



JOSÉ GABRIEL GONZÁLEZ Y EL CAMARÍN NEOCLÁSICO DE LA IGLESIA DEL CASTILLO DE ARACENA.

Álvaro Recio Mir
Universidad de Sevilla.

En la densa historia del retablo sevillano José Gabriel González es un personaje relevante, al desarrollar de forma pionera una labor plenamente neoclásica en la última década del siglo XVIII. El cambio estilístico que de esta manera él abanderó supuso una verdadera revolución en este ámbito artístico, en el que desde mediados de dicho siglo se venía desarrollando la modalidad rococó, última fase del retablo barroco y que en Sevilla fue implantada de forma arrolladora por el genial artista portugués Cayetano de Acosta. No obstante, en los años sesenta y setenta de esa centuria se empezó a notar una cierta bajamar en tan desbordante delirio barroco, de tal forma que las estructuras de los retablos se vieron notablemente clarificadas gracias a la recuperación de la columna clásica, que sustituyó como soporte al estípite de origen balbasiano. Junto a ello, el intenso aparato ornamental que hasta ese momento había anegado las estructuras barrocas sufrió una progresiva poda. Todo ello condujo a que en la década de los ochenta el declive del retablo barroco se hiciese evidente, hasta el punto que hacia 1790 tal modalidad estilística se encontraba prácticamente superada¹.

Ello quedó claramente certificado cuando en la última década del setecientos se produjo en el retablo sevillano la instauración del estilo neoclásico, que se mantuvo vigente hasta mediados del siglo XIX. En esa renovación estilística tuvo mucho que ver González, al ser el primer maes-

¹ Sobre este interesante cambio nos hemos referido con más detenimiento en “El retablo rococó”, en HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro: *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación El Monte, 2000. Pág. 197 y ss.



tro que realizó en el Arzobispado hispalense retablos de estuco, como obligaba la real orden de 1777. Tan importante norma había prohibido el empleo de madera para la construcción de estas piezas litúrgicas, debiendo ser sustituido tan tradicional material por piedra, “*puesto que apenas hai ciudad en el Reyno en cuyas cercanías no abunden mármoles u otras piedras adecuadas*”. A falta de piedra la normativa regia recomendaba el uso de estuco, mucho más económico y compuesto básicamente por una mezcla de yeso y polvo de mármol o alabastro, que una vez policromado y lustrado convenientemente conseguía una verosímil apariencia marmórea o alabastrina².

En esta ocasión trataremos de una obra de González que, a diferencia de las demás que de él hasta ahora conocíamos, no es retablística, aunque esté indisolublemente asociada a esta modalidad artística. Se trata del camarín de la Virgen del Mayor Dolor de la iglesia del Castillo de Aracena, Huelva, del que se conservan inéditos en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid un bello dibujo, las condiciones de su ejecución y el dictamen que la regia institución emitió sobre dicho proyecto³.

Las condiciones constructivas del camarín se exponen detalladamente en una carta, firmada en Aracena el 7 de agosto de 1795 y remitida por González a la institución fernandina solicitando el preceptivo permiso antes de realizar la obra, ya que la citada real orden de 1777, a la que hay que unir las de 1789 y 1791, impusieron la obligatoriedad de que cualquier obra que quisiese realizarse en España tendría que ser supervisada por la Academia, cuya aprobación era requisito indispensable para su materialización.

Este interesante documento lo encabezan los títulos que se atribuía González, “*profesor del arte de arquitectura y práctico en obras de estuco*”, el

² Véase a este respecto SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José María: “La Real Orden de Carlos III de 1777 y la implantación de los retablos de estuco en el Arzobispado hispalense”. *Archivo hispalense*, nº 238, págs. 123-141. Sevilla (1996). La trayectoria de González es repasada en RECIO MIR, Álvaro: “José Gabriel González, ‘práctico en obras de estuco’ y los retablos neoclásicos de la Capilla de Maracaibo de la Catedral de Sevilla”. *Laboratorio de arte*, nº 12, págs. 315-321. Sevilla (1999).

³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (en adelante A.A.S.F.M.), legajo 34-5/2.



cual indica además que era vecino de Sevilla⁴. A este respecto parece que, cuanto menos, exageró un poco, suponemos que para inducir a la Academia a que aprobase su proyecto, ya que no queda constancia de que fuese profesor de arquitectura, ni siquiera de que tuviera titulación oficial. La razón de tal falsedad se debería a que era obligatorio tener un título académico para realizar cualquier obra de arquitectura en el territorio nacional, según indicaba la normativa regia emitida al respecto y ya citada. También es posible que mintiese debido a que la obra proyectada era especialmente arquitectónica, ya que no se trataba de un retablo como los que él estaba acostumbrado a realizar, sino de un camarín de considerable desarrollo espacial y constructivo.

Lo que González sí era realmente es práctico en obras de estuco, de lo que ya entonces había dado prueba en empresas tan importantes como el desaparecido retablo mayor de la iglesia sevillana de Omnium Sanctorum, el primero realizado con ese material en el Arzobispado hispalense. En este sentido, es curioso observar como en la documentación que de González se conserva se solía autodenominar tallista o maestro tallista, e incluso maestro escultor, pero en los protocolos notariales de sus grandes obras, como el citado retablo de Omnium Sanctorum o el mayor de la parroquia de la localidad sevillana de Las Cabezas de San Juan, este afortunadamente sí conservado, se tituló pomposamente “*profesor del arte de la arquitectura*” y “*arquitecto de estuco*” respectivamente, magnificando de esta forma su formación y *status* profesional, al igual que ante la Academia de San Fernando y suponemos que por las mismas razones⁵.

En el encabezamiento de la carta se indica también el mecenas que iba a pagar la obra, fray Pablo de Moya y de la Torre, del que se indica que era Teólogo Consultor de la Junta de Su Majestad y Comisario General de Indias de la Orden Franciscana.

⁴ Está documentada la residencia de González en la sevillana collación de Omnium Sanctorum. Véase al respecto ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas: *Noticias de escultura (1781-1800)*. Vol. XIX de Fuentes para la historia del arte andaluz. Sevilla, Guadalquivir, 1999. Pág. 362 y ss.

⁵ ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas: *Noticias de escultura...* op. cit. Págs. 362-377. El Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid guarda documentación inédita sobre el retablo de Omnium Sanctorum. A.A.S.F.M., legajo 34-3/2.



Tras ello se desarrolla el cuerpo de la carta, en el que se refiere detalladamente la configuración del camarín y sus condiciones técnicas. A este respecto se empieza indicando la necesidad de realizar el correspondiente cimientado en el exterior de la cabecera del templo, del cual se especifica que tendría cuatro varas de alto y ancho, unos tres metros y medio, y dos de fondo, algo menos de dos metros. Lógicamente y aunque nada se diga en este sentido, se tendría que horadar el testero del templo para abrir el arco que haría de embocadura al camarín, vano que se levantaría “*con la simetría y elegancia que exigen la mejor proporción de las vistas*”. Esta apertura sería “*un arco de roca de fuertes materiales, de cinco varas de alto y dos y media de ancho*”, es decir unos cuatro por dos metros. Junto a ésta otras tres arcadas iguales configurarían el alzado del camarín, cuya planta practicable sería un cuadrado de unos dos metros y medios de lado.

De las cuatro arcadas aludidas, tres, la del fondo y las laterales, las cerrarían “*hermosas portadas de orden corintio, rigurosamente ejecutadas*”. Las laterales servirían de acceso al recinto y la trasera enmarcaría una ventana que le daría luz. Esto último pone en evidencia que se trataba de un camarín-transparente. Su desarrollo espacial lo cubriría una cúpula de vara y media de altura, en cuyo centro se ubicaría “*un gracioso florón de araña... que se ha de dorar y brocear a la romana*”.

La configuración de las portadas del camarín la conocemos con detalle gracias a que en la traza conservada aparece la del fondo. De esta forma sabemos que las articulaban pilastras corintias, soportes sobre los que apeaba un entablamento con los correspondientes arquitrabe, friso y cornisa, encima del cual descargaba un frontón recto y partido, coronado en sus extremos por pirámides y en el centro por un tondo. Además, gracias al informe y a la traza, también sabemos que las portadas las cerrarían puertas con cristales, y que al exterior de la del fondo se dispondría, “*para su mayor seguridad*”, una reja de hierro “*fuerte y primorosamente trabajada*”. Así mismo, para aumentar la iluminación del camarín, en el tondo que coronaba la portada del fondo se abriría una claraboya.

Junto a ello, la carta indicaba que el camarín se podría enriquecer “*dorando y bronceando*”, “*a la romana*”, las basas, capiteles, pirámides y per-



files de sus pilastras, así como la cornisa de su cúpula y el florón que la decoraría. De esta forma se pretendía simular la combinación de mármoles, que a su vez eran emulados por el estuco, con metales preciosos, como el oro y el bronce, tan queridos por los artífices e ideólogos neoclásicos. Para completar este buscado efecto de riqueza material se especifica que el camarín se terminaría “*losando de fino su pabimento*”.

La carta que venimos analizando indica finalmente el precio de la obra, 17.000 reales de vellón “*executándose con la prolijidad, esmero y buen gusto que quedan indicados*”. Por tal cantidad se obligaba su relevante mecenas, fray Pablo de Moya y de la Torre, a patrocinarla y González a realizarla, “*hipotecando(se) suficientemente*” y sin que pudiese sobrepasarla a no ser que fuera por “*corta diferencia*”.

Este interesante informe era acompañado y complementado por el dibujo ya aludido, firmado por González y que representa la planta y alzado frontal de camarín, con el correspondiente pitipié en pies castellanos. Esta expresión gráfica de la obra, que coincide lógicamente con la descripción que de la misma hacía su autor en la carta que acabamos de comentar, está realizada sobre papel, teniendo unas medidas de 36 por 25 centímetros y siguiendo la técnica tradicional de tinta negra y aguada.

Ambas fuentes muestran una empresa de considerable simplicidad tanto en planta como en alzado. Su estructura, un poliedro de planta cuadrada rematado por una semiesfera, no podía ser más geométrica. Junto a ello destaca su parquedad decorativa, que se centraba en las tres portadas referidas, de clásica disposición y comedido ornato. Cabe decir, por tanto, que la obra proyectada por González respondía plenamente al estilo neoclásico, como todas las que de él conocemos, siendo opuesta a los numerosos y sobrecargados camarines barrocos, asfixiados por una desbordante decoración, en ocasiones verdaderamente patológica, cuya sola contemplación produce un buscado efecto de sobrecogimiento en el fiel. Esa afinidad a la normativa clásica no sólo se ve en las formas del Camarín de Aracena, también en el espíritu que animaba a su autor, como quedó reflejado en el texto de su informe, que respira una clara voluntad neoclásica.



Tanto la carta como la traza referidas fueron mandadas a Madrid, pero la contestación académica tardó dos años en producirse. La propia respuesta de la institución indica que en noviembre de 1795 “*se presentó a la censura*” el proyecto de González, que se “*consideró por absolutamente inservible*”. La Academia apenas explicaba su radical negativa, indicando sólo que no hallaba en la obra “*la debida inteligencia del arte*” y que “*los ornatos que demuestra* (carecían) *de buen gusto*”. Esta censura fue evacuada por la junta mensual ordinaria de 6 de diciembre de ese año, pero como ni en la carta y ni en el dibujo constaba la dirección de González, ambos documentos quedaron depositados en la Academia, la cual, por la misma causa, no pudo comunicarle su veredicto. Significativamente, nadie acudió a conocer el dictamen, ni siquiera a recoger el proyecto. No obstante, en 1797 al comprobar la Academia que la obra se pensaba construir a expensas del mencionado fray Pablo de Moya y de la Torre, le anunció a él la contundente determinación a la que había llegado dos años antes.

No parece lógico a simple vista el demoledor rechazo académico del proyecto de González que, como indicamos, responde formalmente a las pautas neoclásicas. Por ello pensamos que quizás esta negativa habría que buscarla en la oposición, más que a las formas que se querían plasmar materialmente, a la propia tipología del camarín. Kubler, pionero en el estudio de estos singulares y segregados espacios, los definió como una extensión axial del templo, discontinua, de acceso indirecto y usualmente dispuesta encima y detrás de un aparatoso retablo. Tal tipología arquitectónica estaba íntimamente vinculada a la tradición retablística barroca, alcanzando a mediados del siglo XVIII un desarrollo espectacular, especialmente en Andalucía⁶.

En clara oposición a este complemento tan propio de los retablos barrocos, cuando a finales del setecientos triunfó el neoclasicismo, no quedó

⁶ KUBLER, George: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Vol. XIV de *Ars Hispaniae*. Madrid, Plus Ultra, 1957. Págs. 285-291. Véase también TOVAR MARTÍN, Virginia: “Espacios de devoción en el barroco español. Arquitecturas de finalidad “persuasiva””, en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, Fundación Argentaria, 1999. Págs. 143-168 y GÓMEZ PIÑOL, Emilio: “Camarines estepeños: origen y función”, en *Actas de las III Jornadas de Historia de Estepa*. Estepa, Ayuntamiento de Estepa, 1999. Págs. 625-642



literalmente sitio en estos muebles litúrgicos para los camarines, ya que los retablos neoclásicos se entendieron como racionales, sencillas y generalmente planas estructuras arquitectónicas, despojadas de toda la tridimensionalidad y teatralidad que aportaban los sensuales camarines, con su mencionada riqueza ornamental y con sus estudiados efectos lumínicos. Es muy posible que por ello el proyecto de camarín trazado por González fuese considerado por la Academia como una tipología barroca y rechazado automáticamente. Ello es especialmente factible en este caso, por tratarse exclusivamente de un camarín, no de un retablo-camarín, que además era transparente.

En relación con tan singular espacio hay que indicar que la gótica iglesia del Castillo de Aracena es presidida por un imponente retablo de mármoles de colores, del que nada sabemos y que debe ser de cronología inmediatamente anterior o posterior al camarín al que está vinculado⁷. Es posible que tras la realización del retablo se proyectaría el camarín que estamos estudiando. En este sentido, está documentado como a lo largo del siglo XVIII, especialmente en su segunda mitad, coincidiendo con el auge del rococó, detrás de muchos retablos anteriores se levantaron camarines, se ampliaron los que ya tenían o, cuando ello no fue posible, al menos se les practicaron grandes hornacinas, en las que fueron entronizadas imágenes sobre todo marianas de gran devoción popular⁸. Esto mismo, pero siguiendo una fisonomía neoclásica, pudo ser lo realizado en Aracena. No obstante, no se puede descartar la posibilidad contraria, que fuese el camarín el que incitase la renovación del retablo, que en este caso sería de cronología posterior, quizás de comienzos del siglo XIX. En cualquier caso, en el banco de dicho retablo se abren dos postigos, de los que arrancan estrechas escaleras que dan acceso al camarín.

Seguramente el rechazo oficial fuese también debido, teniendo en cuenta que se trataba de una obra plenamente arquitectónica, a que no se

⁷ De este interesante retablo dijo Amador de los Ríos a finales del siglo XIX que “*es moderno y carece de importancia*”, AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo: *Huelva*. Barcelona, 1891. Pág. 738. Relacionadas con este retablo están las dos portadas que se abren en los lados del presbiterio del templo, que suponemos obras también de la misma época.

⁸ RECIO MIR, Álvaro: “El retablo rococó”, op. cit. Pág. 178.



tuviese constancia en la institución fernandina de la requerida titulación para levantarla por parte de González, a pesar de que ya hemos visto como él hacía referencia a ella.

Fuesen estas u otras las causas las que provocaron la reprobación académica, lo importante es resaltar la postura de la regia institución, que con un criterio restrictivo y riguroso, denegó el permiso para realizar esta obra, lo mismo que hizo con otros muchos proyectos enviados a Madrid desde diferentes puntos de la geografía española. Pensamos que tan intransigente postura fue un lastre que complicó considerablemente la difusión y el triunfo de los ideales artísticos defendidos por la propia Academia de San Fernando⁹. Su extremada exigencia, sobre todo con obras de ámbitos periféricos como el que tratamos, supuso un innegable obstáculo, más que un apoyo, a empresas modestas y de artífices no muy encumbrados que, aunque alejados de los elitistas ambientes cortesanos, procuraron seguir, en ocasiones con más voluntad que resultados, los ideales neoclásicos. Hay que reconocer que estos artífices sólo entendieron el nuevo estilo de manera parcial y epidérmica, sin asumir ni remotamente el denso trasfondo ideológico y estético que sustentaba el movimiento neoclásico, del que ellos no eran más que unos pobres y desorientados intérpretes. No obstante, es evidente que en la Aracena de 1795 el proyecto de González era de una innegable novedad, rompiendo claramente con la tradición barroca, a pesar de lo cual fue rechazado por un exceso de celo y un rigorismo intransigente¹⁰.

⁹ Sobre tales ideales resulta esencial la consulta de SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.

¹⁰ La novedad de la obra de González es aún más evidente si se compara con los retablos neoclásicos que se realizaron en otras localidades del ámbito hispalense que, aunque en su mayoría están aún por estudiar, se realizaron básicamente en fechas posteriores al proyecto de Aracena. En este sentido remitimos a: OLLERO LOBATO, Francisco y QUILES GARCÍA, Fernando: "La teoría arquitectónica de Ceán Bermúdez y su plasmación en una obra inédita". *Goya*, nº 223-224, págs. 26-34. Madrid (1991); SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José María: "La Real Orden de Carlos III de 1777... op. cit. y FERNÁNDEZ MARTÍN, M^a. Mercedes: "Consideraciones sobre la aparición del retablo neoclásico en Écija", en *Écija en la Edad Contemporánea. Actas del V congreso de historia de Écija*. Écija, Ayuntamiento de Écija, 2000. Págs. 67-74



Este radical purismo académico se hace incomprensible al carecer la regia institución de medios y de profesionales que pudiesen hacer extensivos sus ideales a todos los confines del amplio territorio nacional. Ello ocasionó que los ejemplos estrictamente neoclásicos, tanto en sus rigurosas formas como en su intelectualizado espíritu, quedasen circunscritos a estrechos círculos de carácter cortesano o asociados a un mecenazgo de élite, como el ejercido por parte de la nobleza, algunos innovadores prelados y ciertos cabildos catedralicios. De esta forma resulta lógico que estos postulados artísticos no calasen en ámbitos populares, en los que se siguieron viendo las tradicionales formas barrocas como las más apropiadas para la expresión artística hasta el siglo XIX¹¹.

No es este el único ejemplo conocido del rechazo de la Academia a los numerosos proyectos que desde localidades periféricas recibía en busca de su alto veredicto. El archivo de la regia institución conserva otros casos, que no vamos a analizar, pero que refuerzan nuestras tesis, por lo que citaremos uno de ellos. En una fecha tal avanzada en el desarrollo del neoclasicismo como 1827, el párroco del templo sevillano de San Miguel remitió a Madrid un proyecto de Juan de Astorga para el retablo mayor de su iglesia, solicitando la correspondiente aprobación académica. La junta ordinaria de 16 de octubre de ese año no lo aprobó “*por desproporcionado y descorrecto*”, recomendándole que acudiese a alguno de los arquitectos con titulación académica que había entonces en la ciudad de Sevilla¹².

La dureza académica conduciría a que en muchas ocasiones tanto los artífices como los clientes evitasen tener que pasar por su supremo e incómodo veredicto. Este requisito ocasionaba no pocas molestias a los interesados, ya que, a pesar de que el dictamen académico era gratuito, enviar la documentación correspondiente a Madrid suponía un gasto añadido. Luego había que esperar la respuesta, que no solía tardar tanto como en el caso de Aracena, pero que siempre suponía un retraso en el inicio de las obras.

¹¹ Una excepción a esa regla fue la ciudad de Cádiz, de marcado carácter liberal y burgués, en la que arraigó considerablemente el espíritu neoclásico. Véase al respecto ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: *El retablo neoclásico en Cádiz*. Cádiz, Diputación provincial de Cádiz, 1989.

¹² A.A.S.F.M, Legajo34-3/2. Véase la nota siguiente.



Por último, en muchas ocasiones las trazas propuestas acababan en la papelera académica o siendo severamente corregidas, lo que obligaba a empezar de nuevo el tedioso proceso. Por ello no es de extrañar que en muchas ocasiones se evitase el permiso académico o se produjesen otras soluciones aún más llamativas, como la que se dio en Aracena: levantar el camarín a pesar del negativo y tardío dictamen de la Academia¹³.

Efectivamente, a pesar de la documentación que acabamos de analizar el camarín de la iglesia del Castillo se levantó siguiendo el esquema de la traza y el informe rechazados por la corporación fernandina, lo que no hace más que demostrar su limitada autoridad. Por fortuna la obra se ha conservado, lo que nos permite comprobar que el interior del camarín está realizado por completo de estuco pintado, que simula toscamente mármoles de colores, siguiendo –muy de lejos– las pautas del retablo que le antecede. Los elementos arquitectónicos del camarín se ven algo modificados y simplificados respecto a como se mostraban en el dibujo. De esta forma sus pilastras se convirtieron finalmente en semicolumnas, los capiteles que en el diseño eran de orden compuesto en la realidad se hicieron como un informe tronco de pirámide invertida, lo que quizás indica que no fueron terminados del todo. Asimismo los frontones que coronaban las portadas del dibujo fueron sustituidos por unas arcadas, en las que se apoyan las pechinas que dan paso a la interesante cubierta cupulada. Esta media naranja es gallonada y en su calota se abren cuatro óculos. No aparece en esta cubierta la araña que según el informe se pensó disponer para enriquecerla ornamentalmente, suponemos que debido a que no se llegó a realizar.

El exterior del camarín, del que la traza presentada no hacía la menor referencia, muestra que nos encontramos, siguiendo la taxonomía establecida por Kubler, ante un camarín turriforme. Efectivamente se trata de una torre que se adosa a la cabecera gótica del templo, levantada en ladrillo y decorada con un interesante esgrafiado casi perdido que simula una cuida-

¹³ También se levantó, a pesar de haber sido reprobado su proyecto, el citado retablo de San Miguel de Sevilla. Sobre dicha obra y autor véanse RUIZ ALCANIZ, José Ignacio: *El escultor Juan de Astorga*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1986. Pág. 37 y RODA PEÑA, José: “Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga”. *Laboratorio de arte*, nº 10, págs. 269-288. Sevilla (1997).



da estereotomía. Este alzado se articula en tres volúmenes, el central, más ancho, elevado y prominente, que corresponde al camarín, y los laterales, que corresponden a las escaleras de acceso. Tanto en el volumen del camarín como en los de las escaleras se abren ventanas. Los detalles arquitectónicos del exterior, en especial de su parte alta, muestran aún ciertos atavismos barrocos, como se ve en sus estratificadas cubiertas, así como en la riqueza decorativa que le proporcionan jarrones y balaustradas.

La semejanza con el proyecto conservado en la Academia de San Fernando y el empleo sistemático en su interior del estuco, indican claramente que este camarín no sólo fue proyectado sino también realizado por José Gabriel González, aunque de su construcción no haya aparecido constancia documental alguna. El empleo del estuco es un asunto muy significativo a este respecto, ya que, como señalamos, él fue el introductor de esta técnica en el Arzobispado hispalense y su primer práctico, trabajando incluso en la propia Catedral, además de en otras iglesias, de forma que la difundió en la última década del siglo, cuando se fechan todas sus obras.

El estuco del camarín de Aracena se combinó con los mármoles del retablo, lo que puso en evidencia la superación del uso de madera en este tipo de obras. Además, esta ambivalencia en los materiales constructivos permite evidenciar los limitados efectos del estuco frente a la nobleza de la piedra, a pesar de la cerrada defensa que de tan innovador material realizó González. En concreto nuestro artífice indicó en 1794, con motivo de un informe que se le pidió para una obra de Écija, que *“entre el alabastro y el estuco no hay más diferencia que el primero es por naturaleza y el segundo por composición”*¹⁴.

Por otra parte, es posible que la realización con estuco del camarín de la iglesia del Castillo, animase, quizás por emulación, a levantar años después un retablo de este mismo material en la propia localidad de Aracena, en concreto el de San Pedro en su iglesia parroquial. Esta obra fue realizada

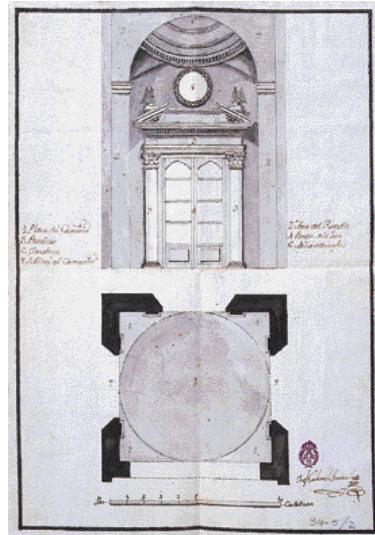
¹⁴ HERRERA GARCÍA, Francisco J.: “Écija como centro artístico. Los tallistas del siglo XVIII”. *II Congreso de historia “Écija en el siglo XVIII”*. Écija, 1995. Pág. 339.



en 1814 por el maestro estucador Clemente García Pérez y tampoco se vio libre de problemas legales relacionados con las estrictas disposiciones reales de carácter académico¹⁵.

Para terminar y junto a todo lo anteriormente señalado, merece la pena insistir en que el camarín de Aracena pone de manifiesto que González no sólo se dedicó a la ejecución de retablos, única tipología constructiva que hasta este momento conocíamos de él. Esto nos permite saber que también realizó incursiones en el mundo de la arquitectura, en la que lógicamente plasmó los mismos postulados estilísticos que en sus retablos. De esta forma es de esperar que futuros estudios permitirán tener un más acabado conocimiento, no sólo de González, sino de los ecos neoclásicos en el ámbito hispalense, asunto del que hasta ahora es poco lo que sabemos, en gran medida por el menosprecio que la historiografía ha mostrado tradicionalmente hacia este asunto, que desde estas páginas reivindicamos con la certeza de que cuando se estudie profunda y globalmente adquirirá una mayor relevancia de la que hasta ahora ha tenido.

¹⁵ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José María: "La Real Orden de Carlos III de 1777..." op. cit. Pág. 132 y ss.



Lám. 1. Proyecto de José Gabriel González para el camarín de la iglesia del Castillo de Aracena, 1795, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.



Lám. 2. Detalle del alzado.



Lám. 3. Exterior del camarín de la iglesia del Castillo de Arcena.



Lám. 4. Embocadura y vista general del camarín.



Lám. 5. Cúpula del camarín.

