UNA COLABORACION ENTRE ARTISTAS PORTUGUESES Y ANDALUCES: LA DECORACION DE LA IGLESIA DE GALAROZA (Huelva)

D. Alfonso Pleguezuelo Hernández
Prof. Facultad Bellas Artes de Sevilla.

Por simples razones geográficas en principio, los lazos que unen la comarca de la Sierra de Huelva con Portugal han sido una constante histórica a lo largo del tiempo. Este hecho, del que la propia población de la zona es consciente de forma intuitiva, se encuentra aún lejos de estar firmemente apoyado desde una perspectiva documental o de quedar perfilado desde un punto de vista teórico en toda su magnitud por cuanto sus raíces se extienden en terrenos tan dispares como la arquitectura, el lenguaje y hasta los hábitos culinarios. Desde todos estos flancos podría abordarse el tema (1).

Nuestro propósito en esta ocasión, se limita a dar fe de este fenómeno a través de su reflejo en un episodio de la Historia del Arte de la Sierra: **el proceso de decoración mobiliar de la iglesia parroquial de Galaroza** (2).

Para ello, intentaremos seguir el desarrollo de los acontencimientos haciendo especial hincapié en la vía documental (3) y constatando el hecho en los aspectos plásticos cuando ello sea posible, no olvidando la circunstancia de que la mayor parte de las obras que aquí se citarán se perdieron en los sucesos de la Guerra Civil. Entre las citadas, resaltaremos especialmente el retablo mayor; tal vez la obra que refleja de forma más clara esta influencia. Pero conviene antes de centrarse en la decoración, esbozar brevemente algunas vicisitudes de la construcción de la iglesia.

El edificio que hoy vemos es el resultado de

múltiples fases constructivas que se inician hacia 1598 probablemente con un proyecto del arquitecto milanés Vermondo Resta, maestro mayor del Arzobispado en esos años.

El proyecto de Resta, desde el punto de vista de la escala, concebía una iglesia pensada en principio para la población de una localidad que a fines del siglo XVI sobrepasaría apenas los 700 habitantes. Un siglo después, cuando la obra está recien acabada, la población ha aumentado considerablemente y el espacio se hace bastante insuficiente.

Las obras duraron todo el siglo XVII y a lo largo de ellas pudieron cambiar rasgos del proyecto en más de una ocasión. Pero ni el número exacto ni la cualidad de estos cambios hemos podido conocer nítidamente, sino sólo de forma deducida a partir de la documentación conservadà en la parroquia.

La planta y los alzados hasta las cornisas, en lo referente al cuerpo de la iglesia (Fig. 1), pueden responder con bastante seguridad al proyecto de Resta, pero uno de los rasgos más originales del edificio: el presbiterio profundo que se aprovecha para instalar el coro además del retablo mayor, no sabemos con seguridad si formaba ya parte del proyecto inicial de Resta o si fue una innovación posterior impulsada por el ánimo de ganar espacio en la nave. Pero no podemos entrar aquí en este interesante tema tipológico; nos conformaremos con apuntar el paralelo que este modelo de presbiterio muestra con algunos ejemplos portugueses de fines del siglo XVI vinculados por algunos, al círculo de Juan de Herrera -pensamos en el caso de la Iglesia de San Vicente de Fora o en el presbiterio del Monasterio de los Jerónimos de Lisboa- por no citar numerosos casos del mismo siglo XVII. Pero este rasgo con paralelos portugueses también puede obedecer al proyecto de Resta a quien, no en balde, consideramos como el arquitecto más influído por la obra de Herrera de todo el ambiente sevillano de fines del siglo XVI y

y de las primeras décadas del XVII.

Con independencia de la fecha de su proyecto, lo que sí es cierto es que esta cabecera fue construida de hecho entre 1642 (4) y 1660 (5). En este último año, al mismo tiempo que se terminaban las cubiertas y los testeros colaterales, se contrata la obra de mármol de las gradas del presbiterio y del altar mayor (6).

A partir de este momento comienzan las obras mobiliarias que completarían la decoración y posibilitarían las distintas funciones litúrgicas desarrolladas en el edificio. Al terminar estas obras, tal vez se volviese a colocar el retablo que la iglesia ya poseía y que presidía el espacio de los oficios antes de consagrarse el nuevo presbiterio (7).

La operación siguiente fue aderezar y dorar la antigua imagen de la Concepción, titular de la parroquia, que había en la iglesia (8).

Pocos años después (1682) se colocaba el púlpito de hierro forjado que se traía de Sevilla (9); más tarde se hacía el tornavoz (1685) de madera dorada, también se retocaba el retablo mayor antiguo y se intervenía sobre otros laterales (1685) (10).

Pero el capítulo fundamental de la decoración fue el retablo mayor nuevo, obra promovida por mandato del Arzobispo Don Jaime de Palafox y Cardona y financiada en gran parte con las limonas de los feligreses (11).

En 1690 ya se hace provisión de las maderas necesarias que son medidas y vitoladas por el escultor Matheo Sánchez (12). En estas tareas preliminares ya interviene el primer portugués, el aserrador Pedro González (13). La obra de ensamblaje y escultura fue concertada el 10 de enero de 1703 entre el mayordomo y dos artistas entalladores con toda seguridad también portu-

gueses: Manuel Pinto, cuyo apellido no deja lugar a dudas, y Custodio Alvarez ("Alvares" en grafía portuguesa) a quienes se va pagando por su trabajo que realizan en la ermita de San Sebastián (actual iglesia del Carmen) que usan en ese momento como taller (14).

A pesar de que el contrato obligaba a los entalladores a entregar tanto el retablo como las esculturas a las que servía de soporte y marco, parece que intentaron eludir esta segunda responsabilidad; al menos, el mayordomo contrató con un escultor sevillano, Pedro Roldán (15), nieto del conocido escultor homónimo, la hechura de las imágenes de San Juan, la Virgen María, San José, seis ángeles y cuatro serafines; es decir, posiblemente toda la escultura salvo las imágenes aprovechadas (16) y los relieves del ático que serían realizados por los propios tallistas del retablo considerándolos parte de la talla ornamental. Por las obras citadas, cobra Roldán del mayordomo 950 reales. Este último, a su vez, pretende recuperar la cifra pagada en nombre de la iglesia, encontrando la resistencia del Visitador del Arzobispado quien, apoyándose en el texto del contrato, se niega a pagar este trabajo que considera debía haber sido por cuenta de los propios ensambladores y no de la Iglesia. En consecuencia, ordena entre otras cosas, que se entregue inmediatamente el retablo terminado, se instale, y que el importe de las obras de Roldán sea por cuenta de los ensambladores (17).

El primero de los mandatos se cumple y el retablo se monta aunque, curiosamente, no son Pinto y Alvarez quienes lo hacen sino otro compatriota, el cuarto portugués que citan los documentos precisamente como "Félix el portugués" (18).

El dorado de ambas partes se ordena en 1713 (19) y años después, un artesano vecino de Cortegana lo va dorando (20). En 1732 todavía continuaría el dorado de las columnas (21) y luego el frontal, parte del retablo y el estofado de los ángeles y serafines de

Roldán (22) aunque en 1771 todavía hay detalles sin dorar (23).

Por las mismas fechas, concretamente en 1716, se hacen nuevas puertas para la iglesia y la sacristía (24) por un carpintero vecino del Castaño. En 1722 se manda hacer el nuevo coro (25) que se encomienda a Juan González de los Reyes (26). La siguiente empresa sería la mesa y el aguamanil de mármol para la sacristía que hace un cantero de Aroche ya en 1741 (27). También se hacen hacheros plateados de madera para el presbiterio (1771) (28) y más tarde, atriles, sacras (29), una cajonería (30) y se encarga una serie de cuadros para terminar la decoración de la sacristía (31).

Por los mismos años en que se va trabajando en el coro o poco después, se hace una capilla nueva a la Virgen de la Soledad, obra realizada por un maestro local ayudado por otros dos peones, precisamente portugueses (32): ya contamos con seis profesionales de esta procedencia.

A fines del siglo XVIII y durante los primeros años del XIX la iglesia sufre un proceso de obras intenso en el que se lleva a cabo la renovación de las cubiertas. Estas obras obligan a desmantelar no sólo el retablo, sino también el coro. Con ese motivo se desmontan y se vuelven a instalar ambos elementos. Además, se hace una ventana al camarín, se dora el nicho principal (33), los ángeles de la peana de la Virgen y el Crucifijo del púlpito. La operación del cambio en la hornacina principal del retablo es posible que obedezca a la instalación de la nueva imagen de la Concepción que se encarga a Juan Bautista Patroni, un escultor genovés casado con una hija de otro artista portugués afincado en Sevilla y que se convertiría en el escultor y retablista portugués de más importancia de la segunda mitad del siglo XVIII, nos referimos a Cayetano de Acosta (34).

Muy pocos de todos estos elementos enumerados

hasta ahora han llegado a la actualidad pero, por suer te, uno de los más importantes, el retablo del alta mayor, se ha conservado al menos en su imagen fotográ fica. Ello nos permite apreciar su valor como obra d arte y confirmar, por otro lado, los datos que no ofrecían los documentos.

La estructura de la obra es la arquetípica d la fase evolutiva del retablo portugués que Smith deno mina el "Estilo Nacional" (35) y que se caracteriz sobretodo por el empleo del orden salomónico que n sólo estructura en tres calles el cuerpo principal, l que ocurre también en los sevillanos contemporáneos sino que se prolonga por encima de la cornisa curvándo se para formar también el ático de medio punto que cie rra la composición. Por otro lado, este orden salomóni co del ático queda dividido en seis sectores por enor mes ménsulas de disposición radial que van delimitand registros donde se alojan otros tantos relieves co escenas de la vida de la Virgen (Nacimiento, Presenta ción, Anunciación, Desposorios, Visitación y Huída Egipto). La disposición de un marco que rodea todo e retablo, constituye también uno de los rasgos más iden tificativos del citado "Estilo Nacional" que se desa rrolla entre 1670 y 1720 (36). El aspecto del nich principal no parece responder a la primitiva estructur tal vez insuficiente para albergar la imagen que s hace a fines del siglo XVIII.

Esta fase del arte retablístico del paí vecino no se conoce aún de forma exhaustiva por lo qu la obra que aquí se presenta, por suerte datada y docu mentada, constituye un dato especialmente valioso n sólo para el conocimiento del patrimonio de la Sierr de Huelva, sino tal vez para la propia historia de barroco portugués.

El flujo y reflujo entre el arte lusitano el andaluz, es una constante histórica de ambos países; pero se detectan determinadas fases en que uno de ambos elementos ejerce mayor presión sobre el otro. La

segunda mitad del siglo XVII y los primeros años del XVIII, en el campo de la talla decorativa, es una de aquellas fases en que el elemento portugués se deja sentir especialmente sobre el andaluz en esta zona fronteriza.

La talla decorativa en Sevilla estaba atravesando una fase poco brillante y algo repetitiva después de la desaparición de Bernardo Simón de Pineda, el gran retablista renovador de la segunda mitad del siglo XVII. Actuaban en la ciudad el taller de los Barahona y sobre todo el de Cristóbal de Guadix, artistas que siguen la línea de Pineda y aunque realizan una obra de menor calidad, contribuyen a mantener sus esquemas y sus formas ornamentales como tendencia exclusiva hasta 1703, precisamente la fecha en que se contrata la obra de Galaroza y el mismo año en que Jerónimo Balbás contrata la obra monumental del retablo del Sagrario de la Catedral de Sevilla con el que inaugura una nueva etapa para el arte sevillano de la talla ornamental y las arquitecturas en madera.

Por otro lado, en lo referente a la escultura, la tradición sevillana había mantenido un alto nivel de calidad, especialmente en la línea de la familia de Pedro Roldán. El hecho de que el mayordomo de la iglesia de Galaroza, arriesgándose a la penalización que de hecho se le impuso por trasgredir una de las condiciones del contrato, encargara las imágenes al descendiente homónimo de este escultor sevillano, tal vez indique un mayor prestigio de los escultores de esta ciudad sobre la fama de los portugueses. Con todo, es difícil dilucidar este tipo de cuestiones críticas sin una documentación que las respalde.

Quedan, eso sí, clara de momento al menos dos ideas importantes.

Por un lado la relativa y progresiva independencia que en el terreno artístico se va produciendo en la zona de la Sierra, como ocurría en otras zonas peri-

féricas del arzobispado. Ha ido cambiando la situación desde aquellos años del siglo XVI en que todos los encargos se hacían en Sevilla y se ha ido consolidando progresivamente un artesanado local que domina casi todos los sectores artísticos, la albañilería, la cantería y, sobre todo, la madera. Este afianzamiento de las profesiones artesanales y esta desvinculación progresiva del dominio artístico sevillano, determinarán el surgimiento de todo un repertorio de formas originalmente serranas, sobre todo en las artes vinculadas al mundo de la construcción.

En esta formación de un arte específicamente serrano, y aquí viene la segunda idea, uno de los factores ineludibles es precisamente el portugués. La familiaridad con que en esta ocasión, actuan artistas portugueses, sevillanos y serranos en una colaboración que posiblemente se repetiría en otras localidades y en diferentes sectores de la práctica artística, son el mejor testimonio de este proceso. Con este trabajo hemos pretendido llamar la atención una vez más sobre la importancia del elemento portugués para comprender en profundidad toda una serie de rasgos artísticos y culturales en los que la Sierra de Huelva se diferencia netamente del valle del Guadalquivir y conecta con el sur de nuestro país vecino demostrando cómo los valores culturales y las leyes del mercado artístico pasan frecuentemente por encima de las fronteras políticas.

N O T A S

(1) Las relaciones entre España y Portugal y los problemas fronterizos han sido estudiado por Florentino Pérez Embid en su trabajo: **La frontera entre los Reinos de Sevilla y Portugal**, Sevilla 1975. También el mismo autor aborda el problema de estas relaciones a niveles artísticos en su artículo **La portada**

manuelina de Almonaster la Real, Archivo Español de Arte, Tº XVII (1944). Referente al tema de arquitectura medieval es importante el trabajo de Morales Martínez, A. **Arquitectura medieval en la Sierra de Aracena**, Sevilla, 1976. También Falcón Márquez, T. en **Documentos para la Historia de la arquitectura onubense**, Huelva 1976, suministra algunos datos de maestros de obras portugueses activos en Aroche en el siglo XVIII.

(2) El proceso de obras de esta iglesia lo estudiamos en nuestra tesis doctoral inédita **DIEGO LOPEZ BUENO Y LA ARQUITECTURA EN SEVILLA (1590-1650)** defendida el 23-9-1987 en la Universidad de Sevilla.

(3) Queremos agradecer a nuestro amigo Emilio Rodríguez Beneito la enorme ayuda prestada en la realización de este trabajo.

(4) "trecientos y sinquenta Reales que se pagaron a Fabian Fernandez por una poca de piedra que oy esta en ser **para començar la obra de la capilla mayor..**" Expresiones de este tipo se repiten en varias ocasiones. (Archivo Parroquial de Galaroza -en adelante A.P.G.- Libro de Fábrica nº 2, fols. 210-214. Visita de 26 de junio de 1642); "Mando quel mayordomo desta fábrica, luego sin dilacion alguna comiençe la obra de la capilla mayor como esta mandado por muchos mandatos confirmados por los Sres. provisores.." (Ibidem, f. 224); "A un maestro alarife que se truxo de aracena de la obra de los frailes del Carmen para ver la planta de la capilla y disposicion della.."; "para la obra de la capilla que se esta haciendo.." (Ibidem, f. 233 vto.); "que el Mayomo, desta fabrica no gaste cosa alguna en la obra de la capilla mayor que esta començada... por quanto su merced el señor visitador la a visto con asistencia de los curas... y se a juzgado que ba errada" (Ibidem, f. 278, visita de 27-5-1646); "traxeronse treynta semanas obras en la capilla de la dicha iglesia en derribar y sacar de cimientos la media iglesia de la antigua y en la hechura de la capilla mayor hasta las cornixas donde oy esta labrada"

(Ibidem, L. de Fábrica nº 3, f. 17 bis vto., visita de 10-5-1654; "esta abierta la dicha iglesia y haciendosele la capilla mayor della.." (Ibidem, f. 34 visita de 10 de mayo de 1654).

(5) "obra de los colaterales y arcos de los altares el cerrarlos y hacer los altares..", "/.. seis caños.. bola y remate de la capilla mayor... solado de toda la capilla mayor y sobrealtar" (Ibidem, f. 106 vto. visita de 1 de mayo de 1660).

(6) "concertose con el maestro mayor de dicha obra (Manuel Gonzalez) la labor del altar mayor y obra de sobrealtar todo de canteria y el sacar la dha. canteria... y labrarla y asentarla y hacer dos gradas ... y otras quatro sobre las dichas dos gradas grandes de catorce pies de largo y pie y medio de ancho". Se le paga también a González el alquiler de una casa por "... tres años que vivio en ella mientras hiso la dicha obra..." (Ibidem, f. 67 y 67 vto., visita de 29 de julio de 1657).

(7) "...en desbaratar el retablo y bolverlo a poner en la parte a donde esta..." (Ibidem, f. 16, visita de 10 de mayo de 1654).

(8) **González, J.M. y Carrasco M.**: Escultura mariana onubense, Huelva, 1981, p. 53.

(9) Ibidem, f. 466, visita de 6 diciembre de 1682.

(10) "dorado del sombrero del pulpito... a Juan Luis de Roxas dorador del resto que se le quedo debiendo y se abonan mas veinte y quatro reales al dicho dorador de dorar los rayos de los colaterales mas quarenta y ocho que pago a Baltasar de los Reyes de la moldura del altar mayor" (Ibidem, Libro de Fábrica nº 4, f. 40, visita de 1685).

(11) **Rodríguez Beneito, E.**: Aspectos Históricos de Galaroza, Sevilla, 1986, pp. 110-111).

(12) "... a Matheo Sanchez Maestro escultor por aver Benido a dar medidas y Bitolas en la madera Para el retablo y puertas consto de rezivo del susodicho en 3 de octubre de 1690" (Ibidem, f. 117, visita 8-3-1692)

(13) Ibidem, f. 116.

(14) Ibidem, L. de Fábrica nº 5, f. 67, visita 29-6-1703.

(15) Rodríguez Beneito, E.: ob. cit. p. 110.

(16) En la foto que se conserva, la imagen del Cristo crucificado del Calvario, parece una obra del segundo tercio del s. XVI de bastante calidad que, por desgracia, no se ha conservado. Tampoco existe ya la otra que posiblemente poseía la parroquia desde antes, S. Ildefonso, que ocuparía una de las dos hornacinas laterales al camarín. Las imágenes de Roldán tampoco se han conservado.

(17) Rodríguez Beneito, E.: ob. cit. p. 111.

(18) A.P.G., L. de Fábrica nº 5, f. 61, visita 30-3-1710.

(19) Ibidem, s/f., visita de 24 de febrero de 1713.

(20) Ibidem, s/f., mandato de la visita 20-3-1732.

(21) L.P.G., L. de Fábrica nº7, s/f., Mandato de la visita de 20 de marzo de 1732.

(22) "mill setecientos y tres reales en ciento y setten ta y quattro libros de oro que se compraron para dorar la frontalera del Altar mayor y parte del retablo del altar mayor que se ha hecho...". Los doradores eran Florancio Granados, Josepha Granados y Alonso Sánchez. A este último se le paga también en 2 de julio de 1733 "por aver estofado seis ángeles y quattro serafines" (Ibidem, f. 105)

(23) A.P.G., Libro de Fábrica nº 5, f. 68 y ss., visita de 6 de enero de 1716.

(24) A.P.G., L. de Fábrica nº 5, f. 68 y ss., visita 6-1-1716.

(25) A.P.G., L. de Fábrica nº 6, s/f. mandato de visita 1722.

(26) Ibidem, f. 103, visita de 1 de agosto de 1725.

(27) "Yten settecientos y veinte reales que constan de recibo de Joseph González y Marron, maestro cantero averle pagado por una messa de marmol con su pie de cinco quartas y media ochavada y un aguamanil

para la sachristia con su cara de piedra frente labrada...". (A.P.G., L. de Fábrica nº 7, f. 102-108 visita de 16 de marzo de 1741).

(28) A.P.G. Libro de Fábrica nº 11, f. 96.

(29) A.P.G. Libro de Fábrica nº 13, f. 87.

(30) A.P.G. Libro de Fábrica nº 11, s/f. visita de 13 de noviembre de 1779.

(31) A.P.G. Libro de Fábrica nº 13, f. 74.

(32) A.P.G. Libro de Fábrica nº 7, Mandato de la visita de 20 de marzo de 1732.

(33) A.P.G. Libro de Fábrica s/nº, 1801-1819, f. 74 y ss.

(34) Archivo Parroquial de San Andrés, Libro de Matrimonios, (1785-1807), f. 22.

(35) **Smith, Robert C.**: The Art of Portugal, 1500-1800, Londres/Nueva York, 1968, p. 130.

(36) Agradecemos a nuestro amigo don José Meco, especialista en barroco portugués y colaborador del Museo Municipal de Lisboa, las valiosas orientaciones que en este terreno nos ha proporcionado.

CONCLUSIONES.

1. El componente portugués de la cultura serrana es un aspecto que en este corto trabajo queda probado desde el punto de vista documental y material en lo que afecta al arte del retablo pero el alcance de este elemento cultural podría ser analizado desde otros campos como el arquitectónico, el lingüístico o el culinario, por citar sólo algunos muy evidentes. Se revela como necesario un mayor conocimiento de lo portugués meridional para comprender globalmente los caracteres peculiares de lo serrano. En este sentido, todo intercambio cultural con esta zona geográfica debieran tal vez ser potenciados en èl futuro.

2. La importancia de obras puntuales como el retablo de Galaroza, sobrepasa los límites del territorio español para convertirse en un instrumento de conocimiento del propio arte portugués hábida cuenta de la escasez de estudios en este terreno.

3. A partir de un análisis visual no sistemático se puede lanzar la hipótesis de una relativa independencia de los ambientes artesanales de la Sierra sobre todo a partir del siglo XVII respecto del arte de Sevilla. En este punto, se hace necesario el inicio del estudio de ciertos capítulos importantísimos del arte y la artesanía local entre los que destaca, la carpintería destinada a la construcción, conocimiento éste que puede revertir positivamente en la propia actividad artesanal que aún se mantiene viva especialmente en algunas localidades como por ejemplo en el caso de Galaroza.

4. Los fondos fotográficos conservados de forma dispersa y que conservan imágenes de obras del Patrimonio, en este caso artístico, desaparecido de la Sierra, son todavía abundantes y permiten, como en el caso de esta comunicación, conocer obras desaparecidas de enorme importancia. La idea de recoger progresiva-

mente todo este patrimonio fotográfico fue iniciada de forma espontánea hace tiempo y la importancia de esta labor, reconocida e impulsada en las pasadas Jornadas celebradas en Cortegana. Entre estas conclusiones debe figurar la felicitación de todos al esfuerzo del equipo que está llevando a cabo esta labor y el aliento para continuarla, de forma que en un plazo medio pudieran hacerse públicos los resultados de tan paciente como valiosa tarea.

Alfonso Pleguezuelo Hernández.

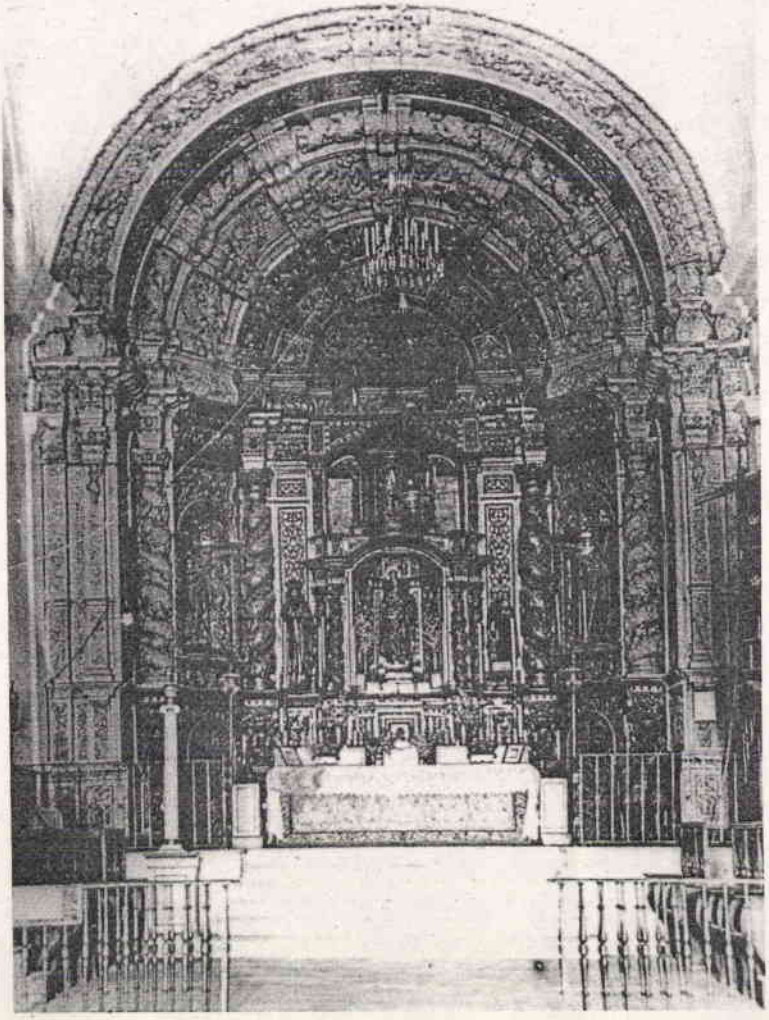

Lámina 1. GALAROZA, Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Concepción. Retablo Mayor (desaparecido).

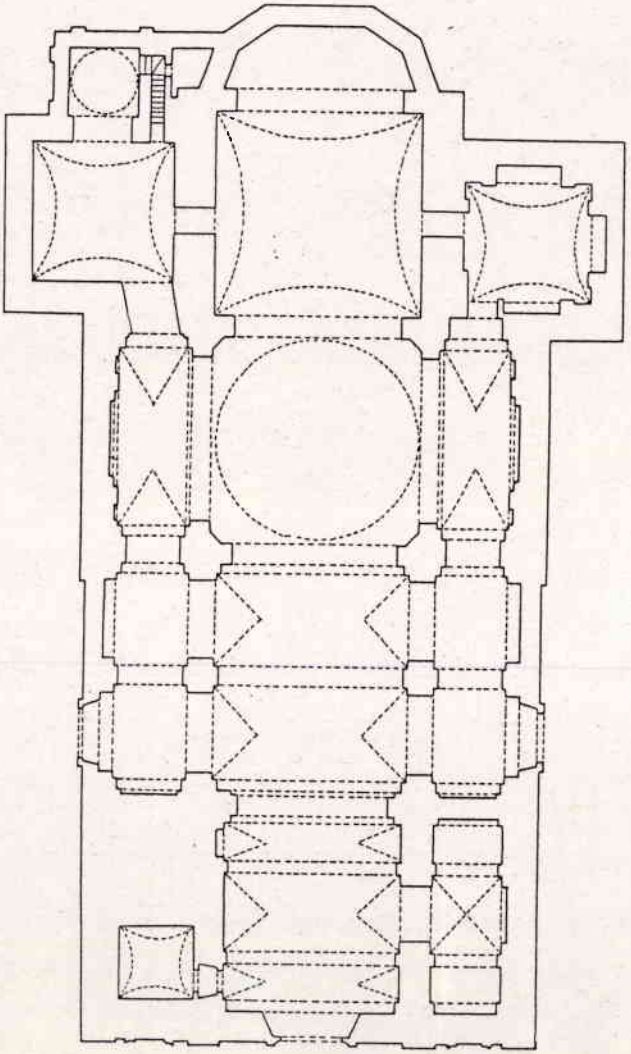

Figura 1. Parroquia de la Concepción. GALAROZA (Huelva)
Planta.