una mesa con tapa de cristal que conserva multitud de piezas pertenecientes a imágenes, son varias estrellas, pendientes, rosarios, potencias, etc... Más interés tiene el *antiguo sagrario* en cuya puerta de plata se representa al Divino Pastor, fue realizada por Francisco Rodríguez hacia 1790⁵⁰⁷. Junto a él se muestra el busto de una *Virgen Dolorosa* y un templete que acoge a una pequeña *Inmaculada*. A su lado hay un relieve realizado en plata a finales del siglo XIX, en el que se representa la *Última Cena*.



Templete de marquetería y copón de Luis Rodríguez. Antiguo Sagrario. Puerta de plata de Francisco Rodríguez.

El testero suroeste presenta tres vitrinas de tipo escaparate que exponen piezas del ajuar de plata, entre ellas aparecen otras tres vitrinas, la primera acoge a una pequeña imagen de la *Virgen de los Dolores* de vestir fechada en el siglo XVIII, también vemos un *Niño Jesús* del siglo XVII que se ha atribuido a la escuela de Martínez Montañés, junto a él se expone una corona de plata de 1847 y las potencias del Nazareno. La tercera vitrina presenta la que es seguramente la pieza más valiosa de la colección, una custodia realizada en la ciudad de México o Zacatecas entre 1779 y 1788, está marcada por Juan Antonio Lince González y en el pie tiene adornos de cartelas asimétricas⁵⁰⁸.

⁵⁰⁶ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 346.

⁵⁰⁷ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 352.

⁵⁰⁸ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 386.



Virgen del los Dolores. Siglo XVIII.



Niño Jesús. Siglo XVII.



Custodia realizada en México. 1779-1788.

Pasamos ahora a describir las vitrinas-escaparate en dirección oeste-este. La primera presenta varias cruces de altar, destaca una de finales del XIX realizada en un taller madrileño, también vemos candelabros, jarrones y un juego de vinajeras. Son, en su mayoría, piezas sin marcar, realizadas a finales del siglo XIX o en el XX.

La segunda vitrina expone algunas valiosas piezas del ajuar litúrgico. Se distinguen tres cálices y un copón, el segundo, de izquierda a derecha, fue realizado por Antonio Fernández a finales de la década de los cuarenta del siglo XVIII, en el pie tiene varios relieves de simbología eucarística, son el pelícano, el cordero, el Calvario y el arca de Noé⁵⁰⁹. El tercero sigue el modelo de cáliz liso malagueño y fue realizado en el segundo cuarto del siglo XVII⁵¹⁰. El copón está fechado en 1745 y es de perfil gallonado⁵¹¹. Vemos además un juego de vinajeras, un portapaz realizado en Madrid en el siglo XIX en el que se representa al Divino Pastor, y dos navetas, la más valiosa está firmada por Francisco Rodríguez y fue realizada hacia 1780, tiene en su parte trasera una balastrada que recuerda el castillo de popa de un barco. Destaca también un portaviático con forma de pelícano de 1862 y una palmatoria de taller madrileño del siglo XIX. También aparecen varias campanillas, un hisopo, unas crismeras, varias patenas y una concha para el bautismo.

⁵⁰⁹ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 306.

⁵¹⁰ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 239.

⁵¹¹ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 345.



Segunda vitrina-escaparate.



Tercera vitrina-escaparate.

La tercera vitrina expone una custodia de plata de comienzos del XIX y varias coronas, dos de ellas son similares y se distinguen sólo por su tamaño, fueron realizadas en Antequera por el platero Gálvez en el siglo XVIII en plata en su color. Hay dos más de la misma fecha sin marcas y una más de plata dorada del siglo XVIII. Vemos varias aureolas, algunas del siglo XVIII, varios rosarios de entre los que destaca uno de filigrana donado por la Virgen de Servitas y dos puñales de Dolorosa.

Fuera de las vitrinas se exhiben los estandartes del Nazareno y la Virgen de los Dolores que flanquean la puerta de entrada, dos sacras de altar expuestas sobre la vitrina central y también la Cruz parroquial realizada entre 1640 y 1650; el nudo es un cilindro al que se adosan parejas de tornapuntas y se cubre con cúpula semiesférica. El cuadrón circular presenta en relieve la ciudad de Jerusalén y en su parte trasera vemos a la Virgen con el Niño en brazos⁵¹².



*Cruz parroquial.
1640-1650.*

⁵¹² SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *Op. Cit.* p. 238.

Aspectos museográficos y de difusión

En este montaje podríamos hablar de un almacén visitable, donde predomina la disposición sistemática de las piezas. Las vitrinas son todas de madera, la base, tanto del armario y las vitrinas-escaparate, como de la central, presentan puertas abatibles en cuyo interior se guardan enseres. La parte acristalada tiene cierres de corredera. Las cuatro vitrinas pequeñas tienen igualmente base de madera y urna de cristal con apertura frontal abatible. En las vitrinas-escaparate hay una base escalonada para colocar las piezas en tres alturas y sobre ella vemos una tela roja. En el armario se colocan algunos pequeños pedestales cubiertos con telas y una barra de la que cuelgan las piezas textiles. En la vitrina central hay dos tablas inclinadas y contrapuestas que sirven de soporte a los libros que se exponen en ambos frentes. La iluminación es halógena y se efectúa mediante focos sujetos a rieles en el techo, por otra parte, el armario y las tres vitrinas-escaparate tienen focos en su interior, igualmente halógenos. La sala está protegida con alarma anti-intrusión.

Aparte del periodo inmediatamente posterior a su inauguración, cuando este espacio tuvo un horario de apertura, en la actualidad funciona como almacén visitable, un caso similar al de la parroquia de Teba. En la página Web del Ayuntamiento de Casarabonela se puede encontrar alguna información y también es posible descargar una audioguía⁵¹³. Asimismo encontramos un video promocional en la página web de la Diputación de Málaga⁵¹⁴.

⁵¹³http://www.casarabonela.es/es/Turismo/Monumentos_y_lugares_de_interese/Museo_de_arte_sacro/

⁵¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=LoO_8TZuec0

3.7.9 Museo de Artes y Costumbres Populares. Sala XVIII Religiosidad Popular

❖ Inmueble que ocupa: Mesón de la Victoria.	❖ Fecha de apertura: 24/10/1976
❖ Acceso: Previo pago.	❖ Montajes anteriores: No
❖ Tipología: Otros espacios para el arte sacro.	❖ Número de salas/espacios: 1
❖ Titularidad y gestión: Fundación Unicaja.	❖ Fecha de visita: 06/02/2013

Historia

El lugar que hoy ocupa el Museo de Artes y Costumbres populares está enclavado en el límite del perímetro de la ciudad medieval por el oeste, entre la Puerta Nueva y el Mercado de las Atarazanas. Este emplazamiento fue, por su cercanía al Mercado, la Alhóndiga y la Herrería del Rey, un barrio comercial populoso y de calles estrechas, donde había bastantes mesones, hasta doce a mediados del siglo XIX. El solar del actual Museo era ya un mesón en el siglo XV, cuando era propiedad de la hija de Miguel de Araso, repostero de camas de los Reyes Católicos, que habría recibido de éstos el inmueble en la entonces llamada calle Francos, cuya denominación pasó a ser “ calle Mesones” en el siglo XVIII y finalmente “calle Camas”. En 1499 tenemos noticias de su venta a Pedro de Lorca y en 1571 pasa por donación de alguno de los herederos de éste al Convento de la Victoria⁵¹⁵.

Los frailes de la Orden de San Francisco de Paula, afincados en la ciudad desde 1487 en el Santuario de la Victoria, tenían una hospedería junto a la antigua ermita de la Virgen del Mar que se erigía en los alrededores de la Puerta de la Espartería⁵¹⁶. El derribo de esta ermita se efectuó en 1621 por orden militar ante la inminente amenaza de una escuadra flamenca. Fue este el motivo que hizo que la hospedería se trasladara al mesón de la calle Francos. En este año de 1621 los frailes ampliaron el edificio con una bodega para mil arrobas de vasijas y vivienda encima. Sin embargo, el inmueble actual data de 1632, cuando la Orden franciscana contrató, con Diego Delgado y con los canteros Sancho Meléndez y Miguel Páez, la obra de la hospedería que debían acabar en diez meses. La parte trasera limitaba con la muralla que recorría la actual calle Pasillo de Santa Isabel y continuaba por calle Carretería; así pues la entrada era la que

⁵¹⁵ SAURET GUERRERO, Teresa (Coord). *MAP Málaga. Museo de Artes Populares*. Guía del Museo. p. 15.

⁵¹⁶ TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. *Mesones malagueños*. Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga, Málaga, 1974. p. 34.

hoy es la puerta trasera que da a la plaza de Enrique García-Herrera y que entonces daba a una calleja en recodo llamada "Mesón de la Victoria"⁵¹⁷.

Hasta principios del siglo XIX este establecimiento funcionó como hospedería, pero en 1802 fue vendido como Obra Pía, el nuevo propietario continuó dedicando el edificio a mesón y servía para hospedar tanto a personas como a animales, sobre todo a comerciantes, dada su posición privilegiada junto a las puertas de la ciudad. A mediados del siglo XIX se inició un proceso de desaparición de los mesones al surgir nuevas casas de huéspedes que no admitían a caballos ni carros, sobre todo en las inmediaciones de calle Camas. El único mesón que pervivió en Málaga fue el de la Victoria, en él ambientó el pintor José Denis Belgrano su obra costumbrista *Después de la corrida* de los años ochenta del siglo XX.



José Denis Belgrano. *Después de la corrida*. Museo de Málaga. 1880-1886



Patio del Mesón de la Victoria en 1945 (L.T).

Ya a mediados del siglo XX el inmueble funcionaba como casa de vecinos con cuadras y almacenes, con lo cual esta construcción se fue deteriorando con el tiempo. En 1963 Don Juan Temboursy Álvarez, miembro de la Academia de Bellas Artes de San Telmo, envió un informe del edificio, para hacer que se declarara como monumento provincial y local, a la Comisión Central de Monumentos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para ello se acogió al Decreto de 22 de julio de 1958 y así consiguió que el inmueble se declarara como Monumento local de interés histórico-artístico por la Dirección General de Bellas Artes en una Orden Ministerial de 17 de septiembre de 1964. A partir de ahí se inició un proceso de peticiones económicas por parte del Ayuntamiento de la ciudad y de la Academia de Bellas Artes de San Telmo para la rehabilitación del edificio, las cuales no surtieron efecto hasta 1974. En esta fecha intervino la Academia, ya que el edificio había sido adquirido por un particular que pretendía derribarlo cuando su estado ya era ruinoso⁵¹⁸. Se dio la circunstancia de que dos de los académicos de San Telmo eran directivos de la Caja de Ahorros Provincial, estos fueron Baltasar Peña Hinojosa y Enrique García-Herrera, los cuales hicieron las gestiones precisas para que la entidad comprara el inmueble.

⁵¹⁷ PALOMARES SAMPER, José Ángel. "Museo-Mesón de la Victoria. Museo de Artes y Tradiciones Populares" en *Narría. Estudios de Artes y Costumbres Populares* nº 73-74. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1996. p. 36.

⁵¹⁸ "El Mesón de la Victoria, salvado al fin" en *Diario Sur*. 17/07/1974.

En el momento de la compra, los que fueron promotores de esta acción ya tenían en mente un proyecto de museo etnológico y para ello encargaron la rehabilitación del inmueble al arquitecto Enrique Atencia Molina, el cual conservó las tejas y canales vidriados, las gárgolas de cinc, además del patio y la estructura general del edificio. El tejado sí fue reemplazado y también la estructura de madera, que fue sustituida por otra metálica. Además, para crear un espacio más diáfano que se adecuara a su nueva función, se derribaron algunos de los muros que dividían las dependencias del mesón.

Descripción arquitectónica

El inmueble corresponde a una tipología de arquitectura popular y doméstica muy frecuente en Andalucía y relacionada a su vez con la tradición musulmana. Juan Temboury relaciona a los mesones con los fundaq musulmanes en estructura e incluso en ornamentación⁵¹⁹. La planta es irregular, tiene forma cuadrangular y por el oeste se le adosa un espacio trapezoidal que se corresponde con el antiguo patio trasero y que hoy da acceso al Museo. La obra está realizada en ladrillo y mampostería, y la cantería sólo se reserva a la puerta de entrada y a las columnas del patio. Antaño la entrada principal era la actual puerta trasera que daba a una calleja en recodo. Recientemente, en este lugar se ha abierto una plaza que llevará el nombre de Enrique García Herrera, uno de los fundadores del Museo. En esta fachada este se encuentra la puerta de acceso adintelada y enmarcada por sillares de piedra. En el primer piso aparecen tres ventanas enrejadas, una de ellas más pequeña que las otras dos, y en el segundo hay una logia de tres ventanales cobijados por arcos rebajados.



Fachada este

⁵¹⁹ TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. *Mesones malagueños...*



La fachada oeste que da acceso actualmente al Museo por el Pasillo de Santa Isabel encarando el río Guadalmedina, está en desnivel con respecto a la calle, con lo cual hay que bajar una escalera para llegar al antiguo patio trasero del mesón. Esta fachada, a diferencia de la anteriormente descrita, tiene dos plantas y apreciamos en ella la puerta cobijada por un arco rebajado. En el primer piso hay tres ventanas enrejadas y entre dos de ellas podemos ver un nicho con una pequeña imagen de la Virgen de la Victoria.

Fachada oeste

Desde la entrada por el este se accedía a un zaguán y a la cocina, actual Sala V, que recrea precisamente una cocina popular. Se pasaba al patio a continuación, que es el espacio que centra el edificio. Es un patio porticado con doble galería, la baja es de columnas toscanas sin basa y arcos de medio punto, mientras la galería alta tiene menor altura que la inferior y es de columnas igualmente toscanas, esta vez con basa, y arcos rebajados entre los que se disponen barandillas de hierro. Los arcos de ambos pisos están moldurados y con la clave en resalte. La techumbre de ambas galerías, al igual que la de la totalidad del edificio, es de vigas de madera. El patio sirve de distribuidor de estancias y desde él parte la escalera que sube al piso alto, además tiene un pozo excéntrico.



Patio del Mesón de la Victoria

En la planta baja se encontraban las cuadras y establos que se corresponden con la actual sala I del Museo. Este espacio estaba en la parte trasera del edificio aunque hoy es la primera sala que visitamos cuando entramos; en ella se encuentra la recepción y está dividida transversalmente en tres naves por pilares de ladrillo que sustentan arcos de medio punto. Este espacio ocupa las dos alturas del edificio abriéndose una galería alta desde la primera planta que permitía la observación de las caballerías y mercancías desde la planta de los aposentos. El suelo está empedrado y la cubierta es de madera a doble vertiente.



Sala I. Antiguos establos del Mesón de la Victoria

Origen y trayectoria como espacio expositivo

Desde comienzos del siglo XX algunos intelectuales venían demandando la conservación de las tradiciones que se estaban perdiendo. El Museo Provincial poseía una colección de bienes etnológicos adscritos a la sección de este Museo y que permanecía almacenada a la espera de encontrar espacio para su exhibición. Ya a finales de los años sesenta hubo dos personas que se ocuparon de promover la existencia de este Museo, estos fueron Baltasar Peña Hinojosa, presidente de la Academia de San Telmo, y Consejero de Administración de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga, y Enrique García-Herrera, asesor jurídico de la Excelentísima Diputación Provincial y académico. Se quería poner en práctica la política gubernamental para la conservación y recuperación del patrimonio etnográfico, según el Decreto 335/1968 de 22 de febrero, y el entonces Proyecto de Ley del Patrimonio Histórico Español, que sería aprobada el 28 de febrero de 1985. Su proyecto se basaba en el Museo de Artes y Tradiciones Populares de Sevilla y, siguiendo esas premisas, iniciaron una campaña de acopio de piezas, esta se efectuó haciendo un llamamiento a los

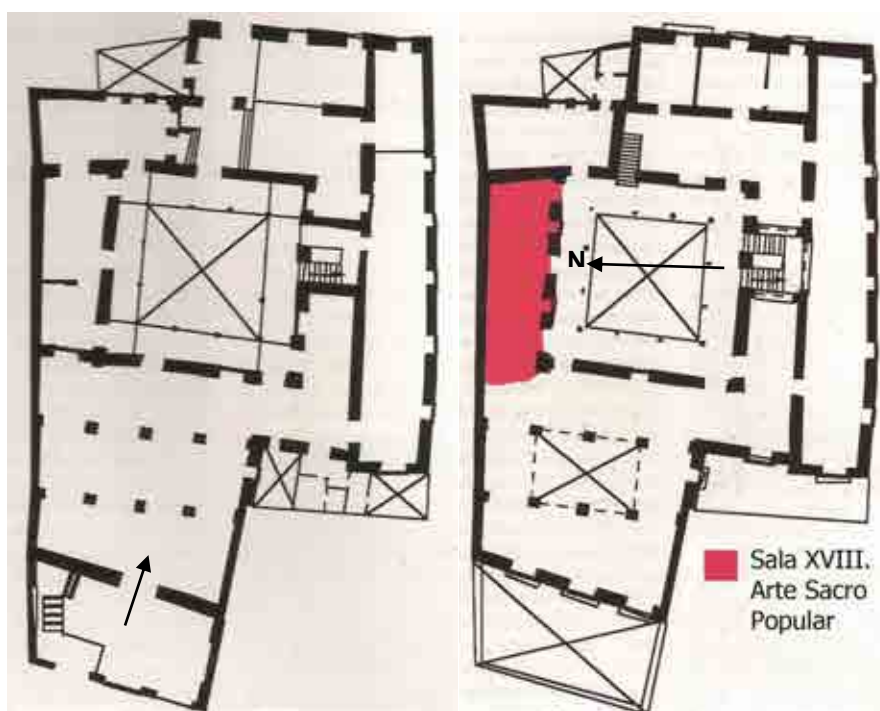
directores de las sucursales de la entidad en la provincia para que recogieran todos aquellos objetos de interés etnográfico. A ello se añadió la compra de la colección de setenta y cinco barros malagueños. Ésta se puso en venta en 1970 por el coleccionista británico Peter Winckworth, en principio iba a ser adquirida por la Dirección General de Bellas Artes para ser destinada a los fondos del Museo Provincial pero, por la ralentización del proceso burocrático, acabó siendo comprada por la Caja de Ahorros Provincial, tras un informe favorable de la Academia de Bellas Artes de San Telmo; finalmente las piezas llegaron a Málaga en enero de 1971⁵²⁰. Además de ello, también se hicieron compras en anticuarios y el Museo de Bellas Artes cedió en depósito su colección etnológica para constituir la colección que hoy vemos expuesta. Parte de estos fondos fueron expuestos por estas fechas en la Sociedad Económica de Amigos del País, de la que también era titular la Caja de Ahorros. Se exhibió aquí la colección de barros recién comprada a Winckworth y restaurada por el profesor Tomás Cruzado de la Escuela de Bellas Artes de Málaga.

Paralelamente a los hechos anteriormente mencionados, la Caja de Ahorros compró el Mesón de la Victoria en 1974 y procedió a su rehabilitación, en las circunstancias ya comentadas. Así pues se constituyó un nuevo museo depositario de piezas del Museo Provincial y filial de éste, pero de administración privada y dependiente de la Obra Social y Cultural de Unicaja. Tras todo este proceso, la inauguración del Museo de Artes y Costumbres Populares tuvo lugar el 24 de octubre de 1976.

Además de los mencionados fondos etnológicos, al Mesón de la Victoria se incorporaron los fondos del legado documental de los hermanos Narciso y Joaquín Díaz de Escovar, que había sido adquirido por la Caja de Ahorros Provincial en 1954. Estos fondos estuvieron previamente en las dependencias de la Diputación Provincial y luego en las de la propia Caja de Ahorros, para pasar en 1976 al Mesón de la Victoria, donde fueron catalogados por Trinidad García-Herrera antes de su apertura al público en 1984.

⁵²⁰ MUÑOZ MUÑOZ, Francisco. *El Arte en la Caja de Ahorros Provincial de Málaga*. Caja de Ahorros Provincial, Málaga, 1977. p. 7

Recorrido por el espacio expositivo



Planta del piso bajo del Museo.

Planta del piso alto del Museo

En el caso del Museo de Artes y Costumbres populares, no es el museo lo que vamos a analizar, sino sólo una de sus salas, la número XVIII, dedicada al arte sacro popular. Entre los espacios dedicados a la exposición de piezas de naturaleza etnográfica, se segrega un sector para el arte sacro como parte de las vivencias y del sentir de la sociedad de un pasado no tan remoto. Esta sala está situada en la planta primera accedemos subiendo la escalera desde el patio en su lateral sur. En el recorrido del Museo, esta es la última sala que se visita, y se encuentra en el ala norte de la galería alta del patio, desde la



Recepción del Museo.

que se tiene acceso directo sin necesidad de pasar por las demás salas del primer piso. Entre las piezas que aquí se exponen encontramos desde objetos artesanales para consumo popular y culto privado, a piezas más reseñables que podríamos encontrar en un museo de Bellas Artes. La originalidad de esta sala es el hecho de que se haya pensado en dedicar un espacio a este tipo de piezas que no podrían entrar dentro de un museo de Bellas Artes en su mayoría, pero que sí tienen valor para la memoria colectiva y pueden encontrar perfectamente espacio en un museo etnográfico.

Precediendo a esta sala XVIII, en el recorrido por el museo tenemos las salas que se encuentran en la galería alta de los establos, estas son las salas XVI y XVII. La sala XVI ocupa el lateral este de la galería y es la dedicada a *Fiestas y Folckore*, en ella se exponen trajes típicos y otros objetos relacionados con las fiestas; para enlazar con la temática de la sala XVIII, se cierra ésta con una vitrina en la que se exponen dos maniqués, uno de ellos viste una tradicional mantilla y el otro una túnica de nazareno de la Cofradía de la Humildad, aludiendo a la Semana Santa. Cerrando la sala XVIII desde la galería tenemos el frontal de un confesionario. El mismo tipo de transición se realiza desde la sala XVII, dedicada a la exposición de los *Barros Malagueños* que representan tipos populares y que enlazan con la tradición del Romanticismo. Así pues, la primera vitrina que encontramos en la transición entre las dos salas también contiene piezas pequeñas figuras de barro, aunque ya de temática religiosa. Son todas ellas piezas de tipo devocional y de pequeño formato, encontramos desde cuadros a fanales e incluso una botella que encierra un calvario en su interior. La pieza que centra al conjunto es una *Virgen Dolorosa*; los temas iconográficos que podemos ver es muy variados, desde una pequeña *Santa Teresa escritora* a un Divino Pastor, además de otros santos y episodios de la Vida de Jesús y de la Virgen. Siguiendo el mismo esquema que en la sala XVII, en la que por encima de las vitrinas se cuelgan carteles de fiestas, sobre ésta se presentan tres carteles de la Semana Santa de los años 1949, 1931 y 1926.



Vitrina de transición desde la Sala XVII

Entramos ya plenamente en la Sala XVIII que tiene forma rectangular. Cerrando la perspectiva desde la entrada desde la Sala XVII, apreciamos la recreación del altar de una ermita en la que podemos ver a una imagen de vestir de *Virgen de los Dolores*, realizada en madera policromada en el siglo XVIII. Está atribuida a Pedro Asensio de la Cerda y procede de la capilla del Hospital Civil de Málaga.

En el lateral sur de la sala y comenzando por el acceso a este espacio expositivo, tenemos, en primer lugar, una vitrina en la que aparece una maqueta de la desaparecida iglesia de la Merced, seguidamente tenemos un urna devocional realizada en madera en la que se encuentra a Divina Pastora, obra anónima del siglo XIX. A continuación podemos contemplar dos vitrinas de tipo escaparate en las que se exponen piezas de orfebrería, todas ellas procedentes de Antequera y adquiridas en anticuario. En la primera vitrina se exponen piezas de plata de los siglos XVIII y XIX, la pieza que preside el conjunto es un banderín sacramental; junto a éste cuelga el rostrillo de una imagen mariana. Otras piezas

dentro de este escaparate son una custodia, dos candeleros y varios resplandores. En el otro escaparate se expone un *estandarte de la Virgen de la Salud*, procedente de la iglesia de San Pablo de Antequera, obra anónima del siglo XVIII realizada en plata repujada. Flanqueando al estandarte se pueden ver dos pequeñas esculturas policromadas de *San Francisco de Asís* y *San Antonio de Padua*; de los laterales de la vitrina cuelgan dos crucifijos pintados y, sobre un pequeño pedestal, se expone un *Niño Jesús de Pasión* de autor anónimo del siglo XVII y un *San Isidro*.



Escaparate de orfebrería de los siglos XVIII y XIX



Escaparate del Estandarte de la Virgen de la Salud de Antequera.

Entre ambos escaparates destaca la escultura de *San Rafael*, obra de un discípulo del escultor granadino José de Mora de finales del siglo XVII o de comienzos del XVIII⁵²¹. Esta obra fue donada al museo por doña Ángeles Rubio Argüelles. Junto a éste se exponen dos cuadros devocionales, uno de la *Divina Pastora* y el otro del *Ecce Homo*. Acabaremos comentando las piezas expuestas en este lateral con un *Nacimiento del siglo XIX*, comprado por la Caja de Ahorros y procedente de una casa del barrio del Perchel. Cerrando el testero tenemos un cuadro devocional en el que se representa un *Calvario* con piezas de marfil del siglo XIX y de probable influencia filipina, también adquirido por la Caja de Ahorros.

⁵²¹ COLOMA MARTÍN, Isidoro. PALOMARES SAMPER, José Ángel. *Museos y colecciones públicas de Málaga*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 1997. p. 60.



Vista de la Sala XVIII hacia su lateral este



Vista de la Sala XVIII hacia su entrada

Pasamos ahora al recorrido por las piezas expuestas en el lateral norte y comenzamos desde la entrada. En primer lugar, tras la vitrina que habíamos visto en la que se exponen piezas de arte religioso popular y que sirve de transición desde la Sala XVII, tenemos una vitrina que expone un *Nacimiento del siglo XIX* con figuras de barro cocido y policromado; esta vitrina se flanquea por dos faroles realizados en latón y cristal y con formas estrelladas, realizados en Antequera. Otros tres faroles se exponen sobre la puerta de entrada desde la galería alta



Mesa con Niño Jesús del siglo XVIII y Calvario del siglo XIX

del patio, realizados también en Antequera, entre los siglos XVIII y XX. Tras el Nacimiento, se expone un *Niño Jesús* del siglo XVIII sobre una mesa de época, por encima de éste cuelga un pequeño retablo con un *Calvario* del siglo XIX. A continuación, y sobre otra mesa, se posa otro *Nacimiento del siglo XVIII* que fue regalado probablemente por las monjas agustinas al padre de los hermanos Díaz de Escovar y que fue comprado por la Caja de Ahorros a un heredero. Flanqueando este Nacimiento encontramos cuatro cuadros devocionales con representaciones de la iconografía religiosa popular entre flores secas y otros materiales que sirven de aderezo para ambientar las escenas; así pues tenemos a la *Virgen de la Merced* y *Rafael y Tobías* a la izquierda y a *San Francisco* y a *la Divina Pastora* a la derecha.



Nacimiento del siglo XVIII



Cuadro devocional de la Divina Pastora.

Además de todas las piezas ya comentadas, aprovechando los huecos que quedan en los laterales norte y sur, se expone una interesante colección de pintura sobre cristal fechada desde el siglo XVIII hasta mediados del XIX. La iconografía se relaciona con el culto privado y popular y podemos ver desde una Dolorosa o un Ecce Homo, a un San Miguel o alguna de las advocaciones marianas más veneradas. Estas piezas fueron compradas en su mayoría en

anticuario, a excepción de un pequeño grupo que fue donado por Rafael Pérez Estrada. Además de éstos, hay dos lienzos que cuelgan sobre los dos nacimientos del lateral norte, representan a dos apóstoles, además de otros cuadros devocionales.

Aspectos museográficos y de difusión

El espacio que se eligió para instalar la colección etnográfica no pudo ser más acertado. Este edificio, sin mostrar grandes pretensiones arquitectónicas y con su sencillez constructiva y decorativa, es un lugar que muestra perfectamente el estilo de la arquitectura popular del siglo XVII y posteriores en Málaga. El sólo hecho de entrar al mesón ya procura al visitante un efecto de retroceso en el tiempo, es la sensación de encontrarse en la casa en la que se criaron nuestros abuelos. El espacio en el que nos vamos a centrar va a ser la Sala XVIII, ésta tiene forma rectangular, el suelo es de baldosas de barro cocido y la cubierta es de madera a una vertiente. La entrada a la sala se puede hacer desde la puerta que se abre en la galería norte del patio o desde la Sala XVI o XVII, ambas dispuestas en la galería de los establos que se conforma con arcos de medio punto, uno de estos arcos de la galería da acceso a la Sala XVIII, apoyándose en dos pilares. Este espacio, como hemos comentado, no es aséptico por la propia naturaleza de edificio, que se adecua al montaje de tipo ambiental en muchas de las salas del museo. En la XVIII se pretende recrear una ermita situando en el punto de fuga de la sala un altar, configurado con un nicho enmarcado por un pequeño retablo y una peana de madera sobre un zócalo de cerámica. Para mayor similitud con un espacio dedicado al culto, se coloca delante un reclinatorio y una pequeña pila de agua bendita a la derecha del altar. Sin embargo, el efecto ambiental no se consigue porque en los otros dos testeros de la sala se sigue el criterio sistemático en la que apenas se deja un espacio libre, sobre todo en lo que respecta a la exposición de los cristales pintados.

El mobiliario utilizado es, por una parte, tres mesas de época sobre las que se apoyan tres urnas con representaciones del Nacimiento. En el testero sur hay dos peanas sobre las que se presentan la urna de la *Divina Pastora* y la escultura de *San Rafael*. Al montaje museográfico pertenecen dos urnas en las que se exponen los dos Nacimientos del siglo XIX, el museo contaba con las figuras y hubo que crear un escenario para ellas, uno de ellos, el primero que se expone en el testero norte, tiene un curioso fondo, se trata de un paisaje rural andaluz. Las vitrinas de nueva factura están hechas con perfiles de madera y cristal, los dos escaparates tienen fondo de terciopelo rojo, como suele ser usual en las muestras de arte sacro, y al exterior tienen marcos de madera de perfil escalonado.

La iluminación artificial es de tipo halógena, los focos se disponen en un riel que recorre longitudinalmente el techo de la sala. Por otra parte, los dos escaparates se iluminan interiormente con tres focos halógenos cada uno, el Nacimiento del siglo XIX, que se expone al comienzo del lateral norte, está iluminado con luz

fluorescente tras una pantalla, y los otros dos nacimientos tiene pequeñas bombillas incandescentes en su interior. Además, hay una ventana justo detrás de la escultura de San Rafael por la que entra luz natural desde la galería.

El inmueble está dotado de alarma antirrobo y de detectores de humo pero no está habilitado para el acceso a personas con movilidad reducida. La gestión de este museo corre a cargo de Unicaja, que es además la entidad titular de la colección, a excepción de algunas piezas que están en depósito y que son del Museo Provincial. En términos generales, esta institución suele tener unos doce mil visitantes por año, en su mayoría de procedencia extranjera. La entrada se realiza previo pago y los empleados son tres, la directora, el conserje y la guía que también hace las veces de vigilante de sala.

El espacio disponible no permite hacer actividades ni talleres en el museo, hubo un proyecto de ampliación por la parte trasera que finalmente no ha salido adelante, con lo cual no se prevee ningún cambio en este sentido. Este espacio cultural sí que cuenta con un servicio de visitas guiadas por parte de la guía del museo o de guías que llegan de fuera. Para el futuro se quiere incluir a este espacio en rutas por la ciudad en relación con otros equipamientos culturales.

En materia de difusión, la colección dispone de una página Web con visita virtual⁵²². También existe un folleto tríptico y una guía (su primera edición es de 1993), ambos disponibles también en inglés.



Página web

⁵²² <http://www.museoartespopulares.com/>



En la sala no todas las piezas tienen cartela, sólo hay una por vitrina; para las pocas piezas que sí la tienen, se da el nombre de la pieza, su autor y el siglo en que se realizó, tanto en castellano como en inglés. Hay un panel por cada sala, en el que aparece su nombre y alguna información de contexto.

Panel de la sala XVIII



Cartela



Guía del museo.



Folleto del museo. Anverso y reverso.

3.7.10 Sección de Arte Sacro del Museo de Artes y Costumbres Populares de Cómpeeta

- | | |
|---|--|
| ❖ Inmueble que ocupa: Antiguo Cuartel de la Guardia Civil. | ❖ Fecha de apertura: 19/06/2013 |
| ❖ Acceso: Gratuito. | ❖ Montajes anteriores: No |
| ❖ Tipología: Otros espacios para el arte sacro. | ❖ Número de salas/espacios: 5 |
| ❖ Titularidad y gestión: Ayuntamiento de Cómpeeta. | ❖ Fecha de visita: 08/03/2014 |

Historia

El Museo de Artes y Costumbres Populares de Cómpeeta se encuentra en el área meridional de este precioso municipio malagueño, ubicado en la comarca de la Axarquía, en las estribaciones de la Sierra de Tejeda, Almijara y Alhama. El edificio que lo alberga fue el antiguo Cuartel de la Guardia Civil, un sencillo inmueble del siglo XIX el cual, con anterioridad a la inauguración del Museo en 2010, fue casa de la cultura y biblioteca pública.

Descripción arquitectónica

El sencillo edificio tiene tres plantas, a la calle Horno da su fachada principal, aunque desde ésta sólo vemos el alzado de sus dos plantas superiores, pues la espalda del edificio se abre a una ladera en desnivel con respecto a la calle. La



Fachada del Museo de Artes populares.

entrada principal se encuentra en la primera planta del edificio, éste fue el espacio ocupado antaño por las oficinas y viviendas del Cuartel. Al exterior, este cuerpo central, está dividido en cinco calles mediante unas hileras verticales de piedra que se alzan sobre el zócalo y acaban en un círculo del mismo material más arriba

del canalón. La calle central es la más ancha, en ella se abre la puerta de entrada, cuyo vano está contorneado de piedra y en su parte superior presenta el ornamento de canes de madera. En las otras cuatro calles hay ventanas, igualmente circundadas de piedra, que curvándose en la parte superior forman arcos rebajados con salientes en las esquinas y el centro. La planta superior es una gran terraza que está rodeando al núcleo edificado en el que hay un gran salón de actos.

Origen y trayectoria como espacio expositivo

El Museo de Artes y Costumbres fue creado con la dotación presupuestaria que le fue otorgado al municipio de Cómpeta por participar en el plan de dinamización de la Axarquía que se llevó a cabo en el trienio 2006-2009. El presupuesto total fue de 4.155.000 de euros, a repartir entre varios municipios de la comarca. Esta cantidad provenía de la Diputación provincial, la Junta de Andalucía y el Ministerio de Industria. El plan estaba dirigido a crear espacios para la interpretación de las costumbres, el folklore y la gastronomía de la zona de cara al turismo⁵²³.

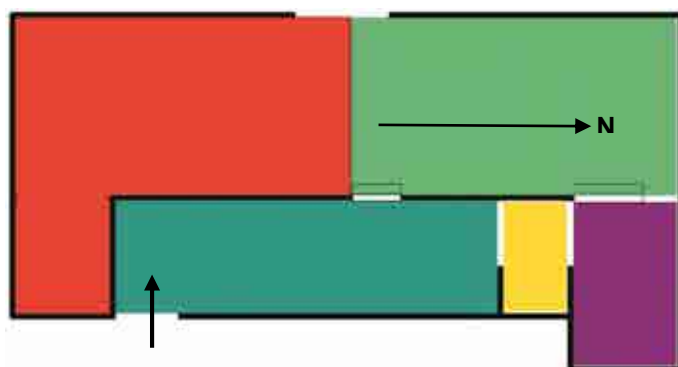
Fueron 90.000 euros los que se invirtieron en este museo, inaugurado el 18 de septiembre de 2010 en la primera planta del edificio, cuyo montaje fue realizado por Daniel Ortiz Comas. El área expositiva se desarrolla en torno al núcleo del inmueble que está ocupado por un salón de actos⁵²⁴. Posteriormente fue creada la sección de arte sacro que se inauguró el 19 de junio de 2013 en la planta baja del edificio, ocupando un espacio de 200 metros cuadrados. Para la creación de éste, la Diputación de Málaga invirtió 45.000 euros en la adecuación del espacio y la restauración de las piezas expuestas, pertenecientes al Ayuntamiento de Cómpeta, a particulares y a las cofradías y hermandades del pueblo⁵²⁵. Hay que señalar el hecho de que el alcalde del pueblo, Don José Luis Torres Gutiérrez, fue anteriormente párroco y que él auspició la creación de este espacio. También sabemos que la empresa que se encargó del montaje museográfico fue Esirtu Comunicación S.L.

⁵²³ PELÁEZ, Agustín. "El Plan de Dinamización de la Axarquía prevé la creación de varios museos en la comarca" en *Diario Sur*. 19/10/2008.

⁵²⁴ CABEZAS, Eugenio. "Cómpeta inaugura su primer museo de artes y costumbres populares" en *Diario Sur*. 19/09/2010.

⁵²⁵ CABEZAS, Eugenio. "Cómpeta estrena su Museo de Arte sacro, con una colección de piezas desde el siglo XVI" en *Diario Sur*. 01/07/2013.

Recorrido por el espacio expositivo



Plano de la sección de Arte sacro *.

- ↓ Acceso.
- El origen del cristianismo en Málaga.
- Vivir la fe.
- Los espacios sagrados.
- Exposición para piezas de más valor.
- La religiosidad popular.

Al entrar al Museo desde la calle Horno, nos encontramos con la recepción y el espacio que ocupa la sección de artes y costumbres populares. Las cuatro galerías alrededor del salón de actos están divididas en secciones, cada una dedicada a una actividad diferente, tales como la matanza, la carpintería, la fragua o la viticultura. Para visitar la sección dedicada a arte sacro, hay que descender por una escalera hasta la planta baja del edificio.



Galería norte del Museo de artes y costumbres.

El origen del cristianismo en la provincia de Málaga

Este primer espacio expositivo se dedica al origen del cristianismo en la provincia de Málaga, así en su testero este se exhiben varios dibujos y facsímiles. El primero de ellos es un dibujo a lápiz de José María Ruiz Montes realizado en 2013 en el que se representa a los santos mártires y patronos de la ciudad de Málaga, *San Ciriaco* y *Santa Paula*. Seguidamente aparecen varios facsímiles, en primer lugar el de una xilografía de 1691 que representa a la *Virgen de la Victoria*. También sobre la misma iconografía es el siguiente, una calcografía de 1770, *Nuestra Señora de la Victoria protectora del Monte Pío*, en esta ocasión referida a la fundación del pósito y monte de piedad en 1698. A continuación



El origen del cristianismo en la provincia de Málaga. Vista hacia el sur.

podemos ver una calcografía de 1757, *San Francisco de Paula y Nuestra Señora de la Victoria*. En el interior de una vitrina se encuentra el facsímil de un misal medieval. El testero oeste expone la xilografía de 1671 que aparece en la portada de las *sinodales de Fray Alonso de Santo Tomás*. Finalmente, aparece el documento por el que el papa Juan Pablo II otorgó su bendición con motivo del V centenario de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. A excepción del último documento que procede de colección particular, las demás forman parte de la colección del Ayuntamiento de Cómputa.

Vivir la Fe

En este pequeño espacio de transición entre dos salas se hace referencia a la religiosidad popular exponiendo un altar doméstico con una pequeña imagen de la *Virgen del Carmen*, anónima del siglo XVIII.

Los espacios sagrados

Esta sala expone varias fotografías en blanco y negro, realizadas en 2013 por el malagueño Pablo Cobos. Se ilustran en ellas los distintos espacios sagrados del pueblo, estos son, la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción y las ermitas de San Antón, San Sebastián y San Cayetano. Centrando el espacio, sobre un pedestal, se exhibe un fanal con la imagen de la *Virgen de los Dolores*, obra anónima del siglo XVIII.



Vivir la Fe. Altar doméstico con la imagen de la Virgen del Carmen



Los espacios sagrados. Vista hacia el testero este.

Piezas destacadas

Desde la sala anterior se pasa al ala occidental del conjunto, se trata del sector de mayor tamaño y que se divide en dos ámbitos, el dedicado al patrimonio cofrade, en la sección situada al sur, y la sección norte en la que se exponen las piezas de mayor interés histórico artístico, procedentes en su mayoría de colecciones particulares.

En el testero norte se expone un *banderín eucarístico* bordado en oro y sedas de colores por las adoratrices de San Carlos en la década de 1940. En el testero oeste hay dos vitrinas-alacena, en la primera de ellas se presenta el *relicario del lignum crucis*, anónimo del siglo XVIII, realizado en plata sobredorada. A continuación se exhibe un óleo sobre lienzo que representa a *Santa Bárbara*, pieza anónima de escuela española del siglo XVIII. Seguidamente aparece otra vitrina empotrada en la que se expone la escultura de una santa o de la Virgen, es una talla realizada en madera policromada que presenta rasgos del siglo XVII. A continuación se presenta una *casulla* bordada en sedas sobre damasco, realizada en 1950 en los talleres Granda. Cerrando el testero, en lo que respecta a esta sección, se expone un óleo sobre lienzo con la escena de la *Virgen con el Niño*, obra de escuela española del siglo XIX.



Escultura femenina del siglo XVII?



Piezas destacadas. Vista hacia el testero norte.

En el testero este se exponen tres grabados de Miguel Ángel Buonarroti que representan respectivamente el *rostro de Cristo yacente*, *Adán y Eva* y *Dios creador*. Seguidamente, en un tramo de muro que se retranquea con respecto al resto, se expone una cruz entre dos ciriales, el Crucificado es de madera tallada y policromada, todo ello fue realizado en 2013. Finalmente, centrado el espacio en una vitrina exenta, se expone un *Calvario* de la escuela castellana del siglo XVII, es una obra de pequeño formato en la que aparecen las figuras de la Virgen, San Juan y María Magdalena, la cruz se ha perdido. Probablemente sería una pieza dedicada al culto doméstico o quizás procede de un conjunto mayor.

La religiosidad popular



Túnica de Jesús Nazareno. Juan Rosén 1994.

En la sección meridional del espacio que venimos describiendo se exponen piezas pertenecientes a las cofradías. Centrado el espacio se encuentra, en primer lugar, una vitrina exenta con la *corona de la Virgen de los Dolores* de metal dorado, obra de comienzos del siglo XX. Tras ésta aparece la *túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno* de terciopelo bordado en oro por Juan Rosén en 1994. Cerrando el eje axial, en el testero sur, se expone un *Crucificado* de madera policromada de escuela malagueña.



La religiosidad popular. Vista hacia el testero sur

En el testero oeste hay dos tacas, que exponen respectivamente las *potencias del Nazareno* y la *corona de la Virgen de los Dolores*, ambas obras de la orfebrería de Diego Martín e hijos de 1990. Entre las vitrinas cuelga el *estandarte de Jesús Nazareno*, de terciopelo bordado en oro y sedas, realizado en los talleres de bordado de Vélez-Málaga. En el testero este se expone el *manto de la Virgen de los Dolores* bordado en oro sobre terciopelo negro.



Potencias de Jesús Nazareno. Talleres de Diego Martín e hijos. 1990.



Cabeza de San Juan. Anónimo del siglo XX.

El ala sureste de este espacio dedicado al patrimonio cofrade está centrada por el *trono del Santo Sepulcro*, obra de reciente factura realizada en madera en su color. En el testero sur hay dos vitrinas alacena, en la primera se expone *la mascarilla de escayola de Jesús Nazareno*, obra de Sánchez Mesa de 1940, y en la segunda, la *cabeza de San Juan*, es de barro policromado, pieza anónima del siglo XX y procedente de una colección particular. Cerrando el conjunto, en el testero este, hay una *bandera pontificia* de seda bordada en oro en los talleres de Vélez-Málaga.



La religiosidad popular, ala sureste.

Aspectos museográficos y de difusión

El montaje museográfico de este espacio es de tipo contemplativo, los muros blancos se alternan con algunas secciones de color tierra que centran la atención en los textos en vinilo en la primera sala o focalizan la mirada en obras concretas, como el caso del lienzo de *la Virgen y el Niño*. Los textos murales ayudan al discurso de las salas y también las fotografías impresas en gran formato que se reparten por todo el espacio y que se integran en la exposición. Se trata de fotografías antiguas, dos de ellas de la procesión del Corpus, otra de la Virgen de los Dolores; también aparece la celebración de la Eucaristía cuando el sacerdote, con anterioridad al Concilio Vaticano II, se volvía de espaldas a los fieles. También hay que destacar la presencia de la imagen de la antigua torre campanario de la iglesia, la cual quedó destruida tras un terremoto en 1884. La torre actual es de 1898.

Las tres vitrinas exentas que se distribuyen en los ámbitos primero, cuarto y quinto tienen pedestales muy altos y cubierta de cristal. Las vitrinas alacena tienen un cierre de cristal enmarcado en madera y que es necesario desmontar para poder abrirse, lo cual es incómodo sobre todo para las que exponen los enseres cofrades que se utilizan en Semana Santa.

Los pedestales son todos muy asépticos y de color blanco, igual que todo el mobiliario de este espacio. Algunos se encuentran en el interior de las vitrinas y otros al exterior, por ejemplo el que se soporta la túnica del Nazareno. Todos

tienen forma de caja, excepto los que sustentan las dos coronas que tienen una doble altura, el primer cuerpo cuadrangular y el segundo cilíndrico. Las dos alacenas del ala sureste de la sala 5 tienen sendas plataformas inclinadas hacia el espectador para facilitar la contemplación de las piezas que albergan. Los soportes que sujetan la cruz y los ciriales son unas arandelas sujetas al muro y por los que pasan las barras de los tres enseres. Similares en diseño son los dos ganchos que sujetan el estandarte de Jesús Nazareno y el atril que apoya al misal, cuyo diseño es menos afortunado. Para exponer la túnica del Nazareno se emplea un maniquí.

La iluminación de las salas se efectúa mediante la aplicación mixta de iluminación fluorescente y halógena. Las barras fluorescentes se distribuyen en el techo y llevan rejillas reflectoras de aluminio. Los focos halógenos van empotrados en el techo y pueden orientarse en distintas direcciones según las necesidades. En el interior de las vitrinas-alacena también hay focos halógenos del mismo tipo, los cuales, tratándose de espacios tan pequeños y cerrados, resultan muy perjudiciales para la conservación de las piezas, sobre todo las policromías. La iluminación del espacio sólo se enciende cuando hay visitas.

Para la correcta conservación y seguridad de las piezas el espacio dispone de cámaras de seguridad y alarma. También hay un deshumidificador. La entrada para personas con movilidad reducida se efectúa por una rampa que desciende por el exterior del edificio en su costado norte y se ingresa por la puerta que hay en el testero oeste que accede directamente al área expositiva. Al haber un desnivel entre las áreas este y oeste, entre los espacios tercero y cuarto hay una rampa que facilita el acceso. Sin embargo, los aseos están en la primera planta del edificio.

La gestión de esta colección corre a cargo del Ayuntamiento de Cómputa. El personal encargado consta de una sola persona que atiende al visitante en la recepción de la primera planta. La entrada es gratuita y el espacio permanece abierto todos los días, excepto los lunes, en horario de mañana.

La difusión de esta colección es bastante deficiente, no hay folleto específico y en los folletos turísticos que tratan sobre el municipio en general se nombra el museo de artes y costumbres populares pero no su sección de arte sacro, dada su reciente apertura. Igualmente ocurre con la página Web del Ayuntamiento, que tiene un apartado que habla del museo⁵²⁶.

⁵²⁶http://www.computa.es/index.php?option=com_content&view=article&id=252&Itemid=194



Cartela

Además de los ya citados textos murales y de las fotografías, cada pieza tiene su cartela aunque hay varias que carecen de ella. Son cartelas de cartulina blanca que tienen información del nombre de la pieza, su autor, técnica y procedencia.

3.7.11 Museo de la Semana Santa de Vélez-Málaga

❖ Inmueble que ocupa: iglesia de Santa María la Mayor.	❖ Fecha de apertura: 20/02/2007
❖ Acceso: gratuito	❖ Montajes anteriores: No
❖ Tipología: otros espacios para el arte sacro.	❖ Número de salas/espacios: 7
❖ Titularidad y gestión: Ayuntamiento y Agrupación de Cofradías de Vélez-Málaga.	❖ Fecha de visita: 10/04/2013

Historia

El espacio expositivo dedicado a la Semana Santa de la ciudad de Vélez-Málaga se encuentra en la parroquia de Santa María de la Encarnación. Este templo se sitúa en lo que fue la ciudad musulmana, en cuya zona más elevada se sitúa la fortaleza. Entre la historia y la leyenda, se dice que hubo una iglesia en este mismo enclave y que fue sede episcopal hasta el año 300, fecha en que la sede se habría trasladado a Málaga tras el martirio de San Irineo, su último obispo. Esta primitiva comunidad cristiana habría sido fundada por San Pedro de Rates, un discípulo del apóstol San Pedro, que llegó a España a difundir la palabra de Jesucristo⁵²⁷.

La rendición de la ciudad musulmana se llevó a cabo el día 27 de abril de 1487, el 3 de mayo el alcaide entregó las llaves de la ciudad a los vencedores cristianos y en este mismo día el Cardenal Mendoza, arzobispo de Toledo, hizo la purificación de la mezquita y la transformó en primera iglesia de la ciudad, aunque su erección no fue confirmada por los Reyes Católicos hasta el 7 de mayo de 1489. Los Reyes dotaron a la nueva iglesia con mayor número de propiedades que al resto de las parroquias de la ciudad, además donaron los vasos y ornamentos que se utilizaron en el día de la consagración y una talla de la Virgen que fue regalada a la parroquia de Iznate cuando se construyó el retablo. Desde la época de los Reyes Católicos se llamó a esta parroquia "Santa María la Mayor", para diferenciarla de otro pequeño templo dedicado a la Virgen, llamado Santa María del Rey, donde hoy se encuentra el Hospital de San Juan de Dios.

Como ocurrió en todas las localidades recién conquistadas de la zona, la construcción de la iglesia debió comenzar poco después, entre finales del siglo XV y comienzos del XVI. Santa María de la Encarnación es una obra de gran carácter mudéjar y que, para salvar el desnivel del terreno, se construyó sobre un basamento que quizás pudo haber aprovechado la obra de la mezquita

⁵²⁷ DEL PINO ROLDÁN, Francisco. MONTORO FERNÁNDEZ, Francisco. *Monumentos de Vélez-Málaga. (Guía histórico-artística de la ciudad)*. p. 27.

alhama. El templo debía estar casi concluido hacia mediados del siglo XVI, ya que un obispo natural de la ciudad y residente en América, Juan Zapata, costeó el retablo del altar mayor. Tras muchas divagaciones que lo creían de procedencia italiana o granadina, se ha concluido que su autor podría haber sido el aragonés Pedro de Moros, el cual había trabajado en la catedral de Granada bajo la dirección de Diego de Siloé y residió en Málaga después de 1577. Realizó varios retablos diseñados por el arquitecto catedralicio Diego de Vergara, entre ellos el encargado para la iglesia de San Juan de Coín, luego trasladado al Hospital de San Andrés del mismo municipio. Este último retablo desapareció en la Guerra Civil, pero se ha podido constatar su relación con el de Santa María por reproducciones fotográficas, además, esta atribución ya había sido realizada por Amador de los Ríos. Así pues, el retablo habría sido realizado en la segunda mitad del siglo XVI, pero el dorado y policromía fue encargado durante el periodo de episcopado de Juan Alonso Moscoso (1603-1614)⁵²⁸.

En 1790 se colocó un reloj en la torre que hoy no existe. En 1818 se construyó la capilla del Sagrario en la que trabajó el tallista veleño Antonio de la Jara. Ya en el siglo XIX, con el crecimiento de la ciudad hacia el sur, la parroquia de Santa María perdió importancia y fue abandonándose progresivamente. En la segunda mitad de este siglo se revistió de yeso su interior y exterior cubriendo así el ladrillo visto, la fecha de esta reforma podría ser la de 1889, escrita con cal en la torre con anterioridad a la última restauración. Las siguientes noticias que tenemos del templo son las pérdidas ocasionadas en la Guerra Civil, concretamente en la madrugada del 20 de julio de 1936, fecha en la cual desapareció gran parte del patrimonio de la iglesia, incluyendo el coro, algunos retablos y el órgano. El retablo de la capilla mayor sufrió pérdidas de relieves y esculturas pero pudo ser salvado.



Interior parroquia antes de la Guerra Civil (LT)



Exteriores de la parroquia (LT)

⁵²⁸ SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (Coord). *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia en Málaga*. Consejería de Cultura Junta de Andalucía, Málaga, 1998. pp. 130-131.

En 1938, con motivo de la Guerra, se instaló en la torre de Santa María el servicio de Escuchas y Vigías, los que trabajaron en este servicio fundaron una cofradía de Pasión con el Crucificado del retablo, llamado desde entonces Cristo de los Vigías. Tras los sucesos de la Guerra, en 1941 el retablo fue trasladado al altar mayor de la parroquia de San Juan Bautista y se encargó otro Crucificado para ocupar el lugar del original. Hacia mediados del siglo XX la zona del sótano se encontraba habitada y los vecinos habían dividido el espacio según sus necesidades. Los datos que se desprenden de las fotografías de Juan Temboury de los años cuarenta y de la descripción de la profesora María Dolores Aguilar en los setenta nos corroboran los comentarios que ya hizo Amador de los Ríos al decir del pórtico que estaba “deteriorado y denegrido... sí le dan un aspecto regocijado y alegre las verdes ramas de los rosales y de las plantas que por ellos trepan, cuán propiamente penosa es la impresión que producen la solería quebrantada, los mismo muros al interior manchados y polvorientos, el abandono y la soledad que allí se respiran y que imperan como soberanos”⁵²⁹.

En 1969 se hicieron unas obras de restauración bajo la dirección del arquitecto Prieto Moreno y se descubrió una cripta bajo el altar mayor que había funcionado como cementerio de nobles. En la década de los ochenta, el artista Fernando Gil restauró el retablo, el cual fue devuelto a su lugar de origen en el altar mayor de Santa María; con motivo de este traslado se llevó a cabo una reforma en el edificio que comenzó en los años noventa y duró varios años; consistió en un proceso de restauración de cubiertas y estructuras. Paralelamente, la Agrupación de Cofradías de la ciudad se planteaba la idea de hacer un museo y vieron en Santa María el lugar adecuado, ya que las obras se habían concluido y el templo permanecía cerrado y sin culto. Tras un proceso de convenios y la pertinente adecuación del templo, el Museo de la Semana Santa se inauguró el día 20 de febrero de 2007.

Descripción arquitectónica

La iglesia de Santa María de la Encarnación es de estilo gótico mudéjar, su desnudez ornamental hace que podamos admirar la pureza arquitectónica de su obra, de la que Don Juan Temboury dijo que era la de mayor interés de la diócesis de Málaga⁵³⁰. Al exterior presenta un pórtico que sirve de mirador, ya que desde él se puede dominar visualmente todo el municipio de Vélez-Málaga con el mar en el horizonte. Este pórtico se encuentra en el segundo cuerpo del edificio, ya que éste se edificó sobre un basamento para salvar el desnivel del terreno; éste primer cuerpo sólo presenta una puerta cobijada por un arco de medio punto y enmarcada por un alfiz en ladrillo visto. Al pórtico propiamente

⁵²⁹ AMADOR DE LOS RÍOS Y FERNÁNDEZ DE VILLALTA, Rodrigo. *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Málaga*. 190. p. 294.

⁵³⁰ TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. “Santa María de la Encarnación, antigua mezquita, fue consagrada por los Reyes Católicos” en *Diario Sur*, 07/05/1944.

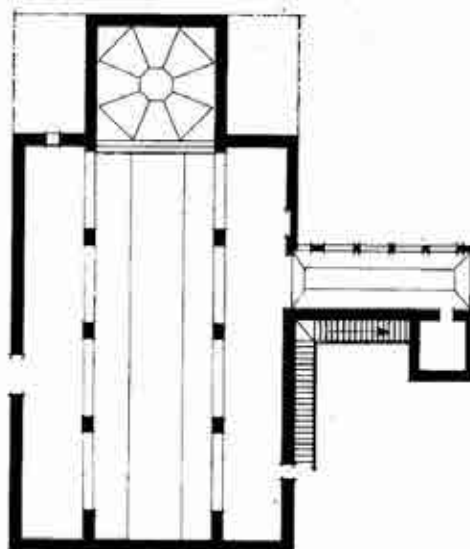
dicho se accede por una escalinata, ésta galería está formada cuatro arcos sobre pilares octogonales de ladrillo enmarcados por alfices, estructura toda ella de clara ascendencia musulmana. La torre por su parte está exenta de la iglesia y se accede a ella desde el extremo oeste del pórtico a través de un arco de herradura; en su interior hay una capilla cuadrada cubierta con una bóveda octogonal sobre trompas. Al exterior, presenta tres cuerpos con líneas de imposta muy marcadas; en el segundo cuerpo hay un vano cuadrangular cobijado por un arco de herradura ciego enmarcado por un alfiz, el tercer cuerpo responde a una ampliación posterior y en él se instaló el cuerpo de campanas. La cubierta es un tejado de cerámica a cuatro aguas.



Pórtico y torre

En la fachada lateral aparece una línea de canecillos de doble nacela y también una puerta que funciona como entrada a la nave del Evangelio y que es la entrada también al Museo. Éste vano está flanqueado por pilastras superpuestas que soportan un entablamento y un frontón triangular, todo ello realizado en ladrillo.

El templo tiene tres naves separadas por pilares de esquinas redondeadas sobre los que apean arcos apuntados de ladrillo; la nave central es más alta y en ella se abren óculos que iluminan el interior. El arco de acceso al presbiterio es también apuntado y la capilla mayor es de testero plano, a ella se accede subiendo tres escalones decorados con cerámica. Se conservan las cubiertas originales, que son armaduras mudéjares, la de la nave central es de par y nudillo de lazo y de tres paños con decoración de crucetas y estrellas, y las de las naves laterales son de colgacizo. También conserva su armadura el pórtico exterior, ésta es de cinco paños y tiene el mismo esquema decorativo que la de la nave central. La armadura del presbiterio es de forma octogonal con decoración de lazo y estrellas⁵³¹.



Planta de la parroquia de Santa María de la Encarnación

⁵³¹ AGUILAR GARCÍA, María Dolores. *Málaga Mudéjar: arquitectura religiosa y civil*. Universidad de Málaga, Málaga, 1980. pp. 170 y 178.



Armadura de la nave central



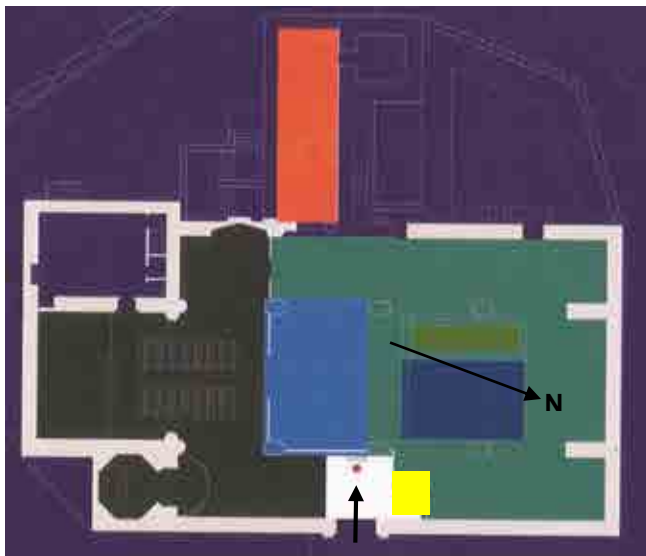
Armadura octogonal del presbiterio.

Origen y trayectoria como espacio expositivo

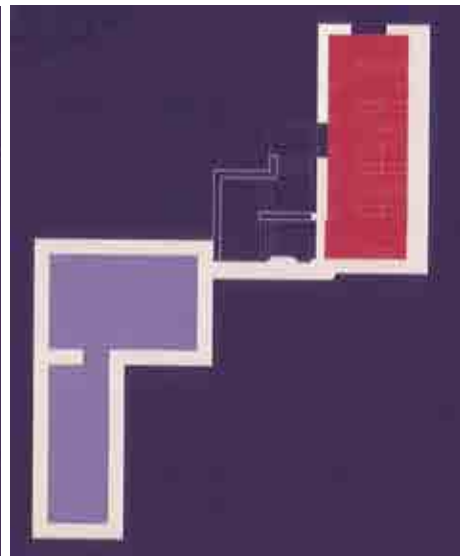
La idea de crear un museo de la Semana Santa llevaba tiempo fraguándose en la Agrupación de Cofradías de Vélez-Málaga, pero no fue hasta 2005 cuando esta idea tomó cuerpo definitivamente. A partir de una ayuda recibida desde la Junta de Andalucía, se empezó a hacer realidad este proyecto. La iglesia de Santa María de la Encarnación había tenido una larga restauración desde los años noventa, pero permanecía cerrada y sin culto, así que la Agrupación de Cofradías y el Ayuntamiento pensaron en este enclave para su habilitación como espacio expositivo. A partir de entonces, se sucedieron los convenios entre el obispado de Málaga y el Ayuntamiento de la ciudad de Vélez-Málaga, funcionando la Agrupación de Cofradías como intermediaria a través de una comisión creada para tal fin. La empresa Ingenia Qed fue la encargada de realizar el montaje museográfico y la apertura al público se efectuó el 20 de febrero de 2007.

En estos años de trayectoria como institución cultural se han realizado numerosas exposiciones, conferencias, conciertos, talleres y todo tipo de actividades que hacen de éste un espacio multifunción, siempre en relación con la Semana Santa como manifestación cultural.

Recorrido por el espacio expositivo



Plano del Museo. Planta primera



Plano del Museo. Planta sótano.

- | | |
|-------------------------------------|---|
| ↓ Acceso | ■ La ciudad, escenario de la Pasión |
| ■ Recepción | ■ Área segregada para la exposición de piezas |
| ■ Espacio dedicado al culto | ■ Área de exposición de trono procesional |
| ■ La gastronomía de la Semana Santa | ■ Vivir y sentir la Semana Santa |
| ■ El legado de una historia | ■ Aseos |

La entrada al Museo de la Semana Santa de Vélez Málaga se realiza desde la calle Real de la Villa, a través de la puerta que se abre a la nave del Evangelio. Pasamos al interior del templo musealizado en el que nos encontramos, en primera instancia, la recepción y una mesa con los folletos informativos.

El orden de la visita, tal y como aparece en los folletos y otros soportes de difusión, no se corresponde con la visita que los guías recomiendan hacer y que es precisamente el opuesto. Al resultar más lógico éste último, lo expondremos de esta forma.



Entrada al Museo



Recepción-vestíbulo

Espacio dedicado al culto

El templo de Santa María de la Encarnación está dividido, ya que el espacio dedicado al culto propiamente dicho se ha segregado del espacio expositivo, ocupando así la nave central y la mitad sur de las naves laterales. Esta acotación es simbólica ya que no podemos visitar una parte sin transitar por la otra. Además, el espacio de culto funciona eventualmente a modo salón de actos para presentaciones de carteles, conferencias, conciertos o para acoger a grupos de visitantes; es por ello que lo incluimos dentro del recorrido.



Espacio congregacional para el culto y acogida de grupos de visitantes.

Dentro de este espacio tenemos que hacer mención al retablo renacentista de la capilla mayor, obra atribuida a Pedro de Moros y que perdió algunas de sus esculturas y relieves en la Guerra Civil aunque, por las imágenes que se conservan en el Legado Temboury y las descripciones anteriores a 1936, podemos reconstruir su iconografía, algo que se hace en un panel que se encuentra en el testero del Evangelio de éste área de culto en el que se añaden las imágenes que faltan y se explican cada uno de los elementos iconográficos.

Se divide en tres calles y tres pisos sobre un banco en el que se encontraban los relieves de la Visitación y el Nacimiento de San Juan Bautista, el Nacimiento de Jesús, la Presentación de Jesús en el templo y la Circuncisión. En la calle central se desarrollaban los tres episodios más destacados, estos son la Anunciación (hoy desaparecida), la Asunción de la Virgen y el Calvario. Coronando el conjunto hay un frontón triangular en el que aparece el Padre Eterno. Las calles parecen divididas por dobles columnas que son de orden jónico en el primer piso y corintio en el segundo y el tercero, todas están decoradas con relieves en su tercio inferior y las de los extremos encierran dos hornacinas superpuestas con veneras en los intercolumnios en las que los doce apóstoles. La iconografía del retablo pretende exaltar la doble naturaleza de Jesucristo, humana y divina, a través de la Encarnación que es precisamente la advocación a la que se dedica la iglesia.



Retablo de la capilla mayor. Imagen anterior a la Guerra Civil (L T)



Retablo de la capilla mayor.

Además del retablo, en la nave del Evangelio hay una hornacina decorada con relieves de grutescos, en ella se custodiaba a la Virgen de la Cabeza, obra proveniente de una ermita situada en el cementerio y que hoy se encuentra en una hornacina de la nave de la Epístola junto a la pila bautismal. En la actualidad en esta capilla se encuentra un *Calvario*; el Crucificado, llamado “de la Expiración”, es del siglo XIX, la Virgen de la Soledad es del siglo XIX y el San Juan es de Israel Cornejo. En la misma nave del Evangelio y junto a la capilla mayor se encuentra una capilla octogonal que ocupa la Cofradía de la Sentencia. En la capilla mayor y en el lateral del Evangelio está la hornacina del Cristo Coronado de Espinas.



Capilla del Calvario

La gastronomía de la Semana Santa

Tras cruzar la nave central pasaríamos a la de la Epístola desde la que accedemos al pórtico. En este espacio se han instalado paneles en los que se presentan distintas recetas de platos típicos de la localidad que suelen hacerse en Semana Santa, tales como las torrijas con miel de caña, la tortas de Vélez y el ajobacalao. Son, sin embargo, las vistas de la ciudad las que cobran protagonismo en este espacio.



Pórtico. Espacio dedicado a la gastronomía de la Semana Santa.

El legado de una historia

Bajamos la escalinata desde el pórtico para acceder a los patios aledaños a la parroquia desde donde podemos admirar su torre. Desde aquí se accede a los aseos y también a una sala situada bajo el pórtico en la que se proyecta un documental que explica el origen de la Semana Santa y su evolución.



Sala de proyección del documental

La ciudad, escenario de la Pasión

Subimos de nuevo al pórtico y accedemos a la nave de la Epístola desde donde iniciamos el recorrido por el área propiamente expositiva. Todo este espacio se utiliza para exposiciones temporales, aunque hay también elementos permanentes, sobre todo paneles e instalaciones que sirven para explicar la Semana Santa como manifestación cultural utilizando medios propios de un centro de interpretación.

En primer lugar, vamos comentar las áreas dedicadas a las exposiciones temporales que se encuentran en la mitad norte de las naves laterales y el testero norte de la nave central. Además, hay una zona hacia el centro de la nave central (zona coloreada de azul claro) que se utiliza para exponer tronos procesionales y que viene señalizada como “área de exposiciones temporales”, aunque como vemos, no es la única utilizada para este fin. En el testero oeste de la nave de la Epístola hay tres grandes vitrinas de tipo escaparate en las que se suelen



Vitrinas del testero este de la nave de la Epístola.

exponer enseres cofrades, tales como cruces de guía, estandartes, todo tipo de emblemas, mazas, indumentaria, bocinas y ciriales. En el testero este de esta misma nave se encuentra una vitrina en la que se expone el Nacimiento ganador del concurso que se celebra cada año en la ciudad.

Desde esta nave de la Epístola se accede a un espacio segregado en la nave central (coloreada en amarillo), en este área sólo tenemos la iluminación artificial del interior de las cinco vitrinas, también de tipo escaparate. Tres de ellas ocupan toda la altura del espacio y las otras dos ocupan sólo la mitad. Éste espacio se adecua para la exposición de piezas realizadas con materiales fotosensibles, porque el nivel de iluminación es más bajo que en el resto de los espacios expositivos. Las dos vitrinas más pequeñas se utilizan para exponer piezas de pequeño tamaño que necesitan de una observación detallada, tales como joyas, documentos, libros, grabados, fotografías, esculturas de pequeño formato o elementos textiles como pañuelos o tocas. En las vitrinas más grandes se pueden exponer enseres de mayor tamaño pero, sobre todo, piezas textiles como mantos, sayas o túnicas.



Vitrina grande, lateral este.



Vitrina pequeña, lateral oeste

El otro espacio que se utiliza para exhibición de piezas es el testero norte de la nave central. En este espacio pueden exponerse esculturas, estandartes, etc. Pueden también instalarse mesas expositoras o caballetes para exponer carteles. Además, en este área tenemos acceso a tres pantallas táctiles a partir de las que se puede obtener más información. Frente a este testero norte, en el panel de cierre de la sala de proyecciones, se puede exponer pintura.



Testero norte de la nave central.



Custodia del Corpus. Juan Jacinto Vázquez, 1621.

En esta misma zona expositiva hay varias piezas que suelen permanecer en este lugar de forma continuada, estas son la túnica bordada del Cristo de la Humildad, obra del siglo XVIII, que se encuentra en la nave del Evangelio en una vitrina exenta, y la Custodia del Corpus de la parroquia de San Juan, realizada por Juan Jacinto Vázquez en 1621 y que está en el testero norte de la nave de la Epístola. Por último, hacemos mención al boceto del monumento de homenaje al penitente realizado en 2006 por Francisco Martín que se encuentra en la nave de la Epístola frente a recepción.



Boceto del monumento de homenaje al penitente. Francisco Martín.

En la zona expositiva tenemos elementos interpretativos que nos explican algunos aspectos de la Semana Santa. Hay una serie de paneles que desarrollan los elementos del cortejo de una procesión y comentan la función de cada uno de ellos, desde la cruz de guía hasta el trono, pasando por los estandartes y ciriales. Estos paneles se encuentran el testero oeste de la nave del Evangelio. Otro elemento de gran interés es el que se dedica a los recorridos procesionales por la ciudad en los distintos momentos históricos; para ello tenemos una

maqueta de la ciudad situada en el extremo norte de la nave de la Epístola, en ella vemos destacadas las iglesias y se explica cuáles son las cofradías que tienen sede canónica en cada una de ellas. Otro aspecto curioso de esta instalación es que a través de unas lentes podemos ver fotografías antiguas del convento de Nuestra Señora de la Soledad.



Paneles explicativos de los elementos del cortejo procesional



Instalación para la explicación de los recorridos procesionales y sedes canónicas de las cofradías.

Vivir y sentir la Semana Santa

Al final de recorrido, se entra en el último espacio que nos faltaría para completar la visita, este es un área que se delimita separándose del resto a modo de sala de proyecciones y que se encuentra en el tercio norte de la nave central (coloreada en azul oscuro). Aquí se proyecta un audiovisual en seis pantallas para crear una sensación envolvente a través de la cual se recrea la sensación de encontrarse en una procesión en Semana Santa.



Sala de proyección del audiovisual

Aspectos museográficos y de difusión

Como hemos visto en el recorrido por los espacios expositivos, no podemos hablar de museo ya que no posee siquiera una colección, se trata de un espacio para exposiciones temporales con elementos propios de un centro de interpretación de la Semana Santa de Vélez-Málaga que acoge, además otras actividades relacionadas con ésta, tales como congresos, conferencias, presentaciones, talleres, etc. Así, en el templo de Santa María de la Encarnación se imbrican en el mismo espacio funciones, incluyendo la de culto y la de sede canónica de tres cofradías de Pasión y una hermandad de gloria. Desde luego, el espacio no podría ser más polivalente y por ello representa un caso cuanto menos a tener en cuenta.

El área de exposiciones temporales se ha utilizado de diferentes maneras siguiendo varios modelos de exposición:

-Exposiciones monográficas de enseres, por ejemplo de cruces de guía, haciendo que estén representadas las diecinueve cofradías que salen en Semana Santa.

-Exposiciones por días de Semana Santa, para ello se le da una vitrina a cada cofradía que desfila en un día concreto.

-Exposiciones por cofradías, se le da una vitrina a una cofradía para que ella exponga lo mejor de su colección.

-Exposiciones monográficas de una cofradía en concreto con motivo de una efeméride.

Estas exposiciones van variando a lo largo del año, el Ayuntamiento provee los elementos necesarios y a veces es la imaginación de los cofrades y el personal los que hacen el resto.

Para acoger todas las funciones de las que hablamos, el espacio del templo de Santa María se encuentra parcelado. El sector dedicado al culto está delimitado por una valla metálica a media altura y en el área norte de la nave central tenemos un espacio segregado del resto a través de una estructura de paneles que, a modo de caja, acoge la sala de proyecciones y un área expositiva.

El mobiliario es bastante reducido, ya que las vitrinas son de tipo escaparate en su mayoría, salvo algunas exentas como la del Nacimiento y la de la túnica bordada. También vemos algunas mesas expositoras y caballetes para exponer carteles de Semana Santa que se reparten por el espacio según las necesidades de la exposición. El color rojo oscuro predomina en los fondos, los paneles de separación son también de este color con la impresión un diseño vegetal que imita lo que podría ser el motivo del bordado de un manto. Se utilizan telas de damasco rojo sobre los caballetes y en el interior de las vitrinas en contraste con el morado, que es el color que se utiliza en los paneles y cartelas.

La iluminación utilizada es natural, a través de los óculos que se abren en la nave central, y artificial, efectuándose ésta por medio de focos halógenos instalados en rieles que cuelgan en todo el perímetro del templo; además, todas las vitrinas están iluminadas en su interior. Para la seguridad, todos los espacios están controlados con cámaras y además hay detectores de humo y alarma antirrobo.

La gestión de éste espacio corre a cargo del Ayuntamiento de Vélez-Málaga y de la Agrupación de Cofradías, el Ayuntamiento se encarga de la parte económica, proporcionando todo lo necesario, encargándose de la difusión y pagando la seguridad y los salarios de las cuatro personas que trabajan en él. La Agrupación de Cofradías se encarga de las exposiciones, de la selección de piezas y del montaje.

La visita a este espacio es gratuita y se organizan en él multitud de actividades, no sólo en el interior del templo, también en los jardines aledaños, tales como un festival de flamenco o unas jornadas gastronómicas. Se han hecho rutas sobre la Semana Santa y una vez al mes se realiza una visita teatralizada en la que hay una pequeña actuación teatral explicando la historia de la parroquia. Aproximadamente este espacio tiene unas 12.000 visitas al año, en su mayor porcentaje de extranjeros.

Como cuestión a mejorar en el futuro, el museo se plantea hacer más inversión en difusión. En la actualidad posee un enlace a partir de la página web⁵³² de la Agrupación de Cofradías en la que se puede hacer una visita virtual. Hay dos folletos, uno promocionando por el museo en sí y el otro, traducido también al inglés, muestra un plano y describe el orden de la visita, el cual, no es el que de hecho se suele realizar, con lo cual debería cambiarse.



Página Web



Folleto promocional.

En el área expositiva tenemos multitud de paneles y cada pieza tiene su cartela, éstas son de cartulina en color morado, en ellas aparece el nombre de la pieza, su autor, el nombre de la cofradía a la que pertenece y, a veces, también la fecha. Podríamos distinguir dos tipos de paneles, de una parte están los que dan información sobre el propio templo, sus capillas o el retablo, y de otra de tipo interpretativo y que dan información sobre la Semana Santa. También podemos encontrar varios textos en vinilo, como una cita del Evangelio de San Lucas u otra de José María Blanco White.

⁵³² <http://www.agrupacioncofradiasvelezmalaga.es/museo/index.html>



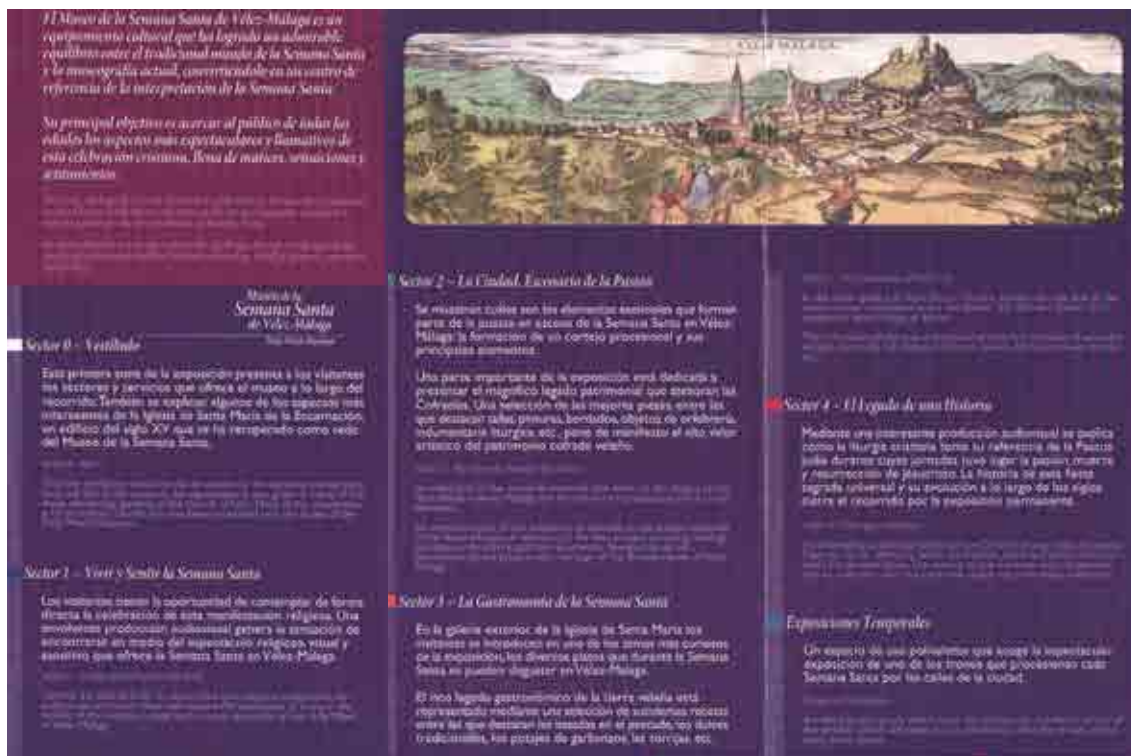
Cartelas



Panel informativo



Panel interpretativo



Folleto. Anverso y reverso.

3.7.12 Museo de la Semana Santa de Málaga

- | | |
|--|--|
| ❖ Inmueble que ocupa: Antiguo Hospital de San Julián. | ❖ Fecha de apertura: 09/11/2010 |
| ❖ Acceso: montaje desaparecido, el espacio se utiliza para exposiciones temporales. | ❖ Montajes anteriores: No |
| ❖ Tipología: Otros espacios para el arte sacro. | ❖ Número de salas/espacios: 7 |
| ❖ Titularidad y gestión: Agrupación de Cofradías de Málaga. | ❖ Fecha de visita: |

Historia

Los orígenes del edificio que alberga el Museo de la Semana Santa de Málaga están vinculados a la Hermandad de la Santa Caridad, que fue fundada en la ciudad tras la conquista cristiana. Según la tradición, la fundación data del día siguiente a la entrada de los Reyes Católicos en la ciudad y así se cita el episodio el *Compendio de la Regla* que fue redactado tras la reorganización de la Hermandad en 1682:

Rescatada la ciudad de Málaga del poder de los moros en 18 de agosto de 1487, el Maestre Bartolomé de Baena, Prior de la Santa Iglesia Catedral, Protonotario, Escritor Apostólico, Provisor y Vicario General del Obispado, en unión de algunos capitanes y pobladores, poseídos de un piadoso celo de abnegación y caridad, formaron una Hermandad para recoger a los ancianos pobres, enfermos desamparados, y enterrar a los que muriesen en completo abandono...⁵³³

No hay certeza de la fecha de fundación pero la Hermandad se estableció en primera instancia en una casa alquilada a Felipe Zayas junto a la calle Mesón de Vélez con el nombre de Santa Catalina Mártir, al frente de los gastos salieron los hermanos ayudándose con los ingresos que conseguían con las de las comedias que se representaban en el patio. Posteriormente se dirigieron al obispo Pedro Díaz de Toledo (1488-1499), al que los Reyes Católicos le habían encomendado la fundación de un hospital de caridad, el cual, tras su terminación fue entregado a la Hermandad hacia 1514. Éste fue el Hospital Real que estuvo situado en la calle de la Espartería y que actualmente ubicamos en las inmediaciones de la

⁵³³ÁLVAREZ DE LINERA DUARTE, José Luis. *Compendio de la Regla de la Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo sita en su hospital particular de San Julián de la ciudad de Málaga*. Málaga, 1862. p. 4.

calle Molina Lario. Dotado de dos patios y de una iglesia de dos naves dependiente de la cercana parroquia del Sagrario, supo hacer frente a las numerosas epidemias que sufrió la ciudad durante el siglo XVII; este hospital atendía a dolencias comunes mientras que los enfermos contagiosos eran tratados en los hospitales que se encontraban extramuros. Durante la epidemia de 1678-1679, los vecinos solicitaron que enviaran al hospital religiosos de la orden de San Juan de Dios, ya que su ayuda había sido muy apreciada en casos similares. El obispo Fray Alonso de Santo Tomás (1664-1692) pidió a Carlos II que enviara a los religiosos, éstos se instalaron en el Palacio Episcopal y destacaron por su labor en el Hospital Real. Durante la epidemia, gran número de los hermanos de la Caridad fallecieron y esto hizo que el Cabildo municipal y el eclesiástico pidieran al Rey la cesión del Hospital Real a la orden de San Juan de Dios, la real cédula que confirma esta cesión es del 31 de diciembre de 1679.

Tras la pérdida del Hospital Real, la Hermandad de la Santa Caridad tuvo que reorganizarse y redactar nuevas reglas, esto ocurrió en una reunión celebrada el 13 de mayo de 1682 en la iglesia del Hospital Real, encabezada por el provisor y vicario general Juan Manuel Romero de Valdivia. Para la confección de las reglas se inspiraron en el modelo implantado por Miguel de Mañara (1627-1679) en la hermandad homónima de Sevilla. La Hermandad aprobó sus reglas, las cuales fueron autorizadas por el fiscal general Tomás Estrada Brasa el día 16 de mayo. Desde entonces esta corporación pasó a llamarse Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo, la cual al día siguiente de su aprobación, eligió como hermano mayor a Alonso García Garcés, racionero de la Catedral que previamente había sido sacerdote en el municipio malagueño de Montejaque, donde Miguel de Mañara pasaba temporadas y donde este sacerdote había oficiado el funeral de su mujer. Es por esto que sabemos que ambos personajes se conocieron, aunque no se sabe más de la relación entre ellos ni de la influencia que tuvo el ilustre sevillano en el reorganizador de la hermandad malagueña⁵³⁴.

Tras la petición de la Hermandad, por el Decreto de 5 de mayo de 1682, el obispo les cedió la ermita de Santa Lucía, propiedad de gremio de zapateros, aunque las fiestas de la Hermandad eran celebradas en la parroquia de los Mártires⁵³⁵. En noviembre del mismo año 1682 se trasladaron a una casa alquilada en calle Convalecientes que fue hospicio mientras que se terminaba el futuro hospital, para el cual el día 23 de este mismo mes se había solicitado al Ayuntamiento el antiguo solar de las mancebías públicas. Éste era un edificio derruido junto a la puerta de San Francisco del que se dice que era un lugar peligroso e insano. El

⁵³⁴ CAMINO ROMERO, Andrés. "Miguel de Mañara y Vicentelo de Leca y la Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo de Málaga" en CAMPOS Y FERNANDEZ DE SEVILLA, Javier (Coord). *La iglesia española y las instituciones de caridad*. Ediciones Escurialenses, 2006. p. 319-320.

⁵³⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga Barroca: arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981. p. 219.

solar fue concedido a la Hermandad libre de censo por una Real Cédula del 19 de enero de 1683 y a cambio de que se instalara en él una sala para enfermos incurables. El 5 de marzo de este año la ciudad resolvió la cesión y el 22 de junio se hizo efectiva la toma de posesión. En este mismo año, 13 de marzo de 1683, la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla aprobó la petición de filiación de la Hermandad de Málaga y también por esta fecha les envió un retrato de Miguel de Mañara realizado por el pintor Valdés Leal por el que dieron las gracias en el Cabildo del 10 de julio de 1783 y que colocaron en la sala de juntas.



Retrato de Don Miguel de Mañara. Juan Valdés Leal. 1663.

El 4 de julio comenzaron a trazarse los cimientos del futuro hospital y el 5 de agosto se colocó la primera piedra, con idea de comenzar a construir el templo. Hay noticias de la participación del alarife y maestro de obras Miguel Meléndez, pero los autores difieren en si fue él o no quien diseñó la iglesia y el hospital. Más tarde, en junio de 1684, por falta de recursos se decidió concluir primero el albergue para ahorrar dinero en el alquiler de calle Convalecientes, la obra de la iglesia no se retomaría hasta 1693.

El hospicio y las cocinas fueron acabados en junio de 1685, en agosto de 1695 se techaba la iglesia y a finales de este año se habían terminado las obras en el exterior, aunque las del interior se aplazaron hasta marzo de 1696 por falta de fondos. Desde 1695 es Luis de Zea Arellano quien se hace cargo de la obra y realiza los trabajos con las limosnas y mandas testamentarias de los hermanos. Éste vio la necesidad de hacer unas reformas en el interior de la iglesia, pues el arco toral estaba, a su juicio, errado. Él y el arquitecto José de Coscojuela hicieron un informe sobre este asunto. Por estar de viaje Luis de Zea Arellano, fue Coscojuela quien le sucedió en enero de 1698, él fue el que terminó la obra de la iglesia en diciembre de este año, siendo ésta bendecida el día 19 de enero de 1699 según la doctora Camacho, o el 21 del mismo mes según Andrés Camino Romero⁵³⁶.

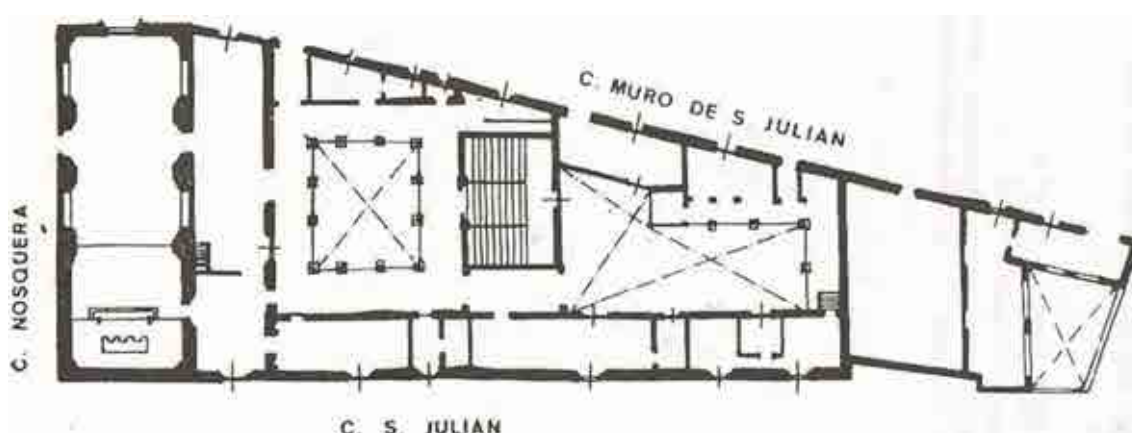
Hacia 1700 se hicieron algunas obras en el hospital y el claustro dirigidas también por José de Coscojuela, en 1701 fue cuando se trasladó la fuente cuadrilobulada con la cruz de nudos del patio principal que había estado en el claustro del Hospital Real y que tiene dos inscripciones, una de 1598, fecha en que fue instalada en su emplazamiento anterior, y otra de 1797, cuando sufrió una restauración. También en la primera mitad del siglo XVIII se realizó una

⁵³⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. Op. Cit. p. 220.

CAMINO ROMERO, Andrés. *La Iglesia y el antiguo hospital de San Julián. Un edificio con historia*. Agrupación de Cofradías de la Semana Santa de Málaga, Málaga, 2009. p. 29.

cripta bajo la nave del Evangelio para enterrar en ella a los hermanos y con entrada por la sacristía; sin embargo, los ajusticiados eran sepultados bajo la Capilla del Cristo del Consuelo, también realizada en el siglo XVIII. Se trata de la estancia situada junto a la nave del Evangelio y con entrada desde ésta, en ella se celebraba la misa de agonía por el alma del ajusticiado. Fueron muy numerosas las reformas durante el siglo XVIII, la más importante debido a las inundaciones del patio, la iglesia y la sacristía, que se prolongó entre 1781 y 1787.

En la primera planta se alojaban los enfermos incurables y en el piso superior estaban los dormitorios de los ancianos, la sala de juntas estuvo entre ambos patios y en el resto de estancias se hallaban la vivienda del capellán, cocinas, oficinas y despensas.



Plano del Hospital y la iglesia de San Julián.

En 1798, con la orden que solicitaba la enajenación de propiedades pertenecientes a instituciones benéficas, se hizo que se asentara en el inmueble la Sociedad de Expósitos. Durante el siglo XIX la institución tuvo que hacer frente a numerosos avatares, tales como la epidemia de fiebre amarilla de 1803-1804, la Guerra de la Independencia, las desamortizaciones, numerosos pleitos y crisis internas. En 1822, con la Ley de Beneficencia, el Hospital pasó a ser considerado patronato público y a ser gobernado por la Junta Municipal de Beneficencia, que instaló su oficina en la planta alta del edificio. Este hecho generó conflictos con la Hermandad, cuya función quedó relegada a la iglesia, la sacristía y la sala de profundis⁵³⁷. La Junta quiso entonces hacer reformas para instalarse y también en el espacio que iban a ocupar los niños expósitos. En 1823 la Hermandad volvió a hacerse cargo de la institución y realizó un inventario. El 19 de octubre de 1862 la reina Isabel II visitó el Hospital para lo cual se realizaron obras de mejora, aunque las reformas se sucedieron durante todo el siglo y se habilitaron distantes zonas para diferentes usos, como el de sala de reuniones para el

⁵³⁷ FERNÁNDEZ MÉRIDA, María Dolores. *Los hospitales malagueños en los siglos XV-XIX. Historia y arquitectura*. CEDMA, Málaga, 2004. pp. 469-470.

Colegio de Abogados, oficinas de policía, hospicio para niños y alojamiento de los heridos en la guerra de África, entre otros.

Con la llegada del siglo XX se siguió arrastrando la crisis económica, siguieron las reformas, una importante fue la de 1913 por haberse inundado el panteón. En 1925 se hicieron obras para instalar un albergue nocturno para niños. Durante los sucesos de mayo de 1931 el edificio no fue asaltado, aunque sí explotó un artefacto en 1932 junto la puerta de la iglesia que ocasionó heridos. Durante la Guerra Civil el edificio fue desalojado por el Frente Popular para que sirviera para alojar a refugiados procedentes de Archidona. Tras el fin del conflicto, la Hermandad trató de recuperar el edificio sin éxito, aunque hasta el 8 de agosto de 1938 continuaron prestando sus servicios a los condenados por el régimen de Franco, sin obtener después el respaldo necesario para continuar su función.



Puerta del hospital con el rótulo "Guardería infantil de San Julián". 1946. L.T

Posteriormente el edificio fue utilizado para múltiples funciones, así en 1940 se asentó la orden de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paul que se hizo cargo de la guardería infantil creada por el gobernador civil José Luis Arrese Magra. Más tarde, el obispo Balbino Santos Olivera (1935-1946) pidió a la Hermandad el realojo de varios ancianos sin recursos en las dependencias de San Julián. Sin embargo, la institución fue perdiendo fuerza conforme sus pocos miembros iban envejeciendo, hasta que desapareció en 1965.

El edificio quedaba ahora al cuidado de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Agonía y María Santísima de las Penas que se estableció allí en 1966 tras haber dado el consentimiento el obispado y las Hijas de San Vicente de Paul. La Cofradía de las Penas, como se la llama comúnmente en Málaga, había sido fundada, según las fuentes más fiables, el 7 de junio de 1935 en el Convento de las Catalinas⁵³⁸. Después de varios meses, se trasladaron a la desaparecida iglesia de San José, donde permanecieron hasta la fecha de su traslado a San Julián, pues ésta iba a ser vendida y derribada. Sin embargo, en el año 1968 tuvieron que hacer frente de nuevo a una circunstancia adversa, pues la Junta Provincial de Beneficencia pretendía vender el edificio adjunto a la iglesia de San Julián para derribarlo y utilizar los terrenos para construir, pues éste había sido declarado en ruina. La iglesia quedaba a expensas de la opinión de una comisión de Bellas Artes que determinaría si ésta sería o no digna de ser conservada. Ante la perspectiva de destrucción del inmueble, Jaime Solís Ortega, directivo

⁵³⁸ CAMINO ROMERO, Andrés. *Op. Cit.* p. 41.

de la Cofradía de las Penas, defendió la permanencia de éste para que no corriera la misma suerte que las iglesias de San José y de la Merced. La Cofradía se ofrecía a correr con los gastos del mantenimiento y reparación del inmueble, y en 1973 Solís Ortega ya informaba en sus cartas de defensa del inmueble de que la Agrupación de Cofradías estaba haciendo gestiones para instalarse en San Julián y crear un museo.

Las instituciones consultadas no daban respuesta satisfactoria a los hermanos de las Penas y sólo con la llegada del obispo Ramón Buxarráis Ventura (1974-1991) se decidió definitivamente instalar en San Julián la Agrupación de Cofradías y un museo, en principio pensado como proyecto conjunto de museo diocesano y de las cofradías. La voluntad del obispo Buxarráis fue muy importante en estos momentos y ya el 8 de febrero de 1975 se hizo público el *Decreto sobre la Constitución del Patronato del Museo Diocesano de Arte Sacro*. A partir de esta fecha comenzaron las gestiones del obispado con la Agrupación de Cofradías y con la cofradía de las Penas para comenzar a trabajar en el proyecto, lo cual incluyó el traslado de algunas piezas pictóricas de la iglesia al Palacio Episcopal para su restauración.

Por alguna razón, quizás por la alta inversión que hubiera supuesto rehabilitar en ese momento el antiguo Hospital para museo y por la falta de entendimiento entre instituciones, en 1976 se decidió crear el Museo Diocesano en el Palacio Episcopal. En este momento, la Agrupación de Cofradías reacciona y reclama el edificio de San Julián para que fuera su sede, para ello el obispado le pedía como contrapartida dos millones de pesetas, los cuales iban a invertirse en la rehabilitación de la zona noble del Palacio Episcopal para instalar allí el Museo.

El 17 de septiembre se aprobó un nuevo Decreto sobre el Museo Diocesano, que venía a reemplazar al del 8 de febrero de 1975. En éste se habló del Palacio Episcopal como sede del Museo Diocesano y de la cesión del San Julián como sede de la Agrupación de Cofradías y de su museo. En la iglesia se rendiría culto al único titular de esta institución por aquel entonces, el *Santísimo Cristo Resucitado*, al que se uniría más tarde *María Santísima Reina de los Cielos*. Asimismo, el edificio seguiría siendo sede canónica de la Cofradía de las Penas y la Agrupación de Cofradías debería hacerse cargo del coste de las obras de rehabilitación del edificio, según el proyecto establecido en el Decreto de 8 de febrero de 1975, y realizaría un proyecto de museo que debería ser aprobado por el Obispado.

En una nueva sesión de la Agrupación, celebrada el 24 de noviembre, ya se habían entregado los dos millones de pesetas al Obispado y se proponía la creación de una comisión gestora para las obras que iban a hacerse en San Julián, cuyo director fue hasta 1987 Francisco Fernández Verni, hermano mayor de la Congregación de Mena. También se presentaron unos planos para las reformas realizados por Enrique Atencia Molina, el arquitecto diocesano.

Comenzó así un periodo de obras y, en consecuencia, de cierre del edificio, aunque el comienzo de las reformas se retrasó en dos años aproximadamente y también hubo periodos de parón⁵³⁹.

A finales de los setenta se consiguieron unas subvenciones del Ayuntamiento de la ciudad, del Ministerio de la Vivienda y el de Obras Públicas y Urbanismo con las cuales se acabó la primera fase de la obra hacia 1979-80. Esta primera etapa, realizada por la empresa Agromán, afectaba a la reparación de tejados y cubiertas, instalación de electricidad y fontanería, entre otras obras estructurales. En julio de 1980 se comenzó la segunda fase, tras recibirse una subvención del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, éstas iban destinadas a remozar la iglesia y las estancias del antiguo Hospital. En 1983 las obras continuaban con los trabajos en el patio secundario llamado del “pabellón mudéjar” y, aunque el proyecto había sido realizado por Enrique Atencia Molina, la arquitecta que dirigía las obras era María José Heredia Cibantos, siendo la empresa que trabajaba en el proyecto la Constructora Emilio Suárez Hermida. En 1986 se recibió una subvención de la Diputación Provincial de una cantidad de catorce millones de pesetas para acabar las obras y ya en 1987, con las obras casi finalizadas, se decide remozar la fachada. En este año sucedió a Francisco González Verni en el cargo de presidente de la comisión de obras, el hermano mayor de la Cofradía de Pasión, Francisco José González Díaz y tras éste ocuparía el cargo en 1988 Jesús Castellanos Guerrero, hermano mayor de la Cofradía de Dolores del Puente⁵⁴⁰. El 17 de diciembre de 1988 se inauguró el edificio como nueva sede de la Agrupación de Cofradías en una ceremonia presidida por el obispo y en la que se descubrió una cerámica conmemorativa.

En 1997 se volvieron a hacer obras en la sala de juntas pequeña por unos daños que había sufrido por causa de la lluvia. El dinero para estas reparaciones lo procuró la Junta de Andalucía a través de la Consejería de Cultura⁵⁴¹.

A partir del año 2002 se realizaron las obras de rehabilitación del edificio como Museo de las Cofradías tras la presentación del proyecto en el año 2000. Las obras se desarrollaron en tres fases con una inversión total de 150 millones de pesetas, fueron dirigidas por el arquitecto Rafael Martín Delgado y realizadas por la empresa Obras y Restauración Picasso. La primera piedra del futuro museo fue colocada el 12 de junio de 2002 y la primera fase de obras concluyó en febrero de 2003, consistente en el arreglo de cubiertas y habilitación del primer piso para su nuevo uso. En mayo de 2004 el Ayuntamiento asignó la obra de la segunda fase a la misma empresa que había realizado la primera, estas nuevas reformas iban destinadas a la planta baja, la sacristía y el patio; se acabó en mayo de 2005. La tercera y última fase fue la de realización de proyecto

⁵³⁹ CAMINO ROMERO, Andrés. *Op. Cit.* pp. 74-81.

⁵⁴⁰ CAMINO ROMERO, Andrés. *Op. Cit.* pp. 81-91.

⁵⁴¹ CAMINO ROMERO, Andrés. *Op. Cit.* pp. 103-104.

museográfico que se encargó la empresa Ingeniaqed, que también estaba trabajando por esas fechas en el Museo de la Semana Santa de Vélez-Málaga.

Posteriormente, se hicieron los trámites para la rehabilitación de la iglesia y el 19 de junio de 2006 la Agrupación firmó un acuerdo con la empresa Bandera Vivar que promovió esta obra, de la que se encargó a la constructora Cordecán y fue presentada el 9 de febrero de 2007⁵⁴². Durante estas obras se instalaron vidrieras en los ventanales altos de la iglesia, en éstas representan el escudo de Don Alonso García Garcés, refundador de la Hermandad de la Santa Caridad, el escudo del obispo Bartolomé Espejo y Cisneros, ya que durante su mandato se bendijo el templo, unas azucenas, por ser éste el símbolo de la Catedral de Málaga, y el escudo de la Agrupación de Cofradías. El 16 de abril de 2007 la Agrupación firmó un acuerdo con la Fundación Sevillana-Endesa que se encargó de la iluminación del templo y los patios⁵⁴³, la cual se inauguró el 12 de septiembre de este año. Paralelamente se realizaba la tercera fase del Museo pues tenemos noticias de que ya a comienzos de 2006 se había encargado este trabajo a Ingeniaqed⁵⁴⁴ y de que en julio de 2008 el presidente de la Agrupación de Cofradías, Rafael Ángel Recio dijo a la prensa que el Museo se encontraba “en su última fase de estructuración y ubicación de detalles”⁵⁴⁵. Finalmente, la inauguración se fue retrasando e incluso se establecieron varias fechas que no se cumplían, hasta que fue inaugurado el día 4 de marzo de 2010.

Descripción arquitectónica



Portada principal de la iglesia de San Julián.

El edificio del Hospital de San Julián presenta exteriormente muros de mampostería y ladrillo con sillares en las esquinas, se cubre con un enlucido que imita al ladrillo. La portada principal de la iglesia es la que está en el lado de la Epístola y da a calle Nosquera. Ésta está centrada por un arco de medio punto moldurado con una ménsula en la clave y flanqueado por parejas de columnas corintias sobre altos plintos. Entre ambas parejas de columnas hay sendas hornacinas aveneradas con peana. Estas columnas sostienen el entablamento jónico, sobre él comienza un frontón curvo que acaba en unas volutas y en las esquinas se remata con pirámides

⁵⁴² ESCALERA, Ángel. “La nueva cara de San Julián” en *Diario Sur*. 10/02/2007.

⁵⁴³ “Sevillana iluminará el Museo de las Cofradías” en *Diario Sur*. 17/04/2007.

⁵⁴⁴ ROMERO Antonio M. “Semana Santa 2006: El Museo de las Cofradías abrirá sus puertas en verano” en *Diario Sur*. 18/02/2006.

⁵⁴⁵ “El Museo de la Semana Santa abrirá sus puertas a finales de este año” en *Diario Sur*. 28/07/2008.

con bolas. En el centro se alza una hornacina avenerada con la imagen de San Julián y flanqueándola hay pilastras sobre las que se levanta un alto entablamento y un frontón curvo con un florón en el centro y rematado por pirámides con bolas.

La portada de los pies de la iglesia está hoy cegada, es más sencilla y es obra de Miguel Meléndez, al igual que la principal. De ella vemos hoy un arco de medio punto flanqueado por dos pilastras toscanas y una cornisa volada. Junto a esta se abre la puerta del antiguo Hospital que hoy da acceso al área expositiva, es adintelada con una cornisa volada sobre la que se alza un segundo cuerpo formado por dos pilastras flanqueadas por volutas y sobre las cuales se alza un frontón partido. Esta estructura acoge una cruz de nudos, símbolo de la Hermandad de la Santa Caridad, y una ventana oval. Las otras puertas son sencillas y no tienen interés. En la fachada trasera, que da a la calle San Julián, asoma una espadaña sobre la cornisa formada por un arco de medio punto enmarcado por pilastras y rematado por un frontón triangular, todo ello flanqueado por dos volutas.

La iglesia es de planta de cajón con coro elevado a los pies. El muro está recorrido por altas pilastras cajeadas que soportan un entablamento con pares de canecillos pareados a modo de triglifos, sobre éste se alza la bóveda de cañón con fajones y lunetos que son ventanas en el lado de la Epístola. La capilla mayor es de testero plano y se cubre con bóveda de arista resaltada por molduras. Todo el conjunto se decora con un programa iconográfico realizado por el pintor barroco Juan Niño de Guevara. En la nave del Evangelio se abre una entrada a la antigua capilla de los ajusticiados, llamada “del Cristo del Consuelo”, la cual comunica con la sacristía que se abre junto la capilla mayor.



Iglesia de San Julián

El patio principal es de planta cuadrada y tiene tres arcos de medio punto de ladrillo con rosca marcada en cada frente, los cuales apoyan sobre columnas toscanas de mármol blanco. Sobre la sencilla cornisa se eleva el segundo cuerpo, éste está articulado con pilastras que se levantan a la altura de las columnas inferiores, entre las cuales hay ventanas rectangulares en los paños laterales y balcones en los centrales. En el centro del patio se encuentra la fuente con la cruz de nudos que fue trasladada desde el Hospital Real en 1701, esta cruz se alza sobre una pila cuadrilobulada y un pedestal de igual forma y tiene la siguiente inscripción:

Anverso: REGNA/VITALIGNO/ DEUS/ 1598

Reveso: NOVA/RESTITUTA/FORMA/ DE V.L.D./ 1797

Desde el frente oeste del patio se accede al segundo piso por una escalera imperial asentada sobre una estructura de arcos de medio punto, la cubierta es de medio cañón muy plano flanqueado por dos bóvedas de cuarto de casquete, en el centro hay un recuadro moldurado con una pintura en la que se representa la cruz de la Hermandad, realizada por Juan Niño de Guevara.



Patio principal



Patio secundario

El patio secundario, llamado “del pabellón mudéjar”, articula el área que ocupan las dependencias de la Agrupación de Cofradías. Es de planta rectangular, tiene dos arcos de medio punto en sus dos lados menores y cinco en el lateral norte, éstos siguen la misma estructura de los del patio principal. En el frente sur hay una pila de mármol rojo. El segundo cuerpo es una galería adintelada con soportales de madera y cubierta de vigas.

Origen y trayectoria como espacio expositivo

La Agrupación de Cofradías surgió el 21 de enero de 1921 en la desaparecida iglesia de Nuestra Señora de la Merced. A lo largo de su historia ha tenido varias sedes, la primera de ellas estuvo en unas oficinas en la Alameda Principal. Tras la Guerra Civil se trasladaron al número cuatro de la calle Luis de Velázquez y, antes de su definitivo traslado a la calle Alarcón Luján. Fue a comienzos de la década de los setenta cuando la Agrupación comenzó a gestionar la cesión del antiguo Hospital de caridad, siendo hermano mayor José Atencia García. Finalmente, el 17 de septiembre se firmó el Decreto de Adscripción del edificio y se acordó la petición del préstamo de los 2 millones de pesetas que había

requerido el obispado como contraprestación y que iban a ser invertidos en la rehabilitación del palacio episcopal que iba a convertirse en Museo diocesano.

Cuando la cesión del edificio se hizo finalmente efectiva, la Agrupación se comprometió a realizar el Museo. A continuación tuvo lugar un largo periodo de obras, primero de restauración del edificio, entre finales de la década de los setenta y 1988, y después de rehabilitación de los espacios que iban a convertirse en salas expositivas, entre 2002 y 2010. A partir de 1988 es de destacar la labor de Jesús Castellanos Guerrero que estuvo a cargo de gran parte del proceso de creación y diseño de este espacio, del que fue director hasta la fecha de su repentina muerte el 12 de septiembre de 2012.

Tras su inauguración y bendición por el obispo Jesús Catalá el día 4 de marzo de 2010, este espacio estuvo varios meses cerrado y no se abrió al público hasta el 9 de noviembre de 2010, al parecer por un problema con la imprenta que lo iba a gestionar en primera instancia, Esirtu Comunicación, la cual finalmente no se hizo cargo y fue preciso encontrar otra entidad responsable. Ésta no fue otra que la empresa Contraguía, la cual firmó un contrato por dos años con la Agrupación de Cofradías el día 13 de octubre de 2010⁵⁴⁶. Un año después esta institución había recibido un total de 5000 visitantes⁵⁴⁷. A la exposición permanente se sumaron al menos dos exposiciones temporales, una titulada *Proveedores de Nuestra Señora*, organizada por la cofradía de Dolores de San Juan en la misma fecha de apertura, y la otra *Religiosidad popular y FAS*, en primavera de 2011.

Después de dos años aproximadamente, en 2012 se produjeron tres hechos que vendrían a concluir con el desmantelamiento del espacio tal y como fue concebido en un primer momento, estos fueron la muerte de su director Jesús Castellanos Guerrero, la conclusión del contrato de la empresa que lo gestionaba y el cambio de la directiva de la Agrupación de Cofradías a partir de julio de ese año. En noviembre de 2012 se habló de un cierre temporal, pero el hecho fue que el espacio fue desmantelado y las piezas se dispersaron entre las cofradías que las habían cedido. En la asamblea del 28 de noviembre de 2012, la Agrupación decide que el Museo adopte el sobrenombre de Jesús Castellanos, el director recién fallecido.

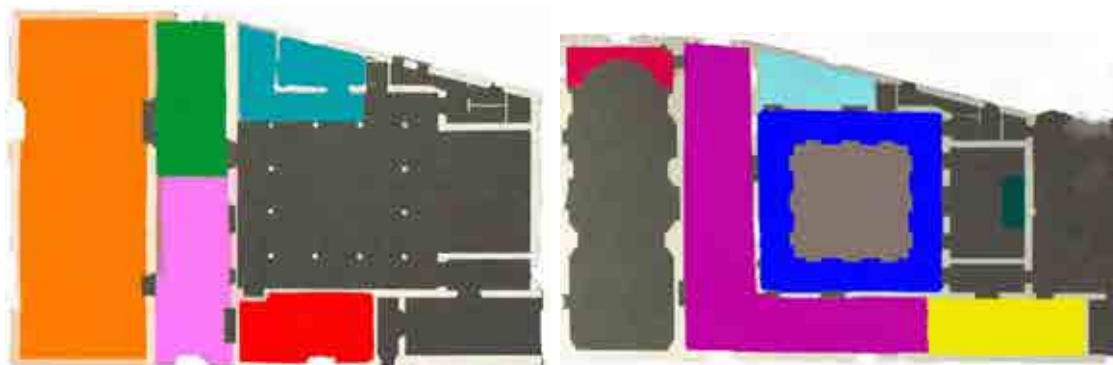
Tras un prolongado cierre, no fue hasta el verano de 2013 cuando, con motivo de las celebraciones por el año de la Fe, se reabrió este espacio al público con una exposición temporal que ocupó todas las salas de lo que había sido el Museo de la Semana Santa, con el título de *El legado de nuestra Fe*. Esta exposición reunió muchas de las piezas más destacadas de la Semana Santa de Málaga, desde imágenes titulares hasta tronos y elementos textiles. Tras esta reapertura

⁵⁴⁶ ROMERO, Antonio M. "El Museo de las Cofradías abrirá sus puertas el próximo martes" en *Diario Sur*, 06/11/2010.

⁵⁴⁷ "Unas 5000 personas visitan el Museo de la Semana Santa" en *Diario Sur*. 29/08/2011.

con un nuevo formato, parece que la Agrupación de Cofradías ha optado por mantener este modelo y ha reemplazado la exposición permanente por las temporales.

Recorrido por el espacio expositivo



Planta baja.

Primera planta.

- | | | |
|--|---|---|
|  Recepción y tienda. |  Sector 3. La imagen procesional. |  Sector 6. La procesión. |
|  Sector 1. El antiguo Hospital de San Julián. |  La escalera. |  Coro de la iglesia |
|  Sector 2. Origen y evolución de las cofradías. |  Sector 4. La imagen oficial de la Semana Santa. |  Sector 7. Pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. |
|  Iglesia del Hospital de San Julián |  Sector 5. El ajuar de las imágenes. | |

La entrada al Museo de la Semana Santa se encuentra en la calle Muro de San Julián, se trata de la puerta del antiguo Hospital. Tras pasar el umbral pasamos a un zaguán antes de entrar a la recepción, donde se puede adquirir la entrada y el audioguía. Desde ahí pasamos al patio principal, en torno al cual se distribuyen los 600 metros cuadrados de superficie expositiva en las dos plantas del edificio.



Entrada al museo.



Recepción

Sector 1. El antiguo Hospital de San Julián



San Carlos Borromeo.

Desde el patio se accede a la primera sala que estuvo dedicada a la historia del edificio y en la actual capilla de los ajusticiados. En ella se exponía el lienzo de Valdés Leal que representa el *Retrato de Miguel de Mañara*, un *Crucificado* de Niño de Guevara, una escultura de *San Carlos Borromeo* y algunos planos y documentos relacionados con la historia del Hospital y de la Hermandad de la Santa Caridad, expuestos en unas vitrinas situadas en el centro de la sala.

La iglesia de San Julián

Desde la sala anterior pasamos a la iglesia, donde se puede contemplar el programa iconográfico realizado por el pintor barroco Juan Niño de Guevara, este programa estaba señalado en un panel situado a los pies del templo. El pintor malagueño, seguidor de la estética de Alonso Cano y de Miguel Manrique, realizó este programa en su etapa de madurez y se considera su obra más relevante. De un total de 29 obras sólo se conservan 15, pues algunas se perdieron durante la Guerra Civil. La obra más destacada, en torno a la que gira todo el programa, es *El triunfo de la Caridad*, esta estuvo situada presidiendo la cabecera de la iglesia, pero hoy está en el lateral de la Epístola frente a *El emperador Heraclio en hábito de penitente*, en el lado del Evangelio, ambas son

obras de gran formato. En la nave sobre la cornisa podemos ver cuatro lienzos, dos en cada lateral, que se refieren a episodios de la vida de San Julián, estos son, en el lado de la Epístola, *Nacimiento y Asistencia a los apestados*, y en el lado del Evangelio, *Milagro de las recuas de mulas cargadas de trigo* y *Muerte*. Centrando los tres segmentos de la bóveda hay tres obras en las que se representan las tres virtudes teologales, son las alegorías de la *Fe*, la *Esperanza* y la *Caridad*.



Alegoría de la Caridad.
Juan Niño de Guevara.

Por encima de la cornisa de ambos laterales y del coro se reparten seis lienzos de formato oval del mismo autor, en estos se representan parejas de apóstoles, estos son: *San Pablo y San Pedro*, *San Bartolomé y San Andrés*, *San Juan Evangelista y Santiago el Mayor*, *Santo Tomás o San Mateo y San Felipe*, *San Simón y San Matías*, *Santiago el Menor y San Judas Tadeo*. Algunas de estas piezas habían sido reclamadas por el Obispado en 1975 para su restauración y estuvieron expuestas en la Museo Diocesano, sin embargo, la Agrupación de Cofradías quiso recuperarlas para emplazarlas en su lugar de origen. La restauración se efectuó entre 1989 y 1994 por el equipo de Estrella Arcos von Haartman.



Triunfo de la Caridad. Juan Niño de Guevara.

El programa realizado por Juan Niño de Guevara se completaba con los nueve lienzos desaparecidos en la Guerra Civil que ocupaban el antepecho del coro y que representaban ocho de ellas a alegorías de las virtudes y la otra al Buen Pastor. Este lugar fue ocupado en 1997 por varios lienzos encargados al pintor veleño Francisco Hernandez, estos representan, de izquierda a derecha a *San Francisco de Asís*, *Santa Teresa de Jesús*, *San Sebastián*, *Santiago el Mayor*,

Santa María Magdalena, San Pablo, San Juan Bautista, Santa Paula y San Ciriaco. Desapareció además el *Retrato de Don Alonso García Garcés*, primer hermano mayor tras la reorganización de la Hermandad de la Santa Caridad en 1682, la *Aparición de la Virgen a San Julián*, copia de una obra de Cristóbal García Salmerón que se conserva en la sacristía mayor de la Catedral, y una *Purísima* que fue regalada a la Hermandad por Bárbara de Elers en 1708.

El retablo del altar mayor fue diseñado por Jesús Castellanos Guerrero y sustituyó al lienzo del *Triunfo de la Caridad* que había ocupado este espacio hasta ese momento. El retablo se divide en tres calles mediante cuatro pilastras estriadas con capiteles corintios, siendo más ancha la central, en la que se encuentra la hornacina que acoge al *Santísimo Cristo Resucitado*, titular de la Agrupación de Cofradías, obra de José Capuz Mamano de 1943. Tras un entablamento que continua el mismo esquema del de la iglesia, se sitúa el ático semicircular que se adapta a la forma del testero de la iglesia, en su centro se encuentra un medallón con otra de las obras de Niño de Guevara, la *Trinidad*.



Santísimo Cristo Resucitado. José Capuz Mamano. 1943.



María Santísima Reina de los Cielos. Luis Álvarez Duarte. 1993.

A los pies de la iglesia y bajo el coro se encuentra la imagen de la titular de la Agrupación, *María Santísima Reina de los Cielos*, obra de Luis Álvarez Duarte de 1993. Los otros dos nichos, situados a ambos lados de la nave, estuvieron ocupados por los dos titulares de la Cofradía de las Penas hasta octubre de 2008, cuando dicha Cofradía cambió su sede canónica a un nuevo oratorio situado en calle Pozos Dulces.

Sector 2. Origen y evolución de las cofradías

Desde la iglesia se accede a la segunda sala ubicada en la antigua sacristía, este espacio se dedicó a explicar la razón de ser de las cofradías en la ciudad a través de paneles explicativos y de algunos documentos, grabados y libros. Desde esta sala se puede acceder a la cripta donde se enterraban los hermanos de la Santa Caridad, aunque la entrada permanecía acordonada para evitar el acceso del público.



Sector 2. Origen y evolución de las cofradías.

Sector 3. La imagen procesional

Esta sala explicaba la factura de las imágenes procesionales, había una pantalla en la que se reproducía un video explicativo sobre el proceso de creación de las esculturas, se podían ver también algunos elementos relacionados con el oficio de escultor como un banco con herramientas propias de ese trabajo, un modelo de yeso y la escultura terminada junto a él, era el *Sayón del Cristo de Azotes y Columna*, uno de los titulares de las Cofradías Fusionadas, obra de Suso de Marcos de 1989. Se exponían además imágenes procesionales de personajes secundarios que forman parte de algunos pasos de misterio, como fue el *Soldado del sanedrín* de la cofradía del Dulce Nombre, obra de Antonio Bernal Redondo, y *María Cleofás*, de la hermandad de Salesianos, obra de Manuel Carmona Martínez de 1990. Estaba también el busto del antiguo *Nazareno* de la Cofradía de Viñeros, obra de Adrián Risueño.

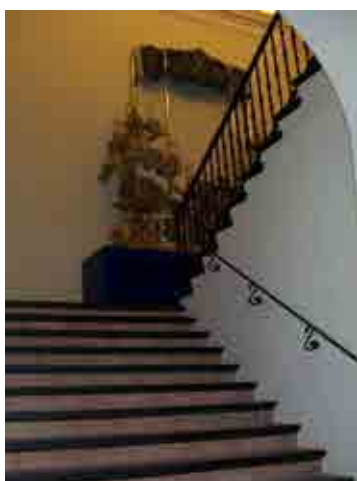


Sector 2. La imagen procesional



Sayón del Cristo de azotes y columna y modelo de yeso. Suso de Marcos.

Escalera



Escalera.

Al salir de la sala 3 de nuevo al patio, para seguir el recorrido por el Museo debíamos cruzar hasta la galería este y subir la escalera imperial, en cuyo rellano se encontraba el frontal del antiguo trono de la Virgen de la Soledad de la Cofradía de Mena flanqueado por los carteles de los años 2009 y 2010.

Sector 4. La imagen oficial de la Semana Santa

Al final de la escalera nos encontramos en la galería alta del patio que hace las veces de corredor para comunicar las salas de la planta alta. En ese espacio se exponían carteles de la Semana Santa desde los años veinte hasta fechas recientes que suponen un interesante patrimonio y son elementos de expresión y comunicación del sentimiento cofrade a la ciudad.



Galería alta.

Sector 5. El ajuar de las imágenes

Esta sala, de forma estrecha e irregular, ocupa su testero norte con un gran escaparate en el que se exponen distintas piezas del ajuar de las imágenes, tanto de Cristo como de la Virgen, con la exposición de una túnica, unas potencias y una corona de espinas, dos coronas de Virgen, una saya y otras piezas de la indumentaria mariana, acabando la muestra con la imagen de una *Dolorosa* de José Dueñas.



Escaparate dedicado al ajuar de las imágenes

Sección 6. La procesión

Este es el espacio de mayor tamaño del Museo, ya que ocupa las alas sur y oeste alrededor de la galería alta. Según salimos de la sección 5, accedemos a esta sala por el ala oeste, en cuyo primer tramo se exponían varias piezas como el frontal del antiguo trono de la cofradía del Santo Traslado y pequeñas esculturas procedentes de distintos tronos. Desde esta zona se podía acceder al coro de la iglesia.

A continuación se desarrollaba la exposición de los elementos que componen una procesión, todos ellos presentados en vitrinas de tipo escaparate. Centrado la sala aparece una vitrina en la que se exponía una cruz de guía entre dos ciriales, tal y como aparece en el desfile procesional. Seguidamente se presentaban, a ambos lados de la sala, las distintas insignias, guiones y estandartes, además de maniqués con la indumentaria de nazarenos y monaguillos entre otros. En este despliegue no se tomó como referencia el interés artístico de las piezas porque su presencia era meramente ilustrativa para mostrar al público no iniciado el sentido de cada elemento dentro del desfile procesional. En una de las vitrinas aparecían partituras y un maniquí con el uniforme de la Banda de cornetas y tambores del Real Cuerpo de Bomberos, además se podían escuchar algunas de las marchas procesionales más señeras de la Semana Santa de Málaga, ya que éstas también son parte del patrimonio cofrade de la ciudad.



Sección 6. La procesión. Ala oeste.

En la última sección de esta procesión musealizada se encontraban las túnicas de los monaguillos con sus incensarios y las dalmáticas de los acólitos, que portando los ciriales preceden al trono, así pues, al final de esta procesión se revelaba en el extremo este de la sala el majestuoso trono de María Santísima Reina de los cielos, diseñado por Jesús Castellanos y realizado en los talleres de Villareal.



Trono de María Santísima Reina de los Cielos.



Sección 7. Sala de actos y proyección de audiovisual.

Sección 7. Pasión, muerte y resurrección de Jesucristo

Al final del recorrido por las salas expositivas, se invitaba al visitante a ver un audiovisual realizado por Ricardo Ballesteros sobre la Semana Santa de Málaga, se proyectaba en un gran salón de actos, utilizado también para eventos. Al finalizar se vuelve al patio principal antes de salir de edificio.

Aspectos museográficos y de difusión

El montaje museográfico de este espacio expositivo estuvo al servicio de la explicación y la difusión de un fenómeno cultural de gran calado en la ciudad de Málaga como es la Semana Santa. Los muros de las salas estaban revestidos con paneles de color azul que presentaban impresiones con escenas procesionales o elementos relacionados con la Semana Santa, además en estos paneles había fotografías e información escrita. El panelado continúa a veces en el techo, así pues el ala oeste de la sección 7 tiene un falso techo parcial que divide en dos la altura real de la estancia, con el fin de situar los rieles de focos a la altura adecuada.

En cuanto al mobiliario, en las secciones 1 y 3 había sendos ejes de vitrinas horizontales de tipo expositor y que tenían cubículos con frontal y tapa de vidrio para exponer documentos y libros. Las esculturas estaban sobre pedestales de forma cúbica y color azul, al igual que los paneles de los muros. En las dos salas de la planta superior, las piezas se desplegaban en vitrinas de tipo escaparate, las de mayor tamaño tienen puertas de entrada ocultas en los laterales y las menores presentan apertura abatible. Los cierres de cristal están seccionados y las líneas de división dificultan a veces la visualización de las piezas.

La iluminación de las salas se efectúa mediante rieles de los que cuelgan focos de leds y, en menor medida, reflectores halógenos. Los rieles con leds se encuentran también en el interior de las vitrinas escaparate, el mismo tipo de iluminación que tienen los expositores de las secciones 1 y 2. El efecto que se consigue es el de adecuar la iluminación a la situación de la pieza consiguiendo aplicar luz puntual.



Es de destacar también el diseño de los soportes que sostenían los estandartes mediante un sistema compuesto por una barra metálica sujeta al muro dotada de un enganche sobre el que apoya la barra del estandarte o guion. Asimismo, para exponer coronas, potencias y piezas textiles se diseñaron pedestales adaptados que intentan ejercer el mínimo impacto visual.

Uso de soportes en la exposición "El legado de nuestra Fe"

Las instalaciones cuentan con alarma, cámaras de vigilancia y ascensor para facilitar el acceso a las personas con movilidad reducida. En este espacio hubo tres personas trabajando, incluyendo al personal de recepción y de seguridad.

El Museo de la Semana Santa debemos relacionarlo más con el concepto de un centro de interpretación, pues su finalidad no fue tanto la de exponer piezas como la de interpretarlas. Las obras perdían su valor técnico o artístico y su presencia se justificaba por la función que cumplían dentro de la Semana Santa como fenómeno cultural. De este modo, en una entrevista al director del Museo⁵⁴⁸, él hablaba de que durante la Semana Santa, cuando muchas de las piezas del Museo debían volver a sus respectivas cofradías para ser sacadas en procesión, estas debían ser sustituidas por otras similares sin cambiar el mensaje que se quería difundir, estableciéndose así lo que él llamó un “museo de crisis”. Es así como cobraba importancia el diseño y los elementos que constituían toda la atmósfera a través de la música, las pantallas audiovisuales, y las fotografías, siendo las piezas expuestas un elemento más de la tramoya comunicativa.

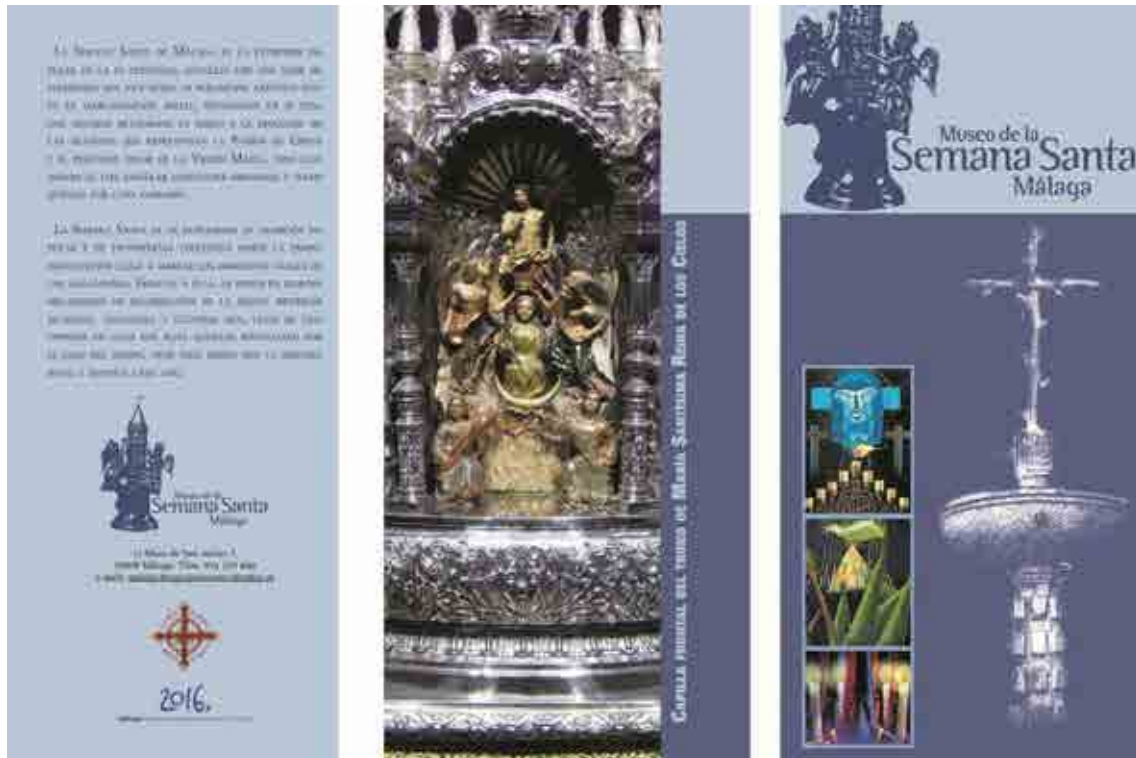
Para trascender la mera exhibición de piezas procedentes del patrimonio de las cofradías, fueron muy importantes los paneles y carteles que sirvieron como soporte a la información escrita que recibía el visitante tanto en los muros como junto a las piezas, también disponible en inglés. Las piezas tenían sus cartelas, aunque no todas. Eran de cartón pluma y color azul, el texto estaba traducido también a la lengua inglesa y tenía información sobre el nombre de la pieza, el autor y la fecha. El Museo tenía además su página Web independiente, aunque ésta no está ahora disponible y para poder acceder a la información de las exposiciones temporales hay que entrar en el menú de la Web de la Agrupación de Cofradías⁵⁴⁹. También hubo un folleto en formato tríptico que comentaba el contenido de cada sala y una audioguía.



Cartel en la sección 2.

⁵⁴⁸ PALOMO CRUZ, Alberto Jesús. “Museo de las Cofradías. Un proyecto forjado y dirigido por Jesús Castellanos Guerrero” en *La Saeta* n° 47. Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga, Málaga, 2011. p. 42.

⁵⁴⁹ <http://agrupaciondecofradias.es/expo.html>



Folleto del museo. Anverso y reverso.

3.7.13 Sacramental de San Salvador. Real Ilustre Archicofradía de la Santa Cruz en Jerusalén, Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima del Socorro Coronada de Antequera

❖ Inmueble que ocupa: Antiguo convento de Santa María de Jesús.	❖ Fecha de apertura: 15/08/2010
❖ Acceso: con reserva.	❖ Montajes anteriores: No
❖ Tipología: Otros espacios para el arte sacro. Colección permanente del ajuar cofrade.	❖ Número de salas/espacios: 3
❖ Titularidad y gestión: Archicofradía del Socorro.	❖ Fecha de visita: 08/09/2013

Historia

La sede de la Archicofradía de la Santa Cruz en Jerusalén, Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima del Socorro de Antequera se encuentra en la iglesia de Santa María de Jesús que está en la zona más elevada de la ciudad, en la plaza que llaman “del Portichuelo”. En este enclave hubo cuevas habitadas por eremitas, entre ellas la de Fray Martín de las Cruces. Por esta razón los frailes terceros franciscanos quisieron fundar en esta zona su convento en 1520. Ya en 1508 el Cabildo de la ciudad había dado licencia para crear una plaza y es a partir de esta fecha cuando empieza a urbanizarse la zona.

Los frailes franciscanos ya tenían otro convento en la ciudad, denominado “de las Suertes”, con lo cual las otras órdenes se interpusieron a la creación de este nuevo cenobio. El problema lo resolvió el Cabildo Municipal que decidió que el nombre de la fundación sería el de Colegio y no el de Convento de Santa María de Jesús. Por este conflicto inicial las obras se prolongaron hasta 1615, fecha de terminación del edificio. Tiempo después surgió en este templo la Cofradía de Jesús Nazareno, pero al establecerse en la ciudad la orden de frailes dominicos en 1586 éstos reclamaron para sí esta Cofradía, pues por un privilegio concedido por el papa Pío IV, a ellos les correspondía el tener en sus iglesias a las cofradías con el nombre de Jesús. Se inició así un pleito de treinta años que no concluyó hasta 1617, cuando los dominicos consiguieron que fuera trasladada la Cofradía a su templo.

Tras ser desposeídos de su titular, los cofrades del convento franciscano se reorganizaron con nuevos titulares, sin perder el nombre de la fundación originaria, la nueva denominación fue la de *Cofradía de la Santa Cruz en Jerusalén, Jesús Nazareno y Nuestra Señora del Socorro*, hermanándose además en estas fechas con la Cofradía del Santísimo Sacramento de la iglesia del Salvador. El obispo Luis Fernández de Córdoba firmó la aprobación de los nuevos estatutos el 25 de febrero de 1620, y los de la Cofradía el 29 del mismo mes. Posteriormente los estatutos fueron también aprobados por el Nuncio Apostólico Francisco Cennino, el 22 de marzo de 1626. Desde entonces se ha llamado popularmente a esta Cofradía la de “Arriba”, para distinguirla de la del Dulce Nombre de Jesús y Nuestra Señora de la Paz, con sede en el cercano convento dominico.



Escudo de la Cofradía.

El 10 de enero 1621 se firmó un acuerdo entre la comunidad de religiosos Terceros Franciscanos, con la autorización del padre provincial de esta Orden, Fray Francisco de Arjona, y los dirigentes de la Cofradía; la escritura se conserva en el archivo de la Cofradía y está firmada por el escribano Juan Fernández Rincón. En este acuerdo, la Orden cedía el uso de las imágenes para los cultos, aunque se reservaba la propiedad de las mismas. Las imágenes eran las de la Virgen del Socorro y la de Jesús con la cruz a cuestas. Además, cedieron un terreno en usufructo donde sería construida la capilla de la Cofradía, que iba a ubicarse en el lado de la Epístola de la iglesia y que debía titularse “de la Santa Cruz en Jerusalén”. La Orden también daba su permiso para el uso de la sacristía para guardar ornamentos.

Según las ordenanzas de la Cofradía “en esta procesión de la Santa Cruz en Jerusalén, Jesús Nazareno y Nuestra Señora del Socorro, todos salen con su cruz imitando a Ntro. Sr. Jesucristo, guardando en su recorrido sumo silencio, procurando juntamente ir con tanta devoción, que resulte notable la edificación en el pueblo”⁵⁵⁰. Salían el Viernes Santo a la hora sexta, la hora a la que Jesucristo salió de camino al Calvario, hacían estación de penitencia en cinco iglesias de la ciudad y, más tarde, se incorporaron los sermones callejeros que se daban en lugares estratégicos y de reunión de la ciudad, dando lugar a las capillas callejeras, también llamadas tribunas mensajeras. Fueron así edificadas la capilla del Portichuelo, situada en la plaza donde se encuentra la iglesia, la de la Cruz Blanca y la de la plazuela de Santiago, entre otras que no han llegado a la actualidad. De esta forma las imágenes estaban presentes en el espacio urbano.

⁵⁵⁰ CURIEL, Arturo. *Nuestra Señora del Socorro y su archicofradía: (recuerdo histórico)*. Caja de Ahorros de Antequera, 1988. p. 44

Ya entrados en el siglo XVIII se hicieron las obras de la capilla de la Cofradía, entre 1717 y 1725, cuando se realizó el camarín y capillas laterales con la participación de Antonio Rivera hijo. A comienzos del siglo XIX, durante la invasión francesa, la iglesia conventual quedó destruida y sólo quedó en pie la capilla del Socorro. Además, el inmueble fue saqueado y desaparecieron muchos enseres y documentos, aunque otras piezas fueron salvadas en domicilios particulares. La Cofradía entonces costeó las obras de restauración, con la ayuda de aportaciones de algunos devotos; los trabajos comenzaron el 24 de mayo de 1813 y estuvieron a cargo de Miguel Márquez García y Francisco Sevillano⁵⁵¹. El 20 de marzo de 1814 se finalizaron las obras y la iglesia recuperó su actividad a partir del 15 de agosto de este año, festividad de la Virgen del Socorro.

Dos años más tarde, el 23 de octubre de 1816, se reunieron los miembros de la Cofradía con los religiosos franciscanos, siendo hermano mayor Diego Díez de los Ríos. La Cofradía solicitó su patronazgo sobre la iglesia, por haber corrido con los gastos de su restauración, y la Orden aceptó su petición. Al año siguiente, en el cabildo del 7 de febrero quedó corroborado este patronazgo que ampliaba los derechos de la Cofradía sobre la iglesia y sobre sus imágenes titulares que en esta fecha eran, además de las ya referidas, las de San Juan, María Magdalena y la mujer Verónica. Además, se firmaron una serie de acuerdos de convivencia entre la comunidad franciscana y la Cofradía, pues la única iglesia disponible era la capilla y la Cofradía daba su consentimiento para que la utilizara la comunidad de religiosos.

Posteriormente, se abordaron las obras que vendrían a cambiar la orientación de la iglesia y que fueron finalizadas durante el primer semestre de 1859. La desaparecida iglesia del convento franciscano había tenido orientación suroeste-noreste, pero cuando ésta se reconstruyó, la capilla del Socorro pasó a ser su constituirse como presbiterio y, por tanto, la orientación de la nueva iglesia pasó a ser sureste-noroeste. Las obras fueron costeadas con una ayuda del Gobierno, con la colaboración de cofrades y de particulares.

En 1835, con la desamortización de Mendizábal, fue exclaustrado el convento franciscano. La Cofradía defendió entonces sus derechos sobre la iglesia y así queda reflejado en el acta del Cabildo general del 13 de agosto, donde la Cofradía hacía ver que, tanto el edificio como los enseres dedicados al culto eran de su propiedad y pedía que se mantuvieran en su poder, ya que la comunidad de religiosos franciscanos los había tenido sólo en uso desde 1814, por haber sido destruida su la iglesia y convento durante la invasión francesa. Es así como comienza un nuevo periodo para la Cofradía, que una vez expulsados los terceros franciscanos nombró a un nuevo capellán, Francisco Bravo⁵⁵². Los

⁵⁵¹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga Barroca: arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981. p. 343.

⁵⁵² CURIEL, Arturo. *Op. Cit.* p. 90.

terrenos que había ocupado el convento fueron vendidos a D. Ramón Martínez con quien la Cofradía mantuvo un largo pleito en defensa de sus derechos sobre la zona que no había sido enajenada por el Gobierno, pues al parecer, el comprador se había apoderado de una parte que no le pertenecía.

El 17 de marzo de 1842, durante el reinado de Isabel II, se promulgó una ley que prohibía las cofradías, cuya legalidad no se restituiría hasta el reinado de Alfonso XII. Sin embargo, cuando ocurrió esto, la nobleza de la ciudad de Antequera se inscribió en la Cofradía de la Santa Cruz en Jerusalén en señal de apoyo e influyó ante la Corte para que se restableciera. Señal de ese respaldo es un carta de solicitud de una Real Cédula para confirmar los derechos de la Cofradía con fecha de 2 de abril de 1851 y firmada por José de Lora Bahamonde, Conde del Colchado y hermano mayor, e Ildefonso Arrese Rojas, señor del castillo de Villanueva de Cauche y mayordomo⁵⁵³. En estos momentos se hicieron unos nuevos estatutos llamados “de la Reina”, que fueron aprobados por el vicario general del Obispado de Málaga el 11 de octubre de 1860, y se adjuntaron a la solicitud formal que se envió a la Reina. La respuesta y aprobación llegó con fecha de 5 de mayo de 1861, por esta razón a la reina Isabel II le fue ofrecido el cargo de Hermana Mayor de la Cofradía en una carta del 19 de junio de 1861, cargo que fue aceptado por ésta por el Real Decreto de 8 de septiembre del mismo año, que afirma la restauración jurídica de la Cofradía. También en este año se hicieron algunas reformas y en 1875 se construyeron dos capillas, una sacristía y tres espacios para conservar los tronos. En este periodo el Papa Pio IX se dirigió a los cofrades del Socorro mediante dos breves pontificios, uno fechado el 19 de diciembre 1876, referido a la iglesia de Santa María de Jesús y a la Basílica del Salvador, y el otro, de 17 de abril de 1867, por el que se les concedió la condición de Archicofradía.

En el siglo XX, la Cofradía sufrió un fuerte decaimiento, en los años treinta se perdió bastante patrimonio y hacia los sesenta se llegó casi a su desaparición. Fue entonces cuando se hizo una reorganización con una nueva junta directiva que encabezó Gonzalo Ruiz Rojas como hermano mayor a partir de 1970. Es a partir de esta fecha cuando la Cofradía volvió a salir en procesión, después de diez años sin hacerlo, y comenzó una renovación que continúa hasta hoy.

⁵⁵³ CURIEL, Arturo. *Op. Cit.* pp. 111-112.

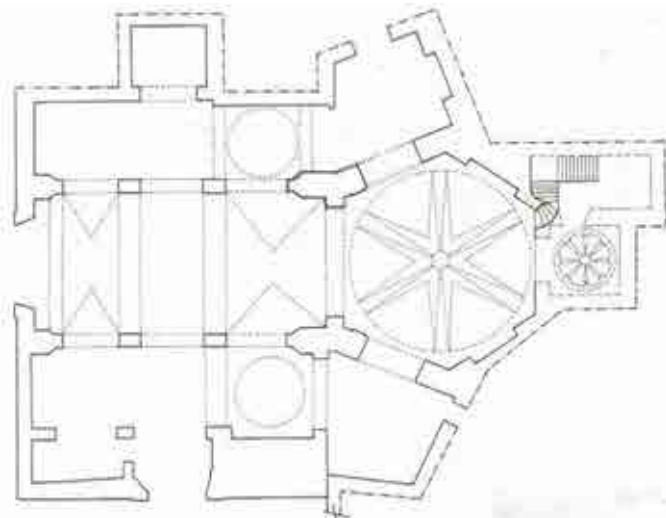
Descripción arquitectónica

A la plaza del Portichuelo da la fachada principal de la iglesia de Santa María de Jesús, situada en la parte más alta de la ciudad, que se asoma en un mirador a la campiña. El vano de entrada es un arco rebajado que da acceso a la nave de la Epístola y que originalmente era la entrada situada a los pies de la iglesia conventual destruida en la invasión francesa. Esta puerta está enmarcada por molduras y una cornisa en la parte superior. Sobre ésta se apoya el segundo cuerpo, centrado por un nicho flanqueado por pilastras de ladrillo muy planas y de orden compuesto que sostienen un frontón curvo. Este conjunto aparece a su vez flanqueado por dos pilastras sobre las que se apoya el frontón triangular. Junto a esta portada se levanta la torre coronada por la espadaña que se alza sobre una cornisa volada y cerrada con barandillas. Ésta sigue el modelo de la iglesia de San Zoilo y fue realizada en 1601 por el maestro cantero Francisco Vargas; tiene un solo vano encajado en una estructura muy clásica de pilastras que sostienen un entablamento con triglifos sobre el cual se asienta un frontón triangular. Un segundo cuerpo, de menor tamaño, hace de réplica del inferior y queda cerrado por un frontón curvo.



Fachada de la iglesia de Santa María de Jesús.

La planta es de tres naves, la central acaba en el crucero de planta hexagonal, está cubierto con una gran cúpula semiesférica y fue originalmente la capilla de la cofradía del Socorro. En su testero noroeste se encuentran las capillas de los



Planta de la iglesia.

titulares de la Cofradía, la central, tras el altar mayor, es la boca del camarín de la Virgen del Socorro. Se convierte la estructura así en la de un templo longitudinal y centralizado al mismo tiempo. La nave central está cubierta con bóveda de cajón con fajones y lunetos, que descansa en una cornisa decorada con triglifos y me-topas, y en los pilares que sustentan los arcos de medio punto moldurados. Las dos

naves laterales se ensanchan a la altura del crucero, transformándose en dos capillas que son producto de una reforma posterior a la de mediados del siglo XIX. La gran cúpula se levanta sobre pilares que están resaltados por pilastras muy decoradas que dan lugar a arcos de medio punto, éstos, a su vez cobijan capillas sobre las se colocan tribunas. Las pechinas están decoradas con yaserías con querubines que envuelven símbolos marianos y la cúpula está ornamentada con pinturas del siglo XIX.



Interior de la iglesia.

Sin duda, el elemento arquitectónico más destacado es el camarín, realizado en 1725 por Antonio Ribera hijo. Se trata de un pequeño espacio de planta cuadrada que se abre tras el testero de la cabecera. Sobre el zócalo de mármol rojo del torcal se inicia el ascenso decorativo a partir de unos estípites que elevan la mirada hacia la movida cornisa, en la que aparecen los anagramas de la Virgen y el escudo de la Cofradía sostenidos por angelillos. Un segundo cuerpo, a modo de tambor, acoge ventanas rodeadas de rocalla y que preceden a las pechinas, en las que se representan las virtudes cardinales. La cúpula gallonada cierra el conjunto con una corona sostenida por ocho querubines. La teatralidad barroca tiene aquí una de sus más interesantes expresiones, haciendo de éste un espacio celestial en la tierra, como se revela en una inscripción sobre la puerta de acceso: “Domus Dei, et Porta Coeli”.



Camarín de la Virgen del Socorro.

Del antiguo convento se conserva una escalera cubierta con cúpula semiesférica que sube desde la sacristía hasta la zona que actualmente ocupa la colección. La cúpula se apoya sobre pechinas, en las que se representan escudos. Los mascarones, plumas y roleos que aparecen entre sus ocho nervios relacionan este espacio con el estilo manierista. También de esta época se conserva uno de los alzados de un patio del convento, cuyo primer cuerpo es de arcos de dovelas muy resaltadas entre pilastras, y el segundo tiene balcones adintelados.

Fuera del recinto que ocupa la iglesia y las dependencias de la Cofradía, tenemos que hacer referencia a las capillas votivas, por el interés arquitectónico y simbólico que tienen en la ciudad. Originalmente eran cuatro, la situada en la plaza del Portichuelo, la de la Alameda, la de la Cruz Blanca y la de Santiago. La más interesante es la llamada “Capilla del Portichuelo”, situada en la plaza del mismo nombre junto a la iglesia y que muestra una original estructura barroco-mudéjar que se considera prototípica de la arquitectura popular antequerana. Fue realizada en 1715 y costada por D. Francisco de Ampudia y Baldés, según queda reflejado en una inscripción que aparece en el herraje del balcón⁵⁵⁴. Se trata de una estructura porticada en dos cuerpos, el primero aparece presidido por un arco de medio punto sobre dos pilares con columnas adosadas y flanqueado por otros dos arcos más estrechos con sendas veneras por encima; éstos se apoyan en dos pilares de ladrillo laterales con decoración de placas recortadas bajo el entablamento. La misma estructura se repite en el cuerpo superior, el remate del arco central es una moldura quebrada de influencia mudéjar que se continúa y conforma el entablamento de los dos arcos laterales. Dos estípites dividen ese entablamento y se prolongan hasta el ático donde flanquean a la Cruz de Jerusalén, que está dentro de una estrella de ocho

⁵⁵⁴ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Antequera, ciudad monumental: Guía*. Chapitel, conservación y restauración, Antequera, 2012. p.41.

puntas. Dos alerones acabados en volutas cierran lateralmente el ático que da paso a la cornisa de la cubierta que es un tejadillo a cuatro aguas.

Los espacios interiores presentan en el cuerpo inferior una bóveda vaída en el centro, decorada con pinturas de veneras y otros elementos arquitectónicos fingidos. Ésta aparece flanqueada por dos bóvedas de medio cañón. En el piso superior, una bóveda semiesférica con cuatro nervios y decorada con veneras y volutas cubija el cuadro de la Virgen. El cuerpo bajo fue tapiado en el siglo XIX para que funcionara como vivienda y en 1963 la capilla fue restaurada por el arquitecto Francisco Pons Sorolla, que le dio su apariencia actual.



Capilla del Portichuelo



Capilla de la Cruz Blanca.

La capilla de la Cruz Blanca está situada frente a la iglesia de la Trinidad y en un lugar destacado del entramado urbano de la ciudad, por ser el punto de encuentro de varias calles y la entrada a la ciudad desde Córdoba. Es la más tardía de las capillas pertenecientes a la cofradía de la Santa Cruz en Jerusalén, sólo consta su propiedad en una escritura de 1774. Se sustenta sobre pilares de piedra, pero el resto de la construcción está realizada en ladrillo, tiene la misma estructura porticada que la del Portichuelo, pero sus arcos están rebajados y flanqueando el arco central corren en ambos cuerpos dos estípites. En el cuerpo inferior se presentan los cuadros de Santa María Magdalena y San Francisco de Paula y, en el piso superior, el de la Virgen del Socorro. Sobre el tejado aparece una cruz blanca, de la que le sobreviene el nombre.

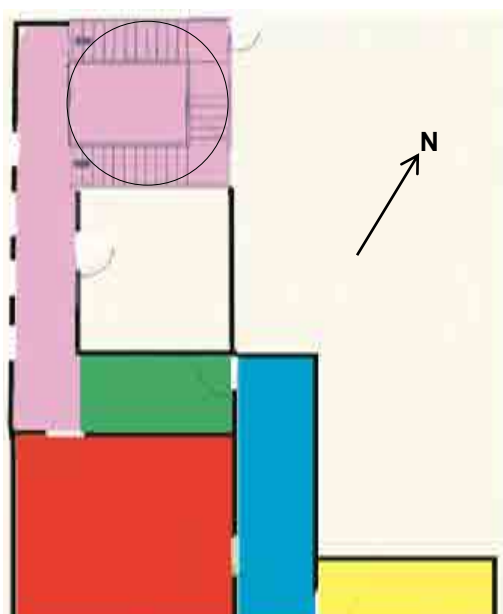
Origen y trayectoria como espacio expositivo

Tras los avatares sufridos por la Cofradía durante la Guerra Civil y años posteriores, en los años 60 del pasado siglo XX muchas de las piezas de su propiedad se encontraban dispersas en casas particulares. Fue entonces cuando la Cofradía, a cargo entonces de Gonzalo Ruiz Rojas, como hermano mayor (1970-1997 y 2001-2008), organizó una exposición temporal y con ella se consiguió que muchas piezas volvieran a su lugar de origen. Por el interés artístico y antropológico que presentan estas obras, se decidió que en el Museo Municipal de Antequera se instalaran dos salas con los enseres de la Cofradía hacia 1972, fecha de la inauguración del Museo en su emplazamiento actual del Palacio de Nájera. En estas salas del Museo Municipal se expusieron la mayoría de las piezas que hoy se encuentran en la colección cofrade, tales como los estandartes y soles de plata, las túnicas bordadas del Nazareno, los gallardetes y tarjetas procesionales, la Cruz de Jerusalén y las coronas de la Virgen⁵⁵⁵.

Estas dos salas se mantuvieron hasta que la Cofradía decidió crear su propio espacio expositivo. Las obras de adecuación del espacio se hicieron entre 2005 y 2006 en las dependencias del antiguo convento, que estaban en estado de ruina y a las que se accedía por la escalera manierista que sube desde la sacristía. En estos años se trasladaron las piezas desde el Museo Municipal y se hizo el montaje museográfico de cuyo diseño se encargó Jesús Romero Benítez. El 15 de agosto de 2010, festividad de la Virgen del Socorro, el espacio fue inaugurado y bendecido por el obispo Jesús Catalá Ibáñez.

⁵⁵⁵ ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Guía artística de Antequera*. Caja de Ahorros de Antequera, Antequera, 1989. pp. 88-93.

Recorrido por el espacio expositivo



Plano del Museo *.

- Escalera y pasillo de acceso.
- Primera zona expositiva.
- Ámbitos de la Santa Cruz en Jerusalén y de Ntro. Padre Jesús Nazareno.
- Ámbito de la Virgen del Socorro.
- Coro de la iglesia y ámbito de la Sacramental de San Salvador.

La iglesia de Santa María de Jesús

Antes de pasar al área expositiva debemos cruzar la iglesia de Santa María de Jesús. La zona de mayor interés es la capilla de la Cofradía del Socorro, donde podemos ver los retablos de los titulares realizados hacia 1725 por Antonio Ribera, al igual que el camarín que se deja ver parcialmente desde la nave central y desde donde preside el templo la *Virgen del Socorro*, obra anónima del siglo XVI, reformada en 1729 por Miguel Márquez García, que le puso ojos de cristal, y en 1979 por Francisco Buiza Fernández. El retablo central ocupa todo el testero semicircular que enmarca la boca del camarín y se estructura con dos estípes. Flanqueando a este retablo aparecen el de la *Santa Cruz en Jerusalén*, en el lateral de la Epístola, y el de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, obra anónima y fechada en 1725, en el lateral del Evangelio. Ambos retablos tienen estípites a modo de soportes y decoración vegetal.



Capilla mayor de la iglesia.

En las dos capillas laterales destacan sendos retablos, el de *Santa Isabel de Hungría*, en el lado de la Epístola, y el de *San Antonio de Padua*, en el lado del Evangelio. Ambas esculturas son anónimas del siglo XVII y los dos retablos estuvieron originalmente en uno de los laterales del hexágono de la capilla de la Cofradía. En la nave del Evangelio se conserva la antigua capilla mayor de la iglesia, actual capilla del Sagrario, presidida por su titular, *Santa María de Jesús*, que aparece junto con *San Luis de Francia* y *San Antón*, todas obras del siglo XVII. Hay además un pequeño retablo con la imagen de un *Sagrado Corazón de Jesús Niño* de Miguel Márquez.



Nuestro Padre Jesús Nazareno. Anónimo. 1725.



Virgen del Socorro. Anónimo siglo XVI con reformas posteriores.

La escalera y el pasillo de acceso

Desde la nave del Evangelio se accede a la sacristía y desde ésta ascendemos por la escalera manierista cubierta con cúpula decorada con plumas y mascarones. En su segundo rellano se abre una puerta por la que se puede acceder al camarín. Si subimos nos encontramos en el pasillo de acceso al área expositiva; ahí se expone una interesante colección de lienzos, todos representando el rostro de Jesucristo, pues cada año la Cofradía estrena el paño de la mujer Verónica que se procesiona junto al Nazareno.



Cúpula manierista de la escalera conventual.



Vitrina con la exposición de paños de la Verónica.

Primera zona expositiva

Al fondo del pasillo, tenemos un primer ámbito expositivo en el que destaca una vitrina-escaparate en la que se exponen dos estandartes de plata, el de Jesús Nazareno, de Francisco Ruiz el Viejo, fechado en 1775, y el de la Virgen, realizado en 1865 por Francisco Durán. Estos portentosos estandartes de plata en su color ya no se procesionan, entre ambos se exponen los guiones de la Cofradía. Frente a esta hay una vitrina-armario con dos casullas de finales del siglo XIX y una túnica de hermano mayor.



Primera zona expositiva



Escaparate de estandartes y guiones.

Ámbitos de la Santa Cruz en Jerusalén y de Ntro. Padre Jesús Nazareno

La sala de mayor tamaño de este espacio expositivo es la dedicada a exponer las piezas relacionadas con la Santa Cruz en Jerusalén y Jesús Nazareno. En cuanto entramos nos encontramos la vitrina exenta que expone la *Santa Cruz en Jerusalén*, cruz insignia de la Cofradía, realizada en el siglo XIX por Antonio del Castillo y otros plateros contemporáneos a éste. Los dos ángeles que la flanquean son del siglo XVIII, aunque dorados y policromados en el siglo XX. Esta Cruz se procesiona en un trono-peana al comienzo del cortejo.



Ámbitos de la Santa Cruz en Jerusalén y Ntro. Padre Jesús Nazareno.

En torno de la Cruz aparecen dos interesantes estandartes con forma de sol, son el *Sol eucarístico*, de 1756, y el *Sol mariano*, de 1760; ninguno se procesiona. En el testero suroeste de la sala hay una gran vitrina que expone cinco gallardetes de plata realizados en siglo XIX por Francisco Durán, todos ellos tienen un medallón central en el que se representa la Santa Cruz en Jerusalén, que está rodeada con motivos vegetales. Estos aun se procesionan y se cree que había originalmente seis o siete.



Sol eucarístico. 1756.



Francisco Durán. Gallardetes. Siglo XIX



Libro de Reglas. 1620

En el testero suroeste hay tres vitrinas de tipo alacena, una central más ancha que las dos laterales. La primera de ellas expone en su parte superior el *Libro de Reglas* de 1620, una auténtica reliquia para los cofrades, es de seda y pintada al temple. La parte inferior de esta alacena presenta dos candelabros de plata de hacia 1900.

La vitrina central, dividida asimismo por una balda horizontal, expone en su parte superior dos custodias de tipo sol del siglo XIX, una cordobesa de plata dorada y en su color, y la otra antequerana, de Joaquín de Lara, de plata en su color. Junto a éstas hay dos navetas también del XIX y de plata en su color, una de Francisco Durán y la otra de Joaquín de Lara. En este mismo espacio se exponen dos cálices, uno del siglo XVIII del platero Martínez y el otro del XIX de Joaquín de Lara. La zona inferior de la vitrina aparece presidida por una media luna realizada en Sevilla en 1979 por el platero José Luis Jiménez. También se exponen unas vinajeras de hacia 1780 y la *corona y potencias* del Nazareno, realizadas en plata en su color en el siglo XIX.



Vitrina central del testero suroeste.

La última de las vitrinas expone en su parte superior las potencias de oro, filigrana y esmeraldas de Jesús Nazareno, realizadas en 1829, y la corona de espinas de plata dorada, realizada en el siglo XIX. En la parte inferior se encuentra el cordón de cuello del Nazareno, obra del siglo XVIII y realizada con filigrana de oro y plata dorada. Entramos así en el ámbito de Jesús Nazareno, que está presidido por dos vitrinas exentas que exponen dos túnicas bordadas, una de ellas es de factura granadina, bordada en hilo de plata dorada sobre terciopelo morado en 1878, y la otra es de taller antequerano del siglo XVIII y realizada en la misma técnica. La granadina tiene bordados los atributos de la Pasión entre motivos florales, tanto en su parte delantera como en la trasera, y se la cree gemela a una que se hizo para el Nazareno de Jaén.

En el testero noreste, junto a la puerta, se exponen tres tarjetas procesionales, las únicas que se conservan de las muchas que tuvo la Cofradía. En la primera de ellas se representa a Jesús cargando con la cruz camino del Calvario en temple sobre papel, el marco es de plata en su color y realizado en el siglo XIX. En la tarjeta central se representa la flagelación en óleo sobre lienzo y fue realizada hacia 1770. En la tercera tarjeta se representa a San Juan Evangelista en óleo sobre lienzo, el marco fue realizado en el siglo XIX por el platero antequerano Joaquín de Lara. Acabamos en esta sala con la *Cruz de plata del Nazareno*, de hacia 1750, que presenta medallones con los atributos de la Pasión.



Túnica granadina. 1878.

Ámbito de la Virgen del Socorro

Desde la sala anterior se pasa a esta sala rectangular que expone piezas relacionadas con la Virgen del Socorro. En todo el testero suroeste se exponen grabados de la Virgen, fotografías antiguas y un interesante documento que certifica la corona de la Virgen con fecha de abril de 1894. En el testero sureste hay dos tacas, la situada más cercana a la entrada exhibe la *corona* realizada en 1953 por Manuel Seco Velasco, realizada en plata dorada, esmalte y marfil, y la media luna de plata, creada también de mediados del siglo XX por Salvador González. Ambas piezas vinieron a reemplazar las que se perdieron en la Guerra Civil.



Vitrina-alacena del testero sureste.

La otra vitrina expone un *Crucificado* que sujetaba la talla de Santa Isabel de Hungría que se encuentra en la iglesia y que se identifica con la escuela Pedro Roldán de hacia 1690. También se presenta una plancha calcográfica con la que se han realizado los grabados de la Virgen que se exponen en la sala.



Ámbito de la Virgen del Socorro.

En el testero noreste tenemos, en primer lugar, un pequeño lienzo sobre hojalata en el que se representa el *Descanso en la huída a Egipto*, proveniente de uno de los retablos de la iglesia y realizado en el siglo XVIII. Le sigue un lienzo que



Vitrina-escaparate del testero noreste

se encontró entre el terciopelo y la entretela del manto de la Virgen, en el que las bordadoras dejaron escrito su nombre y la fecha de comienzo y finalización de su obra, entre 1818 y 1819. Le sigue un dibujo de la corona de coronación de la Virgen que precede a una vitrina-escaparate que expone esta *corona*, realizada en 1781 por Diego Ruiz Pérez, aunque la ráfaga es de José Luis Jiménez de 1981. También en este escaparate tenemos un pequeño óleo sobre lienzo con forma oval que representa a la Virgen del Socorro, y un *ángel pasionario* de hacia 1720, realizado en madera dorada y policromada. A continuación cuelga un dibujo a lápiz sobre papel de Cristóbal Toral que representa a la Virgen del Socorro fechado en 1988, año de su coronación canónica.

Una gran vitrina-armario adosada al muro expone varias piezas del ajuar textil de la Virgen, son un *juego de saya y mangas* de terciopelo rojo bordado en plata dorada y lentejuelas en el siglo XIX, al igual que la sábana abullonada del Descendimiento. Junto a éstos se presenta un *verdugillo* expuesto en un

maniquí, es de tisú de plata y cordón dorado; sobre éste se apoya un *collar* llamado “de los topacios” por tener aplicaciones de esta piedra preciosa, es de filigrana de plata del siglo XIX.



Vitrina expositora de ajuar textil de la Virgen



Túnica del hermano mayor de insignia. Siglo XIX

Cerrando este testero hay un escaparate que expone *la túnica del hermano mayor de insignia*, está bordada en plata dorada sobre terciopelo negro con motivos florales entrelazados y es del siglo XIX. En el testero noroeste se exponen una reproducción de un lienzo que representa a la Virgen del Socorro.

Coro de la iglesia. Ámbito de la Hermandad Sacramental de San Salvador

Desde la sala que expone las piezas del ajuar de la Virgen del Socorro se accede al coro que se asoma a la nave central de la iglesia. En este espacio se han expuesto las piezas pertenecientes a la Hermandad Sacramental de San Salvador, con la que la Cofradía se había unido desde su fundación. En dos tacas se exponen algunas piezas del ajuar litúrgico de la Hermandad; en la primera de ellas está la pieza más antigua de la colección, una bandeja de latón del siglo XV, procedente de la ciudad belga de Dinant; en la parte inferior de este espacio se expone un portaviático de 1785, en cuyo centro hay un medallón en el que se representa a un pelícano alimentando a sus crías, conocido símbolo cristológico. Junto a éste están las llaves del Sagrario, obra de Félix Gálvez del siglo XVIII, un incensario, también del siglo XVIII, y una campana procesional de 1780.

La otra vitrina presenta una custodia del Juan Tiburcio de 1659, aunque muy transformada. Centrando el espacio se exponen dos piezas textiles muy valiosas, son un palio de respeto del siglo XVIII, bordado en plata y sedas de colores sobre tela blanca, y un paño mortuario de terciopelo negro de 1717.



Pañó mortuorio de 1717.



Palio de respeto del siglo XVIII

Aspectos museográficos y de difusión

El montaje de esta colección cofrade es de tipo contemplativo y se estructura en diversos tipos de vitrinas, según las necesidades, aunque todas ellas con fondo rojo; merece la pena analizarlas porque son producto de un ejercicio de adecuación a la correcta visualización y conservación de las piezas que exponen.

Hay vitrinas-escaparate con marco de madera, es el caso de la vitrina de los estandartes de plata que tienen estructura tripartita y apertura frontal abatible. Las vitrinas empotradas más pequeñas tienen cierre de cristal abatible, aunque las de mayor tamaño, que son las que exponen las piezas del ajuar litúrgico y la corona de coronación de la Virgen, se cierran con dos hojas de cristal.

Las dos vitrinas exentas de la *Santa Cruz en Jerusalén* y de la *túnica granadina* tienen caja de cristal sobre un bajo pedestal, y en la parte superior están cubiertas con una pantalla que difunde la luz fluorescente, que se oculta por encima de ésta y que, en el caso de la que expone la *Santa Cruz de Jerusalén*, es una rejilla de aluminio. De esta misma rejilla difusora están dotadas las vitrinas que presentan los dos soles de plata, cuyo original diseño resulta muy adecuado; se trata de una estructura de madera en la que se encaja el frontal y laterales de cristal y que configuran una caja transparente que va colgada del muro y que, además, lleva iluminación fluorescente incorporada. Parecido es el diseño de la vitrina que expone las tarjetas procesionales, aunque más sencilla; se trata de un marco de madera con cubierta de cristal y que se ilumina con leds.

De factura anterior, son tres vitrinas que se conforman como armarios con paredes de cristal, y cuyos laterales mayores están seccionados en tres partes que se desmontan por uno de los laterales o por la parte frontal. La vitrina que expone los gallardetes hace las veces de escaparate por su poca profundidad y por estar adosada a la pared, tiene cierre frontal tripartito, estructura de madera como los demás e iluminación interna fluorescente.

Más original resulta el receptáculo de la *Cruz del Nazareno*, pieza que aparece encajada en un panel que se adosa a la pared y en el que se recorta perfectamente la silueta de la Cruz. Igualmente bien conseguidos están los expositores de las dos piezas textiles que se exponen en el coro, son dos plataformas inclinadas con cubierta de metacrilato.



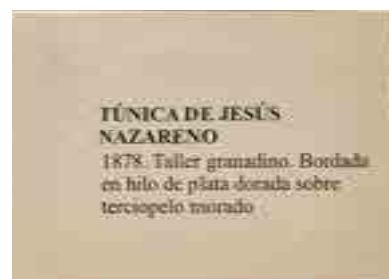
Cruz del Nazareno.

Los soportes y pedestales casi pasan desapercibidos, están los que sostienen los dos juegos de potencias, el atril sobre el que se apoya el libro de reglas y dos soportes de madera torneada en los que se sustentan las dos coronas de la Virgen, entre otros más simples.

El tipo de iluminación utilizada también es heterogénea; las dos salas tienen rieles con focos halógenos, también se utilizan cordones de leds en todas las vitrinas, excepto en las que hemos citado que tienen iluminación fluorescente y las de tipo armario que no tienen iluminación interna. En el espacio primero, donde se encuentra el escaparate de los estandartes, hay una lámpara incandescente. El coro tiene, además de los leds de las vitrinas, iluminación natural a través de las ventanas de la iglesia. Por otra parte, las ventanas de las dos salas, tres en total, están cubiertas con visillos que no dejan pasar la luz.

El espacio tiene equipo de climatización, aunque sólo se enciende ocasionalmente, y está dotado de cámaras de seguridad y alarma. También hay una rampa para facilitar el acceso entre las salas, aunque la única vía para llegar al espacio expositivo es la escalera conventual, con lo cual no podrían visitarlo personas con movilidad reducida.

Como complemento a las piezas expuestas se presentan junto a éstas fotografías antiguas de la procesión en las aparecen los enseres perdidos; estas fotografías se reparten en todo el espacio. Por otra parte, cada pieza tiene su cartela, son de cartón pluma y van adheridas a la pared o a las vitrinas. En la esquina superior izquierda se dibuja la Santa Cruz de Jerusalén y la información es la del nombre de la pieza, fecha, autor y técnica. Cuando hay más de una pieza en la vitrina se le pone un número a cada una que se corresponde con el que aparece al pie de la cartela.



Cartela.

María del Carmen García García.

La Archicofradía tiene página Web y uno de sus espacios está dedicado al Museo⁵⁵⁶; aparte de ésta información, no hay ningún otro soporte de difusión. Este espacio sólo es visitable previa cita, normalmente acuden grupos que son guiados por un cofrade voluntario durante los fines de semana. La Archicofradía reconoce la inviabilidad económica de este espacio por no poder tenerlo abierto al público con regularidad, pero es de apreciar el esfuerzo realizado para exhibir y conservar su rico patrimonio.

⁵⁵⁶ <http://www.archicofradiadelsocorro.com/museoe.html>

CONCLUSIONES

Este trabajo ha supuesto una reflexión sobre la situación actual de las colecciones de arte sacro en Andalucía, ha intentado tipificar sus particularidades y poner en valor un patrimonio a veces poco conocido por su dispersión territorial y su escasa difusión. Los bienes culturales de la Iglesia suponen un alto porcentaje del total del patrimonio de nuestro país, tanto mueble como inmueble, tanto material como inmaterial. A veces su naturaleza religiosa nos lleva a mirar hacia otra parte, no en vano la frecuente utilización de la frase cervantina “con la Iglesia hemos dado, Sancho” puesta en boca de Don Quijote de la Mancha, ha perdurado hasta nuestros días. En este punto, hemos de resaltar que el acercamiento hecho en este estudio intenta ser lo más aséptico posible y que se centra en el carácter histórico y cultural de cada espacio y de cada bien. En él, además de hacer un estudio pormenorizado de las colecciones, se intenta poner en valor el papel que cumplen estos espacios, sus fortalezas y deficiencias y, sobre todo, las posibilidades que ofrecen para dar a conocer el pasado desde nuestra siempre trepidante inmediatez espaciotemporal. Es una mirada al pasado desde el presente, a una parte muy importante de nuestra herencia cultural que nos viene dada a través de los testimonios materiales de la religiosidad del pasado.

Una de las grandes sorpresas, a nuestro juicio, es la variedad, la pluralidad de iniciativas y de soluciones empleadas. Cada colección es diferente a la anterior, tiene su carácter y su razón de ser. Ese amplio abanico de posibilidades es el que se abre en este estudio. No podemos hablar de museos, ni siquiera de colecciones museográficas en el sentido que los define la legislación. Por su parte, la Iglesia tiene su propio planteamiento de lo que debe ser un museo de arte sacro pero, a todas luces, en la mayoría de las ocasiones, sus objetivos se ven truncados por la falta de medios y de criterios adecuados, así como de una gestión coherente. Hemos apreciado que el término *Colección permanente* está sustituyendo en lo últimos tiempos al de *Museo*, así lo hemos visto en las catedrales de Cádiz, Jaén y Jerez. Por otra parte, el concepto de *Tesoro* aún sigue vigente en las catedrales de Sevilla y Córdoba. Aquí aportamos un nuevo término, *Colecciones musealizadas*, que surge de una profunda reflexión. Hemos visto cómo la Iglesia rechaza el planteamiento de museo que da la legislación, no le interesa ni se esfuerza por adaptarse a él. Por otra parte, el concepto de *Tesoro*, más adecuado para designar a las colecciones de piezas de plata, no podíamos adoptarlo por razones obvias. Así surge el concepto de *Colecciones musealizadas*, que intenta agrupar las colecciones de cualquier naturaleza que han sido objeto de una ordenación para ser expuestas al público. Podríamos decir que se trataría una categoría en la que quedarían insertas todas las colecciones que no llegan a cumplir los planteamientos de la ley.

La Iglesia tiene el mérito de haber sabido conservar su patrimonio como ninguna otra institución. Es tan vasto y tan rico como ningún otro acervo cultural en nuestro país; es por ello los poderes públicos y la Iglesia deben seguir esforzándose para mantener el patrimonio religioso, pues ni uno ni la otra

podrían hacerlo independientemente. En esta confluencia de esfuerzos, la Iglesia debe comprometerse a facilitar el acceso del público a sus bienes, abrir sus puertas y permitir que el público participe, que aporte ideas. Si bien, hasta no hace mucho, el mantener al público alejado del patrimonio ha sido una garantía para su seguridad y conservación, en nuestra sociedad es más bien al contrario, es el conocimiento de un bien el que procura la concienciación social para que éste sea conservado y apreciado. Si el patrimonio pertenece a todos, aunque no su propiedad, su gestión la deben llevar a cabo expertos interdisciplinarios que aporten su visión, todo ello sin renunciar a lo que la Iglesia considera que nunca debe perderse de vista en un museo de arte religioso, la función pastoral, inherente a la naturaleza de sus piezas. En este punto debemos hacer notar que en una sociedad cada vez más laica y globalizada, la colección musealizada de arte sacro se convierte en un potente medio de comunicación, ya que las piezas que contiene son el testimonio material de las vivencias del pasado, aunque en ocasiones también encontramos piezas que se siguen utilizando en el presente. Así asistimos a cómo los valores históricos, artísticos y antropológicos, religiosos, iconográficos y materiales se imbrican indisolublemente en estos espacios como en ninguna otra parte.

La adecuada conservación y la seguridad de las piezas es el principal objetivo de todo espacio expositivo, también se debe procurar su accesibilidad a todo tipo de públicos. Por otra parte, los soportes de difusión cumplen un importante papel, siempre deben fundamentarse en la investigación seria y contrastada. Internet y las nuevas tecnologías son elementos sin los cuales la sociedad actual no entiende la vida y que deben también aprovecharse para difundir los valores de este patrimonio, pero también para hacer que el público participe.

En este sentido anteriormente expuesto, se hace necesaria una reflexión que renueve el planteamiento que hizo la Iglesia en el Reglamento de 2004 sobre lo que debían ser los museos de arte sacro, centrándose sobre todo en el museo diocesano, un modelo que, en lo que se refiere a Andalucía, no ha triunfado como en otras regiones. Nos queda la impresión de que cada catedral, parroquia, convento o cofradía ha adaptado a sus necesidades la creación de los distintos espacios expositivos, no ha habido una metodología a seguir, ni un criterio unitario. Han proliferado una serie de espacios tan variados que su clasificación resulta casi imposible. Si bien apreciamos una gran riqueza de posibilidades, sería conveniente sistematizarlas de alguna forma para coordinar esfuerzos y crear una red de espacios expositivos de arte sacro en el que se incluyeran tanto los espacios creados en grandes catedrales, como los modestos tesoros de las parroquias rurales, y que sirviera para compartir experiencias, conseguir recursos, crear proyectos conjuntos e intercambiar información.

ANEXOS

ANEXO I

CONCILIO VATICANO II

Constitución sobre la Sagrada Liturgia. Capítulo VII

EL ARTE Y LOS OBJETOS SAGRADOS

Dignidad del arte sagrado

122. Entre las actividades más nobles del ingenio humano se cuentan, con razón, las bellas artes, principalmente el arte religioso y su cumbre, que es el arte sacro.

Estas, por su naturaleza, están relacionadas con la infinita belleza de Dios, que intentan expresar de alguna manera por medio de obras humanas. Y tanto más pueden dedicarse a Dios y contribuir a su alabanza y a su gloria cuanto más lejos están de todo propósito que no sea colaborar lo más posible con sus obras para orientar santamente los hombres hacia Dios.

Por esta razón, la santa madre Iglesia fue siempre amiga de las bellas artes, buscó constantemente su noble servicio, principalmente para que las cosas destinadas al culto sagrado fueran en verdad dignas, decorosas y bellas, signos y símbolos de las realidades celestiales. Más aún: la Iglesia se consideró siempre, con razón, como árbitro de las mismas, discerniendo entre las obras de los artistas aquellas que estaban de acuerdo con la fe, la piedad y las leyes religiosas tradicionales y que eran consideradas aptas para el uso sagrado.

La Iglesia procuró con especial interés que los objetos sagrados sirvieran al esplendor del culto con dignidad y belleza, aceptando los cambios de materia, forma y ornato que el progreso de la técnica introdujo con el correr del tiempo.

En consecuencia, los Padres decidieron determinar, acerca de este punto, lo siguiente:

Libre ejercicio de estilo artístico

123. La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que acomodándose al carácter y condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el arte de nuestro tiempo, y el de todos los pueblos y regiones, ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia; para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados.

Arte auténticamente sacro

124. Los ordinarios, al promover y favorecer un arte auténticamente sacro, busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad. Esto se ha de aplicar también a las vestiduras y ornamentación sagrada.

Procuren cuidadosamente los Obispos que sean excluidas de los templos y demás lugares sagrados aquellas obras artísticas que repugnen a la fe, a las costumbres y a la piedad cristiana y ofendan el sentido auténticamente religioso, ya sea por la depravación de las formas, ya sea por la insuficiencia, la mediocridad o la falsedad del arte.

Al edificar los templos, procúrese con diligencia que sean aptos para la celebración de las acciones litúrgicas y para conseguir la participación activa de los fieles.

Imágenes sagradas

125. Manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles; con todo, que sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa.

Vigilancia de los Ordinarios

126. Al juzgar las obras de arte, los ordinarios de lugar consulten a la Comisión Diocesana de Arte Sagrado, y si el caso lo requiere, a otras personas muy entendidas, como también a las Comisiones de que se habla en los artículos 44, 45 y 46.

Vigilen con cuidado los ordinarios para que los objetos sagrados y obras preciosas, dado que son ornato de la casa de Dios, no se vendan ni se dispersen.

Formación integral de los artistas

127. Los Obispos, sea por sí mismos, sea por medio de sacerdotes competentes, dotados de conocimientos artísticos y aprecio por el arte, interésense por los artistas, a fin de inbuirlos del espíritu del arte sacro y de la sagrada Liturgia.

Se recomienda, además, que, en aquellas regiones donde parezca oportuno, se establezcan escuelas o academias de arte sagrado para la formación de artistas.

Los artistas que llevados por su ingenio desean glorificar a Dios en la santa Iglesia, recuerden siempre que su trabajo es una cierta imitación sagrada de Dios creador y que sus obras están destinadas al culto católico, a la edificación de los fieles y a su instrucción religiosa.

Revisión de la legislación del arte sacro

128. Revisense cuanto antes, junto con los libros litúrgicos, de acuerdo con el artículo 25, los cánones y prescripciones eclesiásticas que se refieren a la disposición de las cosas externas del culto sagrado, sobre todo en lo referente a la apta y digna edificación de los tiempos, a la forma y construcción de los altares, a la nobleza, colocación y seguridad del sagrario, así como también a la funcionalidad y dignidad del baptisterio, al orden conveniente de las imágenes sagradas, de la decoración y del ornato. Corriójase o suprimase lo que parezca ser menos conforme con la Liturgia reformada y consérvase o introdúzcase lo que la favorezca.

En este punto, sobre todo en cuanto a la materia y a la forma de los objetos y vestiduras sagradas se da facultad a las asambleas territoriales de Obispos para adaptarlos a las costumbres y necesidades locales, de acuerdo con el artículo 22 de esta Constitución.

Formación artística del clero

129. Los clérigos, mientras estudian filosofía y teología, deben ser instruidos también sobre la historia y evolución del arte sacro y sobre los sanos principios en que deben fundarse sus obras, de modo que sepan apreciar y conservar los venerables monumentos de la Iglesia y puedan orientar a los artistas en la ejecución de sus obras.

Insignias pontificales

130. Conviene que el uso de insignias pontificales se reserve a aquellas personas eclesiásticas que tienen o bien el carácter episcopal o bien alguna jurisdicción particular.

ANEXO II

CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA. COMISIÓN PARA EL PATRIMONIO CULTURAL

DECLARACIÓN DE EL ESCORIAL

Delegados Diocesanos del Patrimonio Cultural de numerosas Diócesis españolas, representantes de las Asociaciones Nacionales de Archiveros Eclesiásticos, de Directores de Museos de la Iglesia, de Musicólogos Eclesiásticos, del Departamento Cultural de la Conferencia, así como expertos y colaboradores del Secretariado Nacional, reunidos en El Escorial (Madrid), con motivo de la celebración de las XVI Jornadas Nacionales del Patrimonio Cultural de la Iglesia en España, presentaron al final de las mismas la siguiente Declaración¹:

Patrimonio Cultural de la Iglesia

1. Llamamos “Patrimonio Cultural de la Iglesia” a los bienes culturales que la Iglesia creó, recibió, conservó y sigue utilizando para el culto, la evangelización y la difusión de la cultura. Son testimonio y prueba de la fe de un pueblo. Son, también, creaciones artísticas, huellas históricas, manifestaciones de cultura y civilización.
2. Este patrimonio nace y se hace para el culto y la evangelización. Este su fin primario y propio es, también, su primer fin social.
3. Los lugares y edificios destinados al culto y reunión de los creyentes, a lo largo de casi veinte siglos y para actos y comunidades variadísimas, han dado origen a su Patrimonio Inmueble, arquitectónico-monumental; los numerosos objetos para el culto y la catequesis, como retablos, pinturas, esculturas, tejidos, orfebrería, etc., forman su Patrimonio Mueble; los manuscritos, libros y documentos que recogen y reflejan la vida del Pueblo de Dios –su memoria escrita– constituyen su Patrimonio Documental. Todos ellos son huella e instrumento de evangelización.

Archivos eclesiásticos

4. La Asociación Nacional de Archiveros Eclesiásticos desea que se reconozca el servicio que se presta a la sociedad, no sólo desde los importantes archivos catedralicios, diocesanos o de los grandes monasterios, sino también desde los treinta mil archivos parroquiales o similares, como instrumento de investigación.
5. Desea poner de manifiesto, además, los valores evangelizadores de los archivos eclesiásticos, memoria viva de la Iglesia de Cristo, de todas las edades y para todas las generaciones de creyentes.
6. Propone como preparación al año 2.000, exposiciones y estudios de los fondos archivísticos por reas. Así: Religiosidad Popular; Cofradías o Hermandades; Instituciones de Enseñanza; Hospitales y Beneficencia; Genealogías; Heráldica; Pergaminos; Manuscritos y otros.
7. La Asociación cuida y estimula la cualificación de sus miembros para dirigir los archivos, utilizando las nuevas tecnologías. La Guía de los Archivos y Bibliotecas

¹ “Conferencia Episcopal Española. Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural, Declaración de El Escorial” en *Ars Sacra* nº 1, Conferencia Episcopal Española, 1997. Pág. 67.

de la Iglesia en España y las publicaciones de sus series *Ecclesiae Vita* o *Memoria Ecclesiae*, así lo ponen de manifiesto.

Museos de la Iglesia

8. La Asociación Nacional de Directores de Museos de la Iglesia desea insistir en la importancia de la asignatura o enseñanza del origen y sentido del Arte Sacro, en los Seminarios y Universidades; e incluir en la Formación Permanente del Clero estos temas o estudios; en cuidar la adecuada formación de guías para mostrar los Bienes Culturales de la Iglesia, afectados para el culto y la evangelización, y los Museos de Arte Sacro, con su especificidad, lo que comporta, además de sus aspectos históricos y técnicos, el dato religioso y su fin evangelizador y catequético.
9. Desea que se reconozca el servicio pastoral y cultural que se presta a la sociedad y a la Iglesia, desde los quinientos Museos de Arte sacro o colecciones eclesiásticas, abiertos en España.

Diálogo con los artistas

- 10 Deseamos alentar, cuidar y cultivar, a nivel nacional, regional y diocesano, encuentros de diálogo y cooperación con artistas y creadores actuales, en relación con el arte sacro y la nueva evangelización, para que puedan juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados.

Comisiones mixtas

- 11 Mantener vivas y operativas las Comisiones Mixtas, a todos los niveles: con el Estado, con los Gobiernos Autonómicos, con otras instituciones, para la realización del Inventario completo de los Bienes Culturales de la Iglesia, para el desarrollo del Plan Nacional de Catedrales y Planes Directores, para incrementar los Mecenazgos, etc. Deseamos un mejor conocimiento, catalogación, estudio, utilización e incremento de los Bienes Culturales de la Iglesia, de conformidad con sus fines propios y originarios, como un servicio a la Iglesia y a la sociedad.

Publicaciones del Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal

- 12 Finalmente manifestamos, que los servicios técnicos del Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal, sigan con su plan de publicaciones especializadas, con la publicación de nuestras dos revistas Patrimonio Cultural y Ars Sacra, con la redacción del Plan Pastoral para este trienio, organizando proyectos evangelizadores y culturales, desde los Bienes Culturales de la Iglesia, como preparación al año 2.000, así como la celebración anual de las Jornadas Nacionales, instrumentos idóneos para una continuada y mayor cualificación para cuantos servimos a la Iglesia y a la Sociedad desde el campo de la cultura.

ANEXO III

LOS MUSEOS DE LA IGLESIA: **Principios y sugerencias para su estructura y funcionamiento**

PRESENTACIÓN

La Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia tiene la misión de prestar a los Obispos la ayuda que necesiten para ordenar y desarrollar las distintas áreas relacionadas directamente con el campo de los bienes culturales.

El servicio que la Conferencia Episcopal encarga a diferentes grupos de Obispos, según las distintas materias relacionadas con el ministerio pastoral, es ejercido a través del Secretariado de cada Comisión como ejecutor de los acuerdos de la misma.

No cabe duda de que, para cumplir con la misión recibida, tanto la Comisión como su Secretariado mantienen relaciones constantes y fluidas con las personas designadas por los Obispos diocesanos para la atención ordinaria a los distintos ámbitos que integran el patrimonio cultural de la Iglesia particular.

En contacto con los responsables de los museos y exposiciones permanentes de las distintas diócesis españolas, esta Comisión Episcopal ha conocido preocupaciones importantes y sugerencias valiosas cuya atención va constituyendo el orden del día de reuniones, encuentros, jornadas, publicaciones, etc...

El respeto a la esencial autonomía de cada una de las Diócesis indica el valor y el límite de los acuerdos o conclusiones de cada sesión de estudio y diálogo. Pero el interés indiscutible de los puntos de vista, experiencias y aportaciones ha motivado la reiterada petición de que plasmáramos en líneas fundamentales lo que podría constituir una guía muy aprovechable para el trabajo de los responsables de cada sector o área del patrimonio.

Por este motivo, escuchando la repetida solicitud de los responsables de Museos y exposiciones permanentes de la Iglesia, recogiendo sus aportaciones y las orientaciones técnicas de los peritos en la materia presentamos estas páginas orientativas. Las titulamos "*Los Museos de la Iglesia. Principios y sugerencias para su estructura y funcionamiento*", conscientes de que la variedad y diferencia de las circunstancias según instituciones, lugares y momentos no permiten otras pretensiones. No obstante merece ser tenido en cuenta el valor de una normativa que podría respaldar la gestión ante determinados problemas. Normativa que no incluimos en estas páginas porque desborda las competencias de esta Comisión Episcopal.

Esperamos, no obstante, que el contenido de este documento ayude en lo posible a quienes asumen la responsabilidad de organizar y mantener los museos y las exposiciones permanentes en las Diócesis y de ofrecer su riqueza cultural para la evangelización y para el servicio a la sociedad.

Madrid, 23 de junio de 2004

Los Obispos de la Comisión Episcopal
para el Patrimonio Cultural de la Iglesia

INTRODUCCIÓN

1. “Llamamos Patrimonio Cultural de la Iglesia a los bienes culturales que la Iglesia creó, recibió, conservó y sigue utilizando para el culto, la evangelización y la difusión de la cultura. Son testimonio y prueba de la fe de un pueblo. Son también creaciones artísticas, huellas históricas, manifestaciones de cultura y civilización” (Definición de la Declaración de El Escorial).
2. El interés de la Iglesia por su propio patrimonio histórico y artístico ha hecho que, a lo largo de los siglos, se hayan ido formando los tesoros, las colecciones y los museos de arte sacro con el fin de conservarlo y exponerlo dignamente, y a la vez salvaguardarlo del abandono y la dispersión.
3. Los Museos en la Iglesia están íntimamente unidos a la vida eclesial, ya que son un lugar donde los fondos existentes documentan el camino de fe que ha recorrido la Iglesia en los ámbitos del culto, la catequesis, la caridad y la cultura. Expresan y ponen de relieve la obra de la inculturación de la fe.
4. En el momento actual, los Museos de la Iglesia prestan un importante servicio a su misión evangelizadora, a la difusión del humanismo cristiano y al enriquecimiento cultural de la sociedad.

NATURALEZA Y FINES DEL MUSEO DE LA IGLESIA

5. Los Museos de la Iglesia son una institución de carácter permanente, que ella misma ha creado para la conservación, custodia, valoración, exposición y difusión de aquellos bienes históricoartísticos que testimonian la fe y cultivan la memoria de la Iglesia.
6. Los Museos de la Iglesia como institución al servicio de la pastoral y de la cultura tienen, entre otros, los siguientes fines:
 - a) Ser un espacio de conocimiento, goce artístico, catequesis y espiritualidad.
 - b) Exponer testimonios históricos y artísticos de fe que cultivan la memoria y expresan la unidad y la continuidad de la Iglesia.
 - c) Ayudar a hacer una lectura cristiana de los acontecimientos reflejados en la exposición y a situarlos en el contexto del *eventus salutis* remitiendo al *sensus fidei* de la comunidad que los ha creado.
 - d) Facilitar al hombre contemporáneo la recuperación del asombro religioso por la contemplación de la belleza y de la sabiduría de cuanto hemos recibido de aquellos que nos precedieron en la fe.
 - e) Fomentar la investigación sobre la historia de la comunidad cristiana mediante la ordenación museológica, la elección de las obras y su ubicación en un contexto determinado.

PRINCIPIOS GENERALES

7. Las obras recogidas en los museos están destinadas al anuncio misionero del Evangelio y a la catequesis, de modo que todos puedan beneficiarse de las mismas.
8. Conviene que los Museos de la Iglesia estén integrados en el ámbito de la actividad pastoral diocesana, en relación con la vida eclesial y con el patrimonio histórico y artístico de la comunidad de la que forman parte.
9. Una adecuada concepción y organización de los Museos propicia la conservación material, la tutela jurídica y la valoración eclesial del importante patrimonio histórico y artístico.

10. Es importante que destaque la naturaleza y significación de los bienes histórico-artísticos, de modo que cada obra pueda ser contemplada en relación con su función y su contexto histórico, social, ambiental y devocional, de los que constituye una peculiar expresión y testimonio.
11. La visita al mismo requiere una particular predisposición interior, ya que allí no solo se ven cosas bellas, sino que en la belleza de la obra de arte se nos llama e invita a percibir lo religioso, orientando los corazones, las mentes y las voluntades hacia Dios.

INSTITUCIÓN Y ORGANIZACIÓN

12. Es oportuno y, en ocasiones, hasta necesario instituir formalmente un museo de la Iglesia, bien sea de alcance diocesano o perteneciente a otras instituciones eclesíásticas. Dicho acto de institución corresponderá al Ordinario o a la autoridad correspondiente.
13. Al frente del Museo conviene que haya un director, nombrado por el Obispo diocesano o por la autoridad competente, de particular formación específica y dedicación.
14. Corresponde al director del Museo, de acuerdo con los responsables diocesanos y atendiendo al plan pastoral:
 - a) Organizar las secciones.
 - b) Elegir las obras de arte y demás materiales, de acuerdo con los criterios expositivos, museísticos y pastorales.
 - c) Formar y coordinar al personal que presta su servicio en el Museo.
 - d) Elaborar un programa anual de actividades (exposiciones temporales o monográficas, visitas guiadas, conferencias, encuentros con artistas e historiadores, publicaciones, conciertos...).
 - e) Procurar los recursos necesarios para la buena marcha de las diversas actividades, en colaboración con los responsables de la gestión económica.
 - f) Elaborar y mantener actualizado el inventario-catálogo del Museo.
 - g) Proponer a quien corresponda decidir en cada caso, de acuerdo con la comisión de expertos y atendiendo a la legislación vigente, las condiciones para los préstamos y adquisiciones.
 - h) Presentar el debido informe al Ordinario o al organismo competente los informes correspondientes a préstamo, adquisición, depósito, etc...
 - i) Cuidar las relaciones de coordinación que corresponda con la Delegación Episcopal para el Patrimonio Cultural y de colaboración con otros museos e instituciones culturales, tanto eclesíásticas como civiles.
15. Es responsabilidad del director del Museo la organización y gestión pastoral, cultural, científica y administrativa del mismo. Para ello, debería contar con el asesoramiento de expertos en diversas disciplinas.
16. Conviene que los Museos de la Iglesia dispongan de estatuto y reglamento propios que regulen su funcionamiento, aprobados por la autoridad de la institución a la que pertenezca.

SEDE

17. Es importante que el Museo de la Iglesia tenga una sede digna, en coherencia con los bienes histórico-artísticos que expone.

18. La organización de los espacios debe atenerse a unos criterios bien definidos, de acuerdo con un proyecto global elaborado por expertos, y siguiendo la normativa vigente sobre espacio, instalaciones, conservación y seguridad.
19. Para el buen funcionamiento de los museos, sería muy útil disponer de unas dependencias auxiliares para diversas actividades complementarias (almacén, taller restauración, biblioteca, aula didáctica, archivo...).

SEGURIDAD Y CONSERVACIÓN

20. Los Museos deben estar dotados de los necesarios sistemas de seguridad contra robo e incendio, sometidos a controles periódicos para verificar su buen funcionamiento.
21. La vigilancia del museo y de las dependencias auxiliares es fundamental, especialmente en el horario de apertura y cierre.
22. Todos los fondos del museo, tanto los expuestos en salas como los custodiados en el almacén, estarán adecuadamente instalados, protegidos, documentados e inventariados.
23. Se cuidará especialmente los traslados de las obras de arte, de modo que estén garantizadas la conservación, la integridad y la seguridad en todas las fases operativas y en los montajes expositivos. En caso de préstamo, es necesario concertar un seguro que cubra adecuadamente todas las posibles incidencias.
24. Es importante la conservación preventiva, la oportuna protección de las piezas y la necesaria limpieza y desinsectación.

GESTIÓN

25. El buen funcionamiento de un museo requiere contar con un equipo de expertos en los distintos campos, que actúe bajo la coordinación del director.
26. Con el fin de asegurar la continuidad de las actividades de los museos, es conveniente cuantificar a tiempo los costos y reflejarlos adecuadamente en presupuestos y balances, que deberá aprobar la autoridad competente.
27. Para el buen desarrollo de la vida del museo, se procurará el personal competente y necesario.
28. Es conveniente establecer criterios y normas internas que regulen los préstamos de obras de arte, los derechos de reproducción, el acceso a los datos del archivo, el traslado de obras de arte y los depósitos. A partir de estos criterios sería oportuno compartir las diversas experiencias con el fin de llegar, en lo posible, a unas líneas básicas comunes de actuación.

DIDÁCTICA

29. Dada la dimensión educativa de los museos de la Iglesia, han de estar concebidos, articulados y presentados en función del mensaje que se quiere transmitir.
30. Conviene que el museo disponga de una aula didáctica que facilite la organización de talleres, seminarios, jornadas de estudio, cursos, conferencias..., para facilitar el conocimiento del contenido y del contexto de lo allí expuesto.
31. Para cumplir adecuadamente su finalidad educativa, deberá elaborar materiales didácticos: guías, trípticos, publicaciones..., contando con los medios que la técnica ofrece hoy.

FORMACIÓN DE LOS AGENTES

32. Para prestar el debido servicio a quienes visitan los museos es importante preparar debidamente a los guías mediante un programa de formación específica.

33. El contenido del proyecto de formación integrará distintas disciplinas que ayuden a los interesados a conocer los aspectos necesarios de la historia de la salvación, la liturgia, la historia y la vida de la Iglesia, la historia del arte, las técnicas de comunicación..., así como la identidad y significado del patrimonio cultural de la Iglesia.

VOLUNTARIADO

34. En la prestación de los servicios requeridos para el buen funcionamiento de los museos debe aprovecharse la riqueza de un voluntariado competente y bien dispuesto.
35. En la organización del voluntariado se prestará atención a los aspectos jurídico-fiscales que la legislación civil establece.

CONCLUSIÓN

36. Estas orientaciones y sugerencias se ofrecen a las Diócesis como marco de actuación, que en cada lugar adoptará las concreciones más oportunas.

23 de junio de 2004

BIBLIOGRAFÍA

A) BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALDANONDO SALAVERRÍA, Isabel. “Protección de los bienes culturales y libertad religiosa” en *Anuario de Derecho Eclesiástico del Estado* nº 3, Instituto para el Estudio de la libertad religiosa, 1987.

ALDANONDO SALAVERRÍA, Isabel. “El patrimonio cultural de las confesiones religiosas” en *Revista catalana de dret públic* nº 33, Escola d’Administració Pública de Catalunya, 2006.

ALDANONDO SALAVERRÍA, Isabel. “La Iglesia y los bienes culturales: aproximación al estudio de la disciplina canónica” en *Revista española de Derecho Canónico* vol. 39 nº 114, Universidad Pontificia de Salamanca, 1983.

ALDANONDO SALAVERRÍA, Isabel. “Las comunidades autónomas, el Estado y los bienes culturales” en *Ius canonicum* vol. 24, nº 47, Universidad de Navarra, 1984.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Museología y museografía*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2010.

ÁLVAREZ CORTINA, Andrés-Corsino. “Bases para una cooperación eficaz Iglesia-Estado en la defensa del patrimonio histórico, artístico y cultural” en *Ius Canonicum* nº 49, Universidad de Navarra, 1985.

ARENILLAS, Juan Antonio. “El patrimonio mueble inventariado en las catedrales andaluzas” en *Boletín del IAPH* nº 47, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, febrero de 2004.

ARRANZ ARRANZ, José. “El patrimonio artístico en los acuerdos parciales” en *Ara: arte religioso actual* nº 62. Movimiento Arte Sacro.

AZNAR GIL, Federico. “Los acuerdos entre las comunidades autónomas y la Iglesia católica en España sobre el patrimonio cultural de la Iglesia” en *Cuadernos de la Facultad de Derecho de la Universidad de las Islas Baleares* nº 17, 1991.

BANGO TORVISO, G. Isidro. “La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico” en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio (Coord.). *VII semana de estudios medievales: Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 1996*. Instituto de Estudios Riojanos, 1997.

BANGO TORVISO, G. Isidro. “La renovación del tesoro sagrado a partir del Concilio de Coyanza en el taller real de la orfebrería de León. El Arca Santa de Oviedo (1072)” en *Anales de Historia del Arte*, nº extra 2, Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011.

BOLAÑOS, María. *Historia de los museos en España*. Trea, Gijón, 2008.

BORRERO, Jerónimo. SECO CARO, Carlos. “La Comisión Mixta Junta de Andalucía-Obispos de la Iglesia Católica de Andalucía para el patrimonio cultural” en *Anuario de Derecho Eclesiástico del Estado* nº 3, Instituto para el estudio de la libertad religiosa, 1987.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca: arquitectura barroca de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981.

CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial, Valladolid, 2001.

CARMONA MUELA, Juan. “Las imágenes sagradas en el Cristianismo: origen y sentido” en *Iconografía cristiana. Guía Básica para estudiantes*. Ed. Istmo, Madrid, 2001.

DE VICENTE Y RODRÍGUEZ, José Félix. “El patrimonio eclesiástico. Los museos eclesiales: modos de organización” en *Museo* nº 11, Asociación Profesional de Museólogos de España, 2006.

DEL BAÑO MARTÍNEZ, Francisca. “Los tesoros catedralicios de la España del Barroco” en *Congreso Internacional de Imagen Apariencia*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2009.

FERNÁNDEZ CATÓN, José María. “Conservación del tesoro artístico de la Iglesia española” en *Arte sacro y Concilio Vaticano II: Ponencias y comunicaciones de la II Semana Nacional de Arte Sacro*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León, 1965.

GARCÍA SÁNCHEZ, Antonio. *La Segunda República en Málaga: la cuestión religiosa (1931-1933)*. Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1984

IGUACÉN BOREAU, Damián. “Servicio pastoral del arte sacro” en *Ara*, nº61.

IGUACÉN BOREAU, Damián. “Situación del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia española” en *Ara* nº 67.

IGUACÉN BOREAU, Damián. *La Iglesia y su patrimonio cultural*. EDICE, Madrid, 1984.

“La función pastoral de los museos eclesiásticos. Nueva carta circular de la Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia” en *Ars Sacra* nº 22, 2002.

LABACA ZABALA, M^a Lourdes, “La regulación del factor religioso en la Comunidad Autónoma del País Vasco”, en *La Libertad religiosa en las Comunidades Autónomas. Veinticinco años de su regulación jurídica*, Ricardo GARCÍA GARCÍA (Director), 2008.

LORD, Barry. LORD, Gail Dexter. *Manual de gestión de museos*. Ariel, Barcelona, 1998.

MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F.: “Inventario de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Andaluz. Los bienes muebles de la Catedral de Málaga” en *Boletín del IAPH* nº 15, Consejería de Cultura, junio 1996.

MORÁN TURINA, José Miguel. CHUECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España: de la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*. Cátedra, Madrid, 1985.

MORIL DEL VALLE, Remedios. *La gestión del patrimonio artístico de la Iglesia. Los museos y colecciones museográficas de la diócesis de Valencia*. Universidad de Valencia, 2008.

ORTEGO RICO, Pablo. “Las riquezas de la Iglesia al servicio del poder monárquico: los empréstitos eclesiásticos en la Castilla del siglo XV” en *En la España medieval* nº 35, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2012.

ORUETA Y DUARTE, Ricardo de. *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1914. (Edición facsímil, Colegio de Arquitectos-Universidad, Málaga, 1988).

PANOFSKY, Erwin. *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint Denis y sus tesoros artísticos*. Cátedra, Madrid, 2004.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y Sentido del Arte Cristiano*. Madrid: BAC, 1996.

PLAZAOLA, Juan. *El Arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*. Editorial católica, Madrid, 1965.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Futuro del arte sacro*. Mensajero, Bilbao, 1973.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. “El Arte Sagrado”. En AA. VV. *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España*. Madrid: BAC Maior, 1996.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Razón y sentido del arte cristiano*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1998.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. "Vida y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II" en *Ars Sacra*. Nº 23, 2002.

QUIROSA GARCÍA, María Victoria. *Historia de la protección de los bienes culturales: definición, tipologías y principios generales de su estatuto jurídico*. Universidad de Granada, 2005.

RAMÍREZ, Juan Antonio. "Sobre la moralidad y la conveniencia de las arquivoltas" en *Boletín de Arte* nº 6, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, Málaga, 1985.

REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel. "El anticlericalismo español en el siglo XIX" en AUBERT, Pau (Coord.) *Religión y sociedad en España (siglos XIX y XX): seminario celebrado en la Casa de Velázquez (1994-1995)*. 2002.

REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel. *La exclaustación (1833-1840)*. Fundación Universitaria San Pablo, CEU, Madrid, 2010.

RIVAS CARMONA, Jesús. "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias" en *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Universidad de Murcia, Murcia, 2003.

RIVAS CARMONA, Jesús. "Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la catedral de Murcia" en *Imafronte* nº 15, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2000.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. "El patrimonio cultural de la Iglesia católica en España. Treinta años de legislación (1979-2009)" en HENARES CUÉLLAR, Ignacio I (Coord.). *La protección del Patrimonio Histórico en la España democrática*. Universidad de Granada, 2010.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. "La gestión del patrimonio eclesiástico en el ámbito local" en VV.AA. *Patrimonio histórico y desarrollo territorial*. Universidad Internacional de Andalucía. 2009.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. "La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista" en *Estudios de Platería: San Eloy 2005*, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 2005.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “El camino hacia la vanguardia: el Museo del Císter. Posturas conciliadoras y cauces para el arte sacro. Recuperación de espacios tradicionales y acondicionamiento en el contexto de los nuevos espacios expositivos” en REDER GADOW, Marion (Coord.) *IV centenario de la abadía de Santa Ana del Císter. Málaga 1604-2004*. Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultura, Málaga, 2008. pp. 163-170.

SANCHO CAMPO, Ángel. “Sobre lo sacro en el arte, la Iglesia y las bellas artes” en *Cuenta y razón* nº 110, Fundación de Estudios Sociológicos, 1999.

SANCHO CAMPO, Ángel. “Los Museos de la Iglesia. Su especificidad. Organización, funcionamiento, servicios, etc.” en *Ars Sacra* nº 4/5, 1998.

SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía*. Ed. Encuentro. 1994, Madrid. pp. 139-144.

TORMO Y MONZÓ, Elías. ORUETA Y DUARTE, Ricardo de, MORENO VILLA, José. *En las Descalzas Reales de Madrid. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*. Junta de Iconografía Nacional, Madrid, 1917.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. MORALES MARTÍNEZ, Gonzalo. *Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1981.

VV.AA. *Arte sacro y Concilio Vaticano II: Ponencias y comunicaciones de la II Semana Nacional de Arte Sacro*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León, 1965.

VV.AA. *Inventario artístico de Málaga y su provincia*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1985.

VILLAGRASA ROZAS, María del Mar. “Algunas consideraciones sobre el régimen jurídico del patrimonio cultural eclesiástico” en *Proyecto social: revista de relaciones laborales* nº 8. Universidad de Zaragoza, 2000.

LEGISLACIÓN, NORMATIVA Y DOCUMENTOS

a) Normativa del Estado

Constitución Española de 1978

Ley Orgánica de libertad religiosa de 5 de julio de 1980.

Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía.

Estatuto de Autonomía para Andalucía de 1981, reformado por la Ley orgánica 2/2007, de 19 de marzo.

Resolución de 22 de septiembre de 2006, de la Dirección General de cooperación y Comunicación Cultural, por la que se publica el Convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma de Andalucía, para la elaboración del Inventario General de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español en posesión de instituciones eclesiásticas. (BOE nº 242 de 10/10/2006)

Acuerdo sobre enseñanza y asuntos culturales entre la Iglesia y el Estado de 4 de diciembre de 1979.

Documento relativo al marco jurídico de actuación mixta Iglesia-Estado sobre Patrimonio Histórico-Artístico, firmado por el presidente de la Conferencia Episcopal y el Ministro de Cultura el 30 de octubre de 1980.

Normas con arreglo a las cuales deberá regirse la realización del Inventario de todos los bienes muebles e inmuebles de carácter histórico-artístico y documental de la Iglesia española, aprobadas el 30 de marzo de 1982.

Real Decreto 864/1984, de 29 de febrero, sobre el traspaso de funciones y servicios del Estado a la Comunidad Autónoma de Andalucía en materia de cultura (BOE nº 113 de 11/05/1984).

Orden de 2 de abril de 1986, por la que se dispone la publicación del texto del Acuerdo sobre la constitución, composición y funciones de la Comisión mixta Junta de Andalucía, Obispos de la Iglesia católica de Andalucía para el patrimonio cultural.

b) Normativa de la Iglesia

Constitución Sacrosanctum Concilium sobre la Sagrada Liturgia del Concilio Vaticano II

Código de Derecho Canónico de 25 de enero de 1983

“Carta del papa Juan Pablo II a los artistas” en *Ars Sacra* nº 34, 2005.

Carta Circular sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos, de 15 de agosto de 2001.

Declaración de El Escorial de 27 de junio de 1996.

Normas de la Conferencia Episcopal Española sobre el patrimonio cultural de la Iglesia, aprobadas entre el 24 y el 29 de noviembre de 1980 en la XXXII Asamblea Plenaria de la Conferencia Episcopal.

Los museos de la Iglesia: principios y sugerencias para su estructura y funcionamiento 23 de junio de 2004.

HEMEROGRAFÍA

MOLINA, Margot. “El limbo de las inmatriculaciones” en *El País*. 13/04/2014.

GODINO, Patricia. “La doble vara de medir de la ley de patrimonio” en *Diario de Sevilla*. 02/06/2013.

“La Junta impulsa el inventario de los bienes muebles de la Iglesia” en *Diario de Córdoba*. 12/06/2003.

REINA, Carmen. “Nace la Plataforma en Defensa del patrimonio andaluz inmatriculado por la Iglesia” en *Eldiario.es/Andalucia*. 07/07/2015.

WEBGRAFÍA

<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1996/diccionario-de-autoridades>

<http://www.rae.es/>

<http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/catedrales/bienes.html>

<http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/abadias.html>

<http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/>

http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/web/areas/museos/sites/consejeria/areas/museos/registro_museos_colecciones

http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/web/areas/museos/directorio_centros?tipos_plain=MUSE,CONJ

<http://www.museosdelaiglesia.es/fines.htm>

<http://www.museosdelaiglesia.es/historia.htm>

<http://www.conferenciaepiscopal.es/index.php/notas/2002/474-se-inaugura-el-museo-diocesano-alonso-cano-de-granada-con-una-exposicion-sobre-el-arte-e-iconografia-del-artista.html>

B) BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Museo Diocesano de Córdoba

DELGADO BARQUERO, Luis Ignacio. “Reflexiones sobre el Museo Diocesano de Córdoba” en *Arte, arqueología e historia* nº 12, Asociación Arte, Arqueología e Historia, Córdoba, 2005.

JORDANO BARBUDO, María Ángeles. “El Museo Diocesano de Córdoba: la colección de arte medieval” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* nº77, Museo Camón Aznar.

VV.AA. *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Ayuntamiento de Córdoba, Fundación José Manuel Lara, 2006.

MORENO CUADRO, Fernando. *La iconografía de San Fernando en Córdoba*. Museo Diocesano de Bellas Artes, Córdoba, 1989.

VELASCO GARCÍA, Rocío. *El antiguo Palacio Episcopal del Córdoba. Transformaciones de uso y espacios*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2010.

Hemerografía

AGUILAR, Carmen. “La Escuela Taller Fernando XIII ha restaurado el Museo Diocesano” en *Diario de Córdoba*. 23/12/2011.

CABALLERO, Antonio Manuel. “Villanueva del Duque recupera seis esculturas románicas” en *Diario de Córdoba*. 02/06/2014.

“Cajasur monta una “misa en plata” en la muestra “Eucharistica Cordubensis” en *Diario de Córdoba*. 27/04/2013.

DE LA VIRGEN, M. “Presentación del ciclo de “Conciertos en el Museo”” en *Diario de Córdoba*. 21/05/2011.

“El Diocesano ofrece la representación de “El gran teatro del mundo” de Calderón” en *Diario de Córdoba*. 05/06/2014

“El Museo Diocesano inaugura hoy “Cena con Alma”” en *Diario de Córdoba*. 22/06/2012.

ESPEJO CALATRAVA, Purificación. “Galería de obispos de Córdoba” en *Cuadernos del Sur* nº74, *Diario de Córdoba*. 30/06/1988.

LARA ARREBOLA, Francisco. “La colección de tapices del Palacio Episcopal” en *Cuadernos del Sur* nº74, *Diario de Córdoba*. 30/06/1988.

LEÑA, Isabel. "El Palacio Episcopal se abrirá al turismo tras culminar su reforma" en *Diario de Córdoba*. 10/03/2014.

MOLINERO, Cati. "El Museo Diocesano anima a visitar el Obispado" en *Diario de Córdoba*. 06/06/2013.

NIETO CUMPLIDO, Manuel. "Pintura contemporánea cordobesa" en *Cuadernos del Sur nº74, Diario de Córdoba*. 30/06/1988.

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Antonio. "Una realidad cultural para 1992" en *Cuadernos del Sur nº79, Diario de Córdoba*. 30/06/1988.

"Un aula de interpretación será pórtico de entrada a la Catedral" en *Diario de Córdoba*. 22/12/2014.

Catedral de Sevilla

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Librería del Renacimiento, Sevilla, 1981.

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*. Grafítica, Sevilla, 1980.

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "Una exposición con argumento" en NAVARRO RUIZ, Francisco (Coord.) *Magna Hispalensis. El universo de una iglesia*. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1992.

GESTOSO Y PÉREZ, José. *Guía artística de Sevilla. Historia y descripción de sus principales monumentos religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*. Sevilla, 1886.

GESTOSO Y PÉREZ, José. *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla, de las preciosidades artísticas que en ella se custodian*. Imp. De la Revista de Tribunales Rivero. Sevilla, 1892.

GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle. "Adolfo Fernández Casanova y la restauración de la Catedral de Sevilla: Los procedimientos de ejecución de las obras" en VV.AA. *El espíritu de las antiguas fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la Catedral de Sevilla (1888-1901)*. FIDAS Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura, Sevilla, 1980.

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. "Notas sobre la mezquita mayor de la Sevilla almohade" en *Artigrama nº 22*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2007.

LAGUNA PAÚL, Teresa. "Transformaciones en la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y otras reorganizaciones durante el siglo XIX" en RAMALLO ASENSIO (Ed.). *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*. Universidad de Murcia, Murcia, 2003.

LAGUNA PAÚL, Teresa. "Gestión patrimonial y colección museográfica de la catedral de Sevilla" en *Semata. Ciencias Sociais e humanidades* vol. 2, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 2010.

LAGUNA PAÚL, Teresa. "Actuaciones recientes en la conservación de Bienes Muebles. Catedral de Sevilla" en *Ars Sacra* nº 39, 2006.

LÓPEZ DÍAZ, Margarita. "La Catedral de Sevilla como modelo particular de gestión museística" en *Revista de Museología* nº 13, Asociación Española de Museólogos, Madrid, 1998.

LUQUE, Isabel. "La Catedral de Sevilla: ¿Museo o Catedral?" en *Atrio* nº 8/9. Universidad Pablo de Olavide, 1986.

LUQUE, Isabel. "La exposición temporal: "Magna Hispalensis" Catedral de Sevilla 1992" en *Atrio* nº 7, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 1995.

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*. Arte hispalense, Excma Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1984.

NAVARRO RUIZ, Francisco (Coord.) *Magna Hispalensis. El universo de una iglesia*. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1992.

SANTOS Y OLIVERA, Balbino. *Guía ilustrada de la Catedral de Sevilla*. Madrid, 1930.

SECO, Manuel. "El mantenimiento de la orfebrería de la catedral de Sevilla" en *Ars Sacra* nº 39, 2006.

SIERRA DELGADO, Ricardo. *Diego de Siloé y la nueva fábrica de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978.

VILLAR Y MOVELLÁN, Alberto. *La Catedral de Sevilla. Guía oficial*. Excmo. Cabildo de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1977.

VV.AA. *La Catedral de Sevilla*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984.

VV.AA. *La Catedral gótica de Sevilla*. Fundación y fábrica de la obra nueva. Universidad de Sevilla, Vicerrectorado de Investigación, Sevilla, 2007.

Webgrafía

<http://www.catedraldesevilla.es/>

Catedral de Córdoba

CAMACHO PADILLA, José Manuel. “El Tesoro de la Catedral de Córdoba” en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba* nº31, Córdoba, 1931.

NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Obra Social y Cultural de Cajasur. Córdoba, 1998.

RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1983.

RIVAS CARMONA, Jesús. “La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica” en *Estudios de platería. San Eloy*. Universidad de Murcia, Murcia, 2006.

RAYA RAYA, M^a Ángeles. “El tesoro de la Catedral de Córdoba a través de los inventarios: un inventario de 1628” en RIVAS CARMONA, Jesús. *Estudios de platería*. San Eloy. Murcia.

RAYA RAYA, M^a Ángeles. “El primer inventario de El Sagrario de la Catedral de Córdoba inserto en el inventario de 1628: praxis de dotación de un nuevo edificio” en RIVAS CARMONA, Jesús. *Estudios de platería*. San Eloy. Murcia.

RAYA RAYA, M^a Ángeles. “El esplendor de la liturgia en la Catedral de Córdoba a través del inventario de 1704 (I)” en RIVAS CARMONA, Jesús. *Estudios de platería*. San Eloy. Murcia.

RAYA RAYA, M^a Ángeles. “La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba” en RIVAS CARMONA, Jesús. *Estudios de platería*. San Eloy. Murcia, 2006.

VV.AA. *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Fundación José Manuel Lara, 2006.

Hemerografía

Manual J. Albert. “La Junta de Andalucía estudia pedir la titularidad de la Mezquita de Córdoba” en *El País*. 21/02/2014.

Webgrafía

<http://www.catedraldecordoba.es/>

Catedral de Jaén

ÁLAMO BERZOSA, Guillermo. *Iglesia Catedral de Jaén. Historia e imagen*. 1975, Jaén.

CAPEL MARGARITO, Manuel. *La sillería del coro y otras artes suntuarias de la catedral de Jaén*. Colección “Arte y estudios jienenses”, Imprenta electrónica ADEMANDA, Jaén, 2000.

GALERA ANDREU, Pedro. *La Catedral de Jaén*. Lunweg, Madrid, 2009.

SERRANO ESTRELLA, Felipe (Coord.). *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén, Jaén, 2012.

VV.AA. *Paseos por la Catedral de Jaén. Basílica e Historiografía*. Vol. 6. Diario de Jaén, Jaén, 2009.

Hemerografía

GINÉS DONAIRE. “El arte de las galerías altas. La Catedral de Jaén inaugura un nuevo espacio expositivo” en *El País*, 20/10/2009.

LOPERA, MÓNICA. “La Catedral de Jaén acoge una exposición de imágenes vinculadas al Niño Jesús” en *Diario de Jaén*. 17/12/2010.

ORDÓNEZ, Antonio. “Ydáñez se suma a la colección del Museo Catedralicio de Jaén” en *Ideal.es*. 22/02/2012.

REYES, Francisco. “Círculo Ánimas comienza la limpieza de la Catedral de Jaén con el apoyo de la Diputación” en *Europapress.es*, 12/05/2014.

Webgrafía

<http://www.ophe.es/cubiertasjaen.html>

<http://catedraldejaen.org/00000198721069208/index.php>

Catedral de Cádiz

ANTÓN SOLÉ, Pablo. *Las Catedrales de Cádiz y su museo*. Ediciones Pajares, Cádiz, 2001.

DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo Alonso. “Alejandro de Saavedra y Antonio Suárez, autores de la custodia del Corpus de la catedral de Cádiz” en *Atrio* nº 8-9, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 1996.

PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo. *Las catedrales de Cádiz*. Everest, León, 1988.

RAVINA MARTÍN, Manuel (Dir). *Los planos de la Catedral de Cádiz. Su restauración en el archivo histórico provincial de Cádiz. Catálogo de exposición*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Imprenta Repeto, Cádiz, 2003.

SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. “La cruz procesional de la catedral de Cádiz” en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.) *Estudios de Platería. San Eloy, 2012*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2012.

VV.AA. *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Fundación José Manuel Lara, Diputación provincial de Cádiz, Cádiz, 2005.

Hemerografía

BALLESTER, Blanca. “Nueva actuación en la Catedral” en *Diario de Cádiz*. 03/08/2010.

PÉREZ MONGUIÓ, Fernando. “La Catedral de Cádiz se abre al público tras el fin de su restauración” en *El País*, 27/11/2009.

“Inaugurada la sala de la Constitución de Cádiz” en *La voz digital*. 10/04/2014.

Webgrafía

<http://arsnovarestauraciones.es/ultimas-intervenciones/>

<http://juanantoniofierro.blogspot.com.es/2012/02/la-catedral-vieja-de-cadiz-un-enigma.html>

<http://www.obispadodecadizyceuta.org/noticia/restaurado-cuadro-consagracion-catedral-nueva-cadiz>

Catedral de Jerez de la Frontera

JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILITA, Javier. POMAR RODIL, Pablo. “La colegiata medieval de San Salvador de Jerez de la Frontera” en VV.AA. *750 aniversario de la incorporación de Jerez a la Corona de Castilla: 1264-2014*. Colección Patrimonio, 2014.

DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza. “Hernán Ruiz II y la reforma renacentista frustrada de la iglesia colegial de Jerez de la Frontera (Cádiz)” en *Atrio* nº 5, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 1993.

DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza. “La escultura barroca en piedra en la catedral de Jerez de la Frontera y la influencia de José de Arce” en RAMALLO ASENSIO, Germán (Coord.). *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*. Universidad de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Fundación Cajamurcia, Murcia, 2003.

POMAR RODIL, Pablo. “La catedral de Jerez de la Frontera. Emulación cultural y configuración espacial” en RAMALLO ASENSIO, Germán (Coord.). *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*. Universidad de Murcia Consejería de Educación y Cultura, Fundación Cajamurcia, Murcia, 2003.

REPETTO BETES, José Luis. *La obra del templo de la colegial de Jerez de la Frontera en el II centenario de su inauguración*. Instituto de Estudios Gaditanos, Diputación Provincial, Cádiz, 1978.

ROMERO BEJARANO, Manuel. “Francisco de Heredia, maestro entallador, y la autoría del Cristo de la Viga de la Catedral de San Salvador de Jerez de la Frontera” en *Laboratorio de Arte* nº 16. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003.

VV.AA. *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Fundación José Manuel Lara, Diputación provincial de Cádiz, Cádiz, 2005. pp. 206-207.

Hemerografía

ABUIN, F. “El apostolado de José de Arce de la Catedral será restaurado” en *Diario de Jerez*. 07/03/2009.

ABUÍN, Francisco. “La exposición “La frontera de la fe” abre sus puertas en la Catedral” en *Diario de Jerez*. 13/09/2014.

CALA, Arantxa. “Apostolado de arte” en *Diario de Jerez*. 13/05/2012.

CALA, Arantxa. “El Obispado se plantea abrir una tienda de souvenirs en la Catedral” en *Diario de Jerez*. 19/01/2012.

CALA, Arantxa. “La Catedral deja “en el aire” la inauguración de su “Tesoro”” en *Diario de Jerez*. 12/06/2011.

CALA, Arantxa. “Visto bueno para la “restauración” de la Virgen Niña de Zurbarán” en *Diario de Jerez*. 31/07/2011.

“El museo de la Catedral estrena sala” en *Diario de Jerez*. 30/01/2012.

“El Obispo enseña el museo de la Catedral, que tiene nueva sala” en *Diario de Jerez*. 30/01/2012.

“Hallado en la Catedral en muro que puede pertenecer a la antigua mezquita” en *Diario de Jerez*. 06/04/2011.

“La Catedral expone manuscritos de Mesa Xinete y Gutiérrez” en *Diario de Jerez*. 24/10/2012.

““La Virgen Niña meditando”, de Zurbarán, vuelve al museo de la Catedral” en *Diario de Jerez*. 14/06/2014.

NIETO, Pilar. “La Catedral expone desde ayer al público sus mejores “joyas”” en *Diario de Jerez*. 30/11/2011.

“Obispado, Ayuntamiento y hosteleros estudian abrir la Catedral al turismo” en *Diario de Jerez*. 14/05/2008.

Webgrafía

<http://www.catedraldejerez.es/>

Monasterio de la Encarnación y Ntra. Sra. de Trápana de Osuna

CANO MENSAQUE, Francisco. *Fundación en Osuna del Monasterio de la Encarnación de Trápana de Madres Mercedarias Descalzas (14 de noviembre de 1626)*. Madrid. 2001.

MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. “El Cristo de la Misericordia. Monasterio de la Encarnación” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 10, Patronato de Arte, 2008.

MORÓN CARMONA, Antonio. “Una posible *virreina* en el Monasterio de la Encarnación de Osuna” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 13, Patronato de Arte, 2011.

MORÓN CARMONA, Antonio. “Memoria parcial de la realización del inventario del Monasterio de la Encarnación” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 12, Patronato de Arte, 2010.

MORÓN CARMONA, Antonio. “Misterio de la Encarnación de Nuestro Señor en el Monasterio de la Encarnación de Osuna” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos* nº 14, Patronato de Arte, 2012.

RAVÉ PRIETO, Juan Luis. “La Virgen de Trápana (Trapani), titular del Monasterio de la Encarnación. Convento de la Encarnación de Osuna” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 5, Patronato de Arte, 2003.

RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *Guía artística de Osuna*. Patronato de Arte, Sevilla, 2006.

RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. “Monasterio de la Encarnación” en VV.AA. *Museos de Sevilla*. Patrimonio Nacional, Madrid 1977.

RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: *El monasterio de la Encarnación de Osuna*. Patronato de Arte, 1969.

ROMERO TORRES, José Luis. MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. *A imagen y semejanza, escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna*. Patronato de Arte, 2014.

Monasterio de la Encarnación. Osuna. Patronato de Arte. (Guía del Monasterio)

SANZ SERRANO, María Jesús. “La orfebrería en el Monasterio de la Encarnación de Osuna” en *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística* Tomo 62, nº 190, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979.

Hemerografía

RIVERA AVALOS. “El museo de arte sacro y el Colegio Nacional Francisco Rodríguez Marín, inaugurados en Osuna” en *ABC de Sevilla*. 12/03/1969.

Webgrafía

<http://www.osuna.es/index.php?id=116>

Monasterio de Santa Paula de Sevilla

DE LA CRUZ DE ARTEAGA (OHS), Cristina. "Santa Paula romana y las fundadoras de su monasterio sevillano" en *Boletín de Bellas Artes* nº3, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1975.

DE LA CRUZ DE ARTEAGA (OHS), Cristina. "El museo conventual de Santa Paula de Sevilla" en *Boletín de Bellas Artes* nº 7, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1979.

PASTOR TORRES, Álvaro. "El monasterio sevillano de Santa Paula en el primer tercio del siglo XIX" en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier. *La clausura femenina en España: actas del simposium: 1/4-IX-2004*, Vol. 2, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo del Escorial, 2004.

PASTOR TORRES, ÁLVARO. "La Navidad en los monasterios sevillanos de Santa Inés y Santa Paula" en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (Coord.). *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares. Actas del simposium 17.2009*. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo del Escorial, 2009.

PASTOR TORRES, Álvaro. "La iconografía e iconología de la Inmaculada en el monasterio sevillano de Santa Paula" en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (Coord.) *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas simposium 1/4-IX-2005*. Ediciones Escorialenses, San Lorenzo del Escorial, 2005.

PÉREZ CANO, María Teresa. *Patrimonio y ciudad: el sistema de los conventos de clausura en el centro histórico de Sevilla. Génesis, diagnóstico y propuesta de intervención para su recuperación urbanística*. Vol. II. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1993.

SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel. "Novedades sobre un relicario del museo conventual de Santa Paula (Sevilla)" en *Estudios de Platería: San Eloy*, Universidad de Murcia, 2011.

TOAJAS ROGER, María Ángeles. "Zurbarán y el retablo del Rosario de Santa Paula de Sevilla, o Francisco Cubrián, un pintor inexistente" en *Atrio: revista de historia del arte* nº2, Universidad Pablo Olavide, Sevilla, 1990.

VALDIVIESO GONZALEZ, Enrique. MORALES MARTINEZ, Alfredo. *Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura*. Sevilla, 1980.

VV:AA. "Restauración de una pintura mural de San Cristóbal (s. XVII) en el convento de Santa Paula (Sevilla)" en *Investigación en conservación y restauración: II Congreso del Grupo Español del IIC: [9, 10 y 11 de noviembre de 2005, Barcelona]*, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 2005.

“Inventario de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Andaluz. Sevilla: Monasterio de Santa Paula” en *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* nº 26, Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1996.

Hemerografía

“El IAPH restaura una tabla flamenca del Monasterio de Santa Paula” en *ABC de Sevilla*, 19/03/2013.

NAVARRO ANTOLÍN. “Urbanismo avala el cerramiento de un patio de Santa Paula” en *Diario de Sevilla*, 22/10/2009.

RAMOS, Charo. “Los lienzos de Domingo Martínez vuelven al convento de Santa Paula” en *Diario de Sevilla*, 29/09/2008.

SÁNCHEZ MOLINÍ, Luis. “Santa Paula espera a Zoido” en *Diario de Sevilla*, 04/06/2001.

Sevilla Endesa ilumina artísticamente el Museo de Santa Paula” en *Diario de Sevilla*, 09/05/2013.

Webgrafía

<http://www.santapaula.es/visita.php>

Colegiata de Ntra. Sra. de la Asunción de Osuna

AGREDANO ALONSO, Jesús. VILLALVA LÓPEZ, María del Valle. “La Colegiata de Osuna” en *Arte, Arqueología e Historia* nº 15. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2008.

COTO COBO, Juan Luis. “Memoria final sobre la restauración de la escultura en madera de *San Francisco de Asís*, perteneciente a la Colegiata de Osuna” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 13, Patronato de Arte, 2011.

COTO COBO, Juan Luis. “La restauración de la escultura de San José” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 15, Patronato de Arte, 2013.

DE LA FUENTE MARTÍNEZ, José. “Restauración de los tablas procedentes de la Colegiata de Osuna” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 13, Patronato de Arte, 2011.

FINALDI, Gabrielle. “El conjunto de Osuna en la exposición *El joven Ribera*” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 13, Patronato de Arte, 2011.

Memoria final de intervención. Cruz alzada procesional. Colegiata de Osuna. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Sevilla, diciembre de 2006.

MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. “El Fénix irresoluto o la sublimación del patrimonio: la torre de la colegiata de Osuna y su sino histórico” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 6, Patronato de Arte, 2006.

NÚÑEZ CASARES, Lourdes. MARTÍN GARCÍA, Lourdes. FERRERAS ROMERO, Gabril. “Intervención sobre el *Calvario* de José de Ribera (Colegiata de Osuna)” en *PH Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico* nº 59, 2006.

QUEIRÓ FILGUEIRA, Ramón. “Restauración del patio plateresco de la Colegiata de Osuna” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 6, Patronato de Arte, 2004.

RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *La Colegiata de Osuna*. Colección Arte Hispalense nº 28, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla, Sevilla, 2012.

RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *Guía artística de Osuna*. Patronato de Arte, Biblioteca Amigos de los Museos, Osuna, 2006.

RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. “Museo de la Colegiata” en VV.AA. *Museos de Sevilla*. Patrimonio Nacional, Madrid, 1977.

ROMERO TORRES, José Luis. MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. *A imagen y semejanza, escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna*. Patronato de Arte, 2014.

SÁNCHEZ CARRIÓN, María del Mar. RANGEL PINEDA, Miguel. “Actuaciones de restauración en el conjunto histórico de la Colegiata de Osuna” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 11, Patronato de Arte, 2009.

SÁNCHEZ CARRIÓN, María del Mar. RANGEL PINEDA, Miguel. “Restauración de las portadas norte y oeste de la iglesia colegial de Osuna” en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 10, 2008.

VV.AA. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Diputación Provincial de Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2004.

Hemerografía

AGUILAR, José María. “Reabierto 19 años después de su cierre el patio del sepulcro ducal en Osuna” en *ABC de Sevilla*. 21/10/2004.

AGUILAR, José María. “Señalan a Montañés como autor de una talla que ha estado guardada cuarenta años” en *ABC de Sevilla*. 20/04/2011.

AGUILAR, Salvador. “Tras ocho años cerrado, se reabrió ayer el museo de arte sacro de la Colegiata de Osuna” en *ABC de Sevilla*. 18/12/2006.

“La Colegiata de Osuna tiene su museo cerrado por obras paradas hace dos años” en *ABC de Sevilla*, 26/06/2001.

“Osuna: finaliza la restauración de la cruz de la Colegiata” en *ABC de Sevilla*. 30/09/2005.

“Restauración en el IAPH para la Colegiata de Osuna” en *ABC de Sevilla*. 21/06/2011.

Webgrafía

<http://www.osuna.es/index.php?id=116>

<https://www.facebook.com/pages/Amigos-de-los-Museos-de-Osuna/215224295157383>

Iglesia Colegial del Divino Salvador de Sevilla

DOMINGUEZ LEÓN, José. RODA PEÑA, José. *Esplendor eucarístico. Archicofradía sacramental del Pasión* (Catálogo). Archicofradía del Santísimo Sacramento y Pontificia y Real de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Pasión y Nuestra Madre y Señora de la Merced. Sevilla, 2005.

El Salvador en el IAPH. Conservación de un patrimonio histórico devocional. Junta de Andalucía. Conserjería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla, 2007.

GÓMEZ PIÑOL, Emilio. *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Fundación Farmacéutica Avenzoar, Sevilla, 2000.

GÓMEZ PIÑOL, Emilio. “La restauración de la iglesia sevillana del Salvador” en *Ars Sacra* nº39, 2006.

MENDOZA CASTELLS, Fernando. *La Iglesia del Salvador de Sevilla. Biografía de una Colegiata. Historia, arquitectura y restauración*. Cajasol, Sevilla, 2008.

PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo. "Patrimonio cultural recuperado: intervención en los bienes muebles de la Colegial del Salvador de Sevilla" en *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* nº 59. 2006.

Hemerografía

"El Salvador reabre hoy sus puertas al culto" en *Diario de Sevilla*. 02/03/2008.

CARRASCO, Fernando. "Pasión expone de forma permanente el paso del Señor" en *ABC de Sevilla*. 08/06/2011.

CONRADI, Manuel. "El Salvador, más abierto" en *Diario de Sevilla*. 06/03/2009.

PAREJO, Juan. "El Salvador: cultos y cultura" en *Diario de Sevilla*. 28/02/2009.

Webgrafía

<http://www.iaph.es/sys/productos/salvador/>

<http://www.hermandaddepasion.org/>

<http://iglesiadelsalvador.es/html/>

Museo de San Juan de la Cruz de Úbeda

CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. "Dos planos de Ambrosio de Vico en el pleito del convento de San Miguel de Úbeda" en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 13, Departamento de Historia del Arte, Granada, 2000.

FALCES, Manuel. VALENTE, José Ángel. *Las ínsulas extrañas. Lugares andaluces de Juan de la Cruz*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991, Madrid.

RUIZ PRIETO, Miguel. *Historia de Úbeda*. Alfredo Cazabán Laguna, colección Archivum, Universidad de Granada, Granada, 1989. pp. 124-126.
VV.AA. *Guía artística de Jaén y su provincia*. Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005. pp. 417-418.

VILLAREJO, Pedro. *Después de las campanas. Museo San Juan de la Cruz de Úbeda*. Miriam, 1998, Madrid.

Hemerografía

ROMÁN VILCHES, Alberto. “Piden incluir el Museo de San Juan de la Cruz en el Registro Andaluz de Museos” en *El Ideal*, 12/06/2013.

Webgrafía

<http://www.carmelitasdescalzosdeandalucia.org/seccion/Ubeda>.

<http://sanjuandelacruzubeda.com/index.php?lang=es>

Capilla Real de Granada

CAMPBELL, Lorne. *Rogier van der Weyden*. Museo de Prado, 2015, Madrid.

GALLEGO BURÍN, Antonio. *La Capilla Real de Granada*. 1931. Edición Facsímil. Editorial Comares, Granada, 1992.

OROZCO DÍAZ, Emilio. “La Capilla Real de Granada” en *Forma y Color. Los grandes ciclos del arte*. Alcaicín, Sadea Editores, Granada, 1967.

PITA ANDRADE, José Manuel (Coord.) *El libro de la Capilla Real*. Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1994. pp. 49-67.

VV.AA *Un proyecto para la Capilla Real de Granada. Teorías, métodos y técnicas aplicadas a la conservación del patrimonio mueble*. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Grafibérica, Jerez. 1992.

Hemerografía

L. Mingorance. “Puesta a punto en la Capilla Real” en *Granada Hoy*. 04/02/2013.

Webgrafía

<http://www.capillarealgranada.com/>

Museo Diocesano de Málaga

Archivo Díaz de Escovar 272 (7.2). CLAVIJO GARCÍA, Agustín. *El Museo Diocesano de Arte Sacro*. Málaga, 1978.

Archivo Díaz de Escovar 272 (7.2) CLAVIJO GARCÍA, Agustín. *El Museo de Arte Sacro de Málaga*. 1978.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981.

CLAVIJO GARCÍA, Agustín (Coord.). *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*. Universidad de Málaga, Málaga, 1982.

CLAVIJO GARCÍA, Agustín. "Exposición colectiva homenaje a Picasso. Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga" en *Boletín de Arte* nº3, Universidad de Málaga, Málaga, 1982.

CLAVIJO GARCÍA, Agustín. RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio. *El cartel de la Semana Santa Malagueña*. Málaga, 1981.

CLAVIJO GARCÍA, Agustín. "Un pintor olvidado: el sevillano Cristóbal López (1671-1730) y su obra en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga" en *Boletín de Arte* nº 1, Universidad de Málaga, Málaga, 1980.

CLAVIJO GARCÍA, Agustín. "Una réplica de la Madonna del Saco de Pietro Vannucci "El Perugino" (1445-1523) en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga" en *Boletín de Arte* nº 1, Universidad de Málaga, Málaga, 1980.

CLAVIJO GARCÍA, Agustín. "El cartel homenaje a Picasso del Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga" en *Boletín de Arte* nº 3, Universidad de Málaga, Málaga, 1982.

GARCÍA SÁNCHEZ, Antonio. *La Segunda República en Málaga: la cuestión religiosa (1931-1933)*. Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1984.

NIETO CRUZ, Eduardo. "Imaginería y Semana Santa malagueña" en *Boletín de Arte* nº 4-5, Universidad de Málaga, Málaga, 1984.

PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo. "Versatilidad y eclecticismo. Diego de Vergara (h. 1499-1583) y la arquitectura malagueña del siglo XVI" en *Boletín de Arte* nº 7, Universidad de Málaga, Málaga.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (Coord). *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia en Málaga*. Consejería de Cultura, Sevilla, 1998.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. "El camino hacia la vanguardia: el Museo del Císter Posturas conciliadoras y cauces para el arte sacro. Recuperación de espacios tradicionales y acondicionamiento en el contexto de los nuevos espacios expositivos" en REDER GADOW (Coord.). *IV Centenario de la Abadía*

de Santa Ana del Císter. Málaga 1604-2004. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2008.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga*. 1989 (Trabajo no publicado).

TEMBOURY, Juan. CHUECA, Fernando. “José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga” en *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 2º trimestre, Madrid, 1945.

VV. AA. *Pintura y Semana Santa Malagueña*. Universidad de Málaga, Málaga, 1983.

VV.AA. *Tota Pulchra: El arte de la Iglesia en Málaga*. Consejería de Cultura, Sevilla, 2004

Hemerografía

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso. “El Palacio Episcopal de Málaga” en *ABC*, marzo de 1932. Archivo Díaz de Escovar.

GÁMEZ, Pedro L. “Hoy, inauguración del Museo Diocesano” en *Diario Sur*, 06/07/1978.

GARCÍA, F “El día 6, apertura del Museo Diocesano de Arte Sacro” en *Diario Sur*, 04/07/1978.

G. Recio, Javier. “Ayer se inauguró el Museo Diocesano de Arte Sacro” en *Diario Sur*, 07/07/1978.

HINOJOSA, Jesús. “La portada de mármol del Palacio Episcopal recupera su calidad original” en *Diario Sur*, 22/12/2014.

LÓPEZ, Antonio Javier. “El Palacio Episcopal reúne cinco siglos de arte sacro en Málaga” en *Diario Sur*, 16/04/2015.

PÉREZ PALLARÉS, J. “Ars Málaga” en *Diario Sur*, 04/03/2014.

SAURA GARRE, Carlos. “Museo Diocesano. Historia de una crisis. El padre Manuel Gámez sustituye en la dirección a Agustín Clavijo” en *Sur*, 02/09/1985.

Catedral de Málaga

AGUILAR GARCÍA, María Dolores. “La mezquita mayor de Málaga y la iglesia vieja I” en *Boletín de Arte* nº 6, Universidad de Málaga, Málaga, 1985.

AGUILAR GARCÍA, María Dolores. *Pedro Díaz de Palacios. Maestro mayor de la Catedral de Málaga*. Universidad de Málaga, Málaga, 1987.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981.

GALISTEO MARTÍNEZ, José. GONZÁLEZ TORRES, Javier. “Museo de la Catedral de Málaga. La pervivencia de los esplendores de un pasado” en *Jábega* nº 89, CEDMA, Málaga, 2001.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El arte de la platería en Málaga 1550-1800*. Universidad de Málaga, Málaga.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (Coord). *El esplendor de la memoria. El Arte de la Iglesia en Málaga*. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1998.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. “La platería y los maestros plateros de fábrica en la Catedral de Málaga durante el siglo XVIII” en *Boletín de Arte* nº 11, Universidad de Málaga, Málaga, 1990.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. “Relaciones artísticas y económicas entre el cabildo de la Catedral de Málaga y el platero Damián de Castro (1778-1781) en *Boletín de Arte* nº 10, Universidad de Málaga, Málaga, 1989.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. ARCOS VON HAARTMAN, Estrella. “La capilla mayor de la Catedral de Málaga: palimpsesto y escenografía pintada” en *Boletín de Arte* nº 20. Universidad de Málaga, Málaga, 1999.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “El camino hacia la vanguardia: el Museo del Císter. Posturas conciliadoras y cauces para el arte sacro. Recuperación de espacios tradicionales y acondicionamiento en el contexto de los nuevos espacios expositivos” en REDER GADOW (Coord.). *IV Centenario de la Abadía de Santa Ana del Císter*. Málaga 1604-2004. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2008.

SAURET GUERRERO, Teresa. *La catedral de Málaga*. CEDMA, Málaga, 2003.

“Decreto 381/2011, de 30 de diciembre, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, el bien mueble denominado Sillería del Coro de la Catedral de Málaga” en *Boletín de la Junta de Andalucía* nº 17 del 26/01/2012.

ROMERO TORRES, José Luis. CANCA GUERRA, Antonio. "Málaga. Esa desconocida. Nuestra Catedral: Museo ignorado de Pedro de Mena" en *Diario Sur*. 28/10/1979.

MERELO, María Eugenia. "La Catedral muestra por primera vez su platería y ornamentos. La Sala Capitular, habilitada como museo del rico tesoro catedralicio" en *Diario Sur*. 12/03/1994.

CASTAÑOS ALÉS, Enrique. "Entre la emoción y el misterio" en *Diario Sur*, 03/12/1997.

Abadía de Santa Ana de Málaga

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. "Las cartas de profesión del Convento del Císter de Málaga: Un documento entre la devoción, el derecho y el arte", *La clausura femenina en España* Vol. 2, 2004.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Luis-Efrén. SUÁREZ PADILLA, José. MAYORGA MAYORGA, José. "Intervención en la Abadía del Císter (Málaga). El edificio termal. Noticia preliminar", *Mainake* nº 23, Servicio de publicaciones centro de ediciones de la Diputación de Málaga, Málaga, 2001.

GARCÍA GARCÍA, María del Carmen. *El Museo de Arte Sacro de la Abadía cisterciense de Santa Ana. Discurso museográfico, posibilidades de difusión y desarrollo y proyección de futuro*. Proyecto de fin de máster (sin publicar).

GÓMEZ GARCÍA, M. C. *Mujer y clausura. Conventos Cistercienses en la Málaga Moderna*. Universidad de Málaga, Publicaciones, obra social y cultura Cajasur, Málaga, 1997.

GÓMEZ GARCÍA, M. C. *Instituciones religiosas femeninas malagueñas en la transición del siglo XVII al XVIII*. Diputación Provincial, Málaga, 1986.

GÓMEZ GARCÍA, M. C. "El archivo de la Abadía de Santa Ana del Císter de Málaga: las cartas de profesión ¿Documentos biográficos o artísticos?", *Memoria ecclesiae*, nº 30, 2007.

GÓMEZ GARCÍA, M. C. "La abadía de Santa Ana del Císter de Málaga", *La clausura femenina en España: actas del simposium: 1/4-IX-* Vol. 2, 2004.

MARCHANT RIVERA, A. "Aproximación a la diplomática eclesiástica a través de la documentación conventual: las cartas de profesión de la abadía cisterciense de Santa Ana en Málaga" en *Boletín de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*, nº 3, 2005.

Pedro de Mena y los tesoros del Císter. Museo del Patrimonio Municipal. Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultural, Málaga, 2015.

REDER GADOW, Marion (Coord.). *IV Centenario de la Abadía de Santa Ana del Císter. Málaga 1604-2004*. Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultura, Málaga, 2008.

RODRÍGUEZ MARÍN, F. J. *Málaga Conventual. Estudio histórico, artístico y urbanístico de los conventos malagueños*. Caja Sur Publicaciones, Arguval, Málaga, 2000.

SANCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. "Museo de Arte Sacro de la Abadía de Santa Ana. El triunfo del Barroco donde el tiempo se detiene", *Jábega* nº 89, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2001.

SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. *Abadía cisterciense de Santa Ana. Museo de Arte Sacro*. Málaga: Ayuntamiento, 1997.

Hemerografía

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. "Un museo que Málaga no puede perder". *Diario Sur*, 22 de febrero de 2011.

"El Santo Sepulcro y la Virgen de la Soledad, trasladado a la abadía de Santa Ana del Císter" en *Diario Sur*. 25/01/2015.

Webgrafía

http://www.promalaga.es/proyectos_museo_cister.php

Convento de San José de Antequera

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (Dir). *Guía artística de Málaga y su provincia. Vol. II*. Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006.

ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Antonio del Castillo. Escultor antequerano (1635-1704)*. Chapitel, Antequera, 2013.

ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *El Museo conventual de las Descalzas de Antequera*. Ayuntamiento de Antequera, Antequera, 2008.

ROMERO BENÍTEZ, Jesús. "El Convento y Museo de las Carmelitas Descalzas de Antequera". *Jábega* nº 92. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, Málaga, 2002.

ROMERO BENÍTEZ, Jesús. “Una obra inédita de Bocanegra en las Descalzas de Antequera”. *Boletín de Arte* nº 6. Universidad de Málaga, Málaga, 1985.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (Coord). *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia en Málaga*. Consejería de Cultura Junta de Andalucía, Málaga, 1998.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. “Platería en el Convento de San José de las Carmelitas Descalzas de Antequera”. *Boletín de Arte* nº6. Universidad de Málaga, Málaga, 1985.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El arte de la platería en Málaga 1500-1800*. Universidad de Málaga, Málaga, 1997.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “El camino hacia la vanguardia: el Museo del Císter. Posturas conciliadoras y cauces para el Arte sacro Posturas conciliadoras y cauces para el arte sacro. Recuperación de espacios tradicionales y acondicionamiento en el contexto de los nuevos espacios expositivos” en REDER GADOW, Marion. *IV centenario de la Abadía de Santa Ana del Císter. Málaga 1604-2004*. Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultura, Málaga, 2008.

Webgrafía

<http://www.museoconventualantequera.com/>

Parroquia de la Santa Cruz Real de Teba

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981.

COLOMA MARTÍN, Isidoro. PALOMARES SAMPER, José Ángel. *Museos y colecciones públicas de Málaga*. Universidad de Málaga, Málaga, 1996.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*. Universidad de Málaga, Málaga.

Colegiata de Santa María de la Encarnación la Mayor de Ronda

AGUILAR GARCÍA, María Dolores. *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*. Universidad de Málaga, Málaga, 1980.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (Dir). *Guía artística de Málaga y su provincia. Vol. II*. Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006.

FERNÁNDEZ MARTÍN, María Mercedes. "Reedificación de la cabecera de la Iglesia Mayor de Ronda en el siglo XVIII" en *Boletín de Arte* nº 22, Universidad de Málaga, 2001.

HUESA LÓPEZ, Gonzalo. *Guía breve de Santa María de la Encarnación de Ronda*. 1997, Ronda.

MIRÓ DOMÍNGUEZ, Aurora. *Ronda: Arquitectura y Urbanismo*. Caja de Ahorros de Ronda, Universidad de Málaga, Málaga, 1987.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio. *Real Iglesia Colegial de Santa María la Mayor de Ronda. Arte y Patrimonio*. (Sin publicar).

SANCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio. "La Real Colegiata de Santa María la Mayor, marco monumental para una exposición" en *El Hombre de la Síndone*.

Webgrafía

<http://www.colegiata.com/colegiata.htm>

Parroquia del Espíritu Santo de Ronda

AGUILAR GARCÍA, María Dolores. *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*. Universidad de Málaga, Málaga, 1980.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (Dir). *Guía artística de Málaga y su provincia. Vol. II*. Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006.

MIRÓ DOMÍNGUEZ, Aurora. *Ronda: Arquitectura y Urbanismo*. Caja de Ahorros de Ronda, Universidad de Málaga, Málaga, 1987.

Parroquia de Santiago Apóstol de Casarabonela

AGUILAR GARCÍA, María Dolores. *Pedro Díaz de Palacios. Maestro mayor de la Catedral de Málaga*. Universidad de Málaga, Málaga, 1987.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981.

VV.AA. *Guía artística de Málaga y su provincia*. Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006.

Carta de Antonio Moreno Carmona al Reverendo Alipio Moreno. Palma del Río. 19/01/1978. Documento cedido por Antonio Campos Miguel

LLORDÉN, Andrés. *Escultores y entalladores malagueños: ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*. Ediciones Real Monasterio del Escorial, Ávila, 1960.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*. Universidad de Málaga, Málaga.

Hemerografía

J.J Buiza. “El Plan de Dinamización de la Sierra de las Nieves consolida la comarca como destino turístico” en *Diario Sur*. 12/06/2007.

Webgrafía

http://www.casarabonela.es/es/Turismo/Monumentos_y_lugares_de_interese/Museo_de_arte_sacro/

https://www.youtube.com/watch?v=LoO_8TZuec0

Museo de Artes y Costumbre populares. Sala XVIII Religiosidad popular

COLOMA MARTÍN, Isidoro. PALOMARES SAMPER, José Ángel. *Museos y colecciones públicas de Málaga*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 1997.

MUÑOZ MUÑOZ, Francisco. *El Arte en la Caja de Ahorros Provincial de Málaga*. Caja de Ahorros Provincial, Málaga, 1977.

PALOMARES SAMPER, José Ángel. “Museo-Mesón de la Victoria. Museo de Artes y Tradiciones Populares” en *Narria. Estudios de Artes y Costumbres Populares* nº 73-74. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1996.

SAURET GUERRERO, Teresa (Coord). *MAP Málaga. Museo de Artes Populares*. Guía del Museo.

TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. *Mesones malagueños*. Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga, Málaga, 1974.

Hemerografía

“El Mesón de la Victoria, salvado al fin” en *Diario Sur*. 17/07/1974.

Webgrafía

<http://www.museoartespopulares.com/>

Sección de arte sacro del Museo de Artes y Costumbres Populares de Cómputa

Hemerografía

PELÁEZ, Agustín. “El Plan de Dinamización de la Axarquía prevé la creación de varios museos en la comarca” en *Diario Sur*. 19/10/2008.

CABEZAS, Eugenio. “Cómputa inaugura su primer museo de artes y costumbres populares” en *Diario Sur*. 19/09/2010.

CABEZAS, Eugenio. “Cómputa estrena su Museo de Arte sacro, con una colección de piezas desde el siglo XVI” en *Diario Sur*. 01/07/2013.

Webgrafía

http://www.computa.es/index.php?option=com_content&view=article&id=252&Itemid=194

Museo de la Semana Santa de Vélez-Málaga

AGUILAR GARCÍA, María Dolores. *Málaga mudéjar: arquitectura religiosa y civil*. Universidad de Málaga, Málaga, 1980.

AMADOR DE LOS RÍOS Y FERNÁNDEZ DE VILLALTA, Rodrigo. *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Málaga*. 190. Pág. 294.

ASTILLEROS GARCÍA, Arturo. *Historia de Vélez-Málaga*. Anel, Granada, 1963.

CABRERA ORTI, María Angustias (Coord). *Guía histórico-artística de Vélez-Málaga*. Editorial Campanillas Málaga Digital, Málaga, 2007.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (Dir). *Guía artística de Málaga y su provincia*. Vol. II. Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006.

DEL PINO ROLDÁN, Francisco. MONTORO FERNÁNDEZ, Francisco. *Monumentos de Vélez-Málaga. (Guía histórico-artística)*. Vélez-Málaga, 1979.

MONTORO FERNÁNDEZ, Francisco. *La pequeña historia de Vélez-Málaga*. Gráficas Axarquía, Málaga, 2009.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (Coord). *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia en Málaga*. Consejería de Cultura Junta de Andalucía, Málaga, 1998.

Hemerografía

TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. "Santa María de la Encarnación, antigua mezquita, fue consagrada por los Reyes Católicos" en *Diario Sur*, 07/05/1944.

Webgrafía

<http://www.agrupacioncofradiasvelezmalaga.es/museo/index.html>

Museo de la Semana Santa de Málaga

ÁLVAREZ DE LINERA DUARTE, José Luis. *Compendio de la Regla de la Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo sita en su hospital particular de San Julián de la ciudad de Málaga*. Málaga, 1862.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga Barroca: arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981.

CAMINO ROMERO, Andrés. “Miguel de Mañara y Vicentelo de Leca y la Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo de Málaga” en CAMPOS Y FERNANDEZ DE SEVILLA, Javier (Coord). *La iglesia española y las instituciones de caridad*. Ediciones Escorialenses, 2006.

CAMINO ROMERO, Andrés. *La Iglesia y el antiguo hospital de San Julián. Un edificio con historia*. Agrupación de Cofradías de la Semana Santa de Málaga, Málaga, 2009.

CAMINO ROMERO, Andrés. “La fundación de la hermandad de la Santa Caridad de Málaga por el licenciado Don Alonso García Garcés” en Isla de Arriarán, Asociación Cultural Isla de Arriarán nº 10, Málaga, 1997.

FERNÁNDEZ MÉRIDA, María Dolores. *Los hospitales malagueños en los siglos XV-XIX. Historia y arquitectura*. CEDMA, Málaga, 2004.

PALOMO CRUZ, Alberto Jesús. “Museo de las Cofradías. Un proyecto forjado y dirigido por Jesús Castellanos Guerrero” en *La Saeta* nº 47. Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga, Málaga, 2011.

Hemerografía

“El Museo de la Semana Santa abrirá sus puertas a finales de este año” en *Diario Sur*. 28/07/2008.

ESCALERA, Ángel. “La nueva cara de San Julián” en *Diario Sur*. 10/02/2007.

ROMERO, Antonio M. “El Museo de las Cofradías abrirá sus puertas el próximo martes” en *Diario Sur*. 06/11/2010.

ROMERO Antonio M. “Semana Santa 2006: El Museo de las Cofradías abrirá sus puertas en verano” en *Diario Sur*. 18/02/2006.

“Sevillana iluminará el Museo de las Cofradías” en *Diario Sur*. 17/04/2007.

“Unas 5000 personas visitan el Museo de la Semana Santa” en *Diario Sur*. 29/08/2011.

Webgrafía

<http://agrupaciondecofradias.es/expo.html>

Sacramental de San Salvador. Real Ilustre Archicofradía de la Santa Cruz en Jerusalén, Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima del Socorro Coronada de Antequera

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga Barroca: arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Málaga, 1981.

CURIEL, Arturo. *Nuestra Señora del Socorro y su archicofradía: (recuerdo histórico)*. Caja de Ahorros de Antequera, 1988.

ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Guía artística de Antequera*. Caja de Ahorros de Antequera, Antequera, 1989.

ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Antequera, ciudad monumental: Guía*. Chapitel, conservación y restauración, Antequera, 2012.

ROMERO BENÍTEZ, Jesús. "Camarines antequeranos" en *Jábega* nº 13, CEDMA, Málaga, 1976.

ROMERO BENÍTEZ, Jesús. "Capilla-tribuna del Portichuelo de Antequera" en *Jábega* nº 11, CEDMA, Málaga, 1975.

