

TEATRO DE LA GLORIA. EL UNIVERSO ARTÍSTICO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA EN EL BARROCO.

Fernando Quiles García. Diputación de Sevilla-Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2007. 446 págs. ISBN 978-84-7798-249-4.

Desde hace ya mucho tiempo, siempre que existe la posibilidad de aproximarse a un estudio que tiene como objeto la historia, sea cual fuere su vertiente, de una catedral española, vienen a mi memoria dos imágenes de diferente procedencia –literaria y teórica, respectivamente-. Por una parte, siempre resuena la queja que el protagonista de *Tiempo de Silencio* expresa en uno de los amplios monólogos de Martín Santos cuando se encuentra encarcelado y afirma que Madrid nunca será una ciudad “*porque no tiene catedral*” –hasta hace pocos años así era-; la otra, más cercana a nuestro ámbito de conocimiento, es la reflexión que Capitel realiza en torno a algunas de las catedrales españolas definiéndolas como unidades de crecimiento orgánico que devienen en su forma definitiva gracias a la superposición de épocas, estilos y obras.

Aunque pudieran parecer gratuitas estas dos referencias tienen un sentido claro y preciso al leer las páginas que a continuación nos presenta Quiles García. Sevilla, como otras muchas ciudades peninsulares, no sería lo que es sin su catedral, indudablemente sería otra muy diferente. Por otra parte, la basílica hispalense es el resultado de un proceso de metamorfosis constante y continuada que tiene uno de sus pilares angulares en las transformaciones que sufre a lo largo de los siglos XVII y XVIII. De este modo es lógico pensar que Sevilla y su catedral forman una unidad indisoluble que trasciende los límites de arquitectónicos y urbanos de ésta y aquella, respectivamente, para proyectarse más allá de ellos. De hecho el resultado final es el producto de una compleja operación en la que intervienen instituciones, mecenas, artistas y, como no podía ser de otro modo, toda la población sevillana al completo,

artífice y destinatario último de todo el aparato barroco que durante esas dos centurias se desplegará ante sus ojos como expresión plástica del credo contrarreformista.

Sobre esta doble línea argumental, que más adelante analizaremos en detalle al abordar alguno de los contenidos de los capítulos en que se organiza este estudio, se impone otra mucho más general pero, por ello, no menos relevante. Esta obra sobre la Catedral de Sevilla en el Barroco llega en un momento en que una línea de investigación consolidada y estable, como es la de la catedral como centro productor y generador de tendencias desde un punto de vista artístico y social, ha sido refrendada a través de múltiples publicaciones y reuniones científicas, como la celebrada recientemente en Murcia. En unas y otras se ha puesto de relieve, entre otros aspectos, el carácter de hito histórico-artístico de las catedrales, su papel como actores principales en la introducción de nuevos lenguajes plásticos en sus respectivas áreas de influencia, su vinculación urbana con los cascos históricos en los que se implantan - en este sentido se deben recordar reuniones que ponen de relieve dicha relación como la celebrada en Santiago de Compostela-, o su compleja dimensión social y cultural como centro de producción y difusión artística e ideológica.

Cabe decir a este respecto, después de haber leído este *Teatro de la Gloria*, que en Sevilla mejor que en ningún otro caso se puede hablar con pleno sentido y precisión de un “universo” cultural que gira en torno a su catedral; hecho éste que se puede hacer extensivo en mayor o menor medida a cualquier sede episcopal peninsular con aspiraciones de convertirse en una verdadera urbe de su tiempo, ya sea humanista, barroca o ilustrada. En este sentido,

en todas nuestras grandes catedrales, retomando la idea de metamorfosis elaborada por Capitel, es posible descubrir más de una basílica oculta bajo el estilo dominante: hay una catedral barroca de Toledo, lo mismo que hay una catedral barroca y otra ilustrada de Santiago de Compostela, por ejemplo.

Estas primeras reflexiones permiten abordar el texto de Quiles García, riguroso y prolijo en sus anotaciones bibliográficas y documentales, con un mejor conocimiento de la postura adoptada por el autor que, con magisterio y prudencia, nos aproxima al hecho central del mismo –la catedral de Sevilla– desde afuera a dentro, desde la ciudad hacia el edificio, desde las instituciones a las personas y, finalmente, desde la basílica hispalense hacia el exterior, más allá de los límites impuestos por la propia ciudad. Un discurso cerrado y perfectamente hilvanado que nos presenta todas las dimensiones posibles de una catedral barroca.

Como ya se ha indicado, el primer capítulo aborda las relaciones que ligan íntimamente la catedral con la ciudad, el proceso a través del que perímetro catedralicio influye en la renovación urbana de su entorno o como desempeñaba la función de última morada para sus ciudadanos. Es aquí donde la catedral se convierte en un objeto contenedor de memoria pues tan importante como el lugar donde reposan los restos del difunto era el despliegue de ceremonias, aniversarios y luctuosas que se oficiaban en su interior, comparable en todo caso a las festividades que por otros motivos se celebraban dentro y fuera. Con ello la catedral se convierte en un verdadero teatro en el cual todos los sevillanos desempeñaban al mismo tiempo el papel de actor y espectador definiendo, organizando y jerarquizando el espacio catedralicio. Es también esta la válvula de escape que le confiere unidad a una sociedad estamental, rígida y conservadora, en la que por unos momentos todos comparten la misma celebración, tal y como se pone de evidencia en la *Fiesta de Canonización de San Fernando*, la más conocida y trascendente de todas las realizadas en Sevilla, o en el fortalecimiento de la posición de santos locales como Santa Justa y Rufina, San Leandro e San Isidoro o la beatificación de Sor Francisca Dorotea. Todo ello es

reflejo de una iglesia tridentina que tenía que mantener un delicado equilibrio con la corona, con otras diócesis y con la propia Roma, baste recordar que Francisco Barberini, sobrino mayor del Papa, fue durante algún tiempo protector de Sevilla en el colegio pontificio.

Si la comprensión de las relaciones entre la catedral y la ciudad de Sevilla explica la trascendencia de la primera en el ámbito artístico. El proceso de transformaciones que sufre desde la segunda mitad del siglo XVII, momento en que se inicia la construcción de una catedral barroca –así se titula el segundo de los capítulos–, nos sitúa de lleno en ese proceso de metamorfosis del que se hablaba en un principio. La gigantesca estructura gótica preexistente impondrá los férreos límites donde se deberá dilucidar dicha transformación. No se debe olvidar que en el Barroco, tal como dice el autor, por encima de los planos están los espacios, de ahí que ese pie forzado impuesto por la historia se adapte a la ideología tridentina dominante. En ella es inevitable reconocer en el sagrario uno de los elementos fundamentales de la renovación; el otro será la organización de los nuevos espacios barrocos dentro de ese núcleo gótico, culminando con la definición de la capilla de San Leandro, el coro y la capilla de la Antigua ya en el siglo XVIII. En definitiva, un ejercicio de análisis histórico y documental en el que no faltan las necesarias referencias que nos permiten comprender como la modificación de un espacio tan complejo como éste no es producto del azar sino la respuesta a unas necesidades sociales, económicas y, por supuesto, espirituales.

A estos aspectos se les vuelve a prestar atención en el tercero de los capítulos, donde los protagonistas son los diferentes ámbitos del conjunto catedralicio: la sala capitular, el coro, la librería, las nuevas capillas que se levantan y los trayectos privilegiados dentro de un espacio complejo que, en el fondo, refleja la estructura de la sociedad sevillana, su organización y, quizás tan importante como esto, sus anhelos.

La consecuencia de todo esto es el resultado de los capítulos cuarto y quinto, donde la mirada del autor se centra en la producción artística auspiciada por la catedral y en los artistas que en ella desarrollan su labor. De este modo la basílica sevillana se convierte en centro y son los

hombres y sus nombres los que realmente adquieren protagonismo en el relato. A través de la documentación aportada por Quiles García se comprende mucho mejor cómo se forma el tesoro de la basílica hispalense, cuál era la condición social y económica de su curia, factor determinante en la orientación que toman las artes en este momento al ser el sector más importante de su clientela, o cómo se define un coleccionismo particular e individualizado como ocurre en los casos de Andrés de León y Ledesma, Bartolomé Pérez Ortiz o Alonso Ramírez de Arellano, por mencionar alguno de los muchos nombres que se rescatan para la memoria a través del texto.

En este capítulo cuarto, tan importante como los aspectos mencionados, es el análisis del sistema de financiación de arte de la catedral, las fórmulas de adquisición de las obras, los sistemas de control o las fórmulas de gasto; todos estos datos ponen de manifiesto lo depurado de un sistema de gestión que explica en buena medida los logros de toda una época y es el reflejo de una organización interna en la que convivían artistas y artesanos, tal como se explica en el siguiente capítulo.

Ahora la mirada comienza a centrarse en los nombres de aquellos que hicieron posible que se materializasen todas esas obras deseadas y necesarias para la catedral. Para una mejor comprensión del tema, primero se debe entender cuál es la estructura interna que se utilizaba dentro de la basílica, cómo se produce el seguimiento puntual, al menos de las grandes obras y cómo se organizaban los diferentes puestos en ellas: desde el maestro mayor de las fábricas a alarifes y albañiles, canteros, tallista en yeso, ensambladores, escultores o carpinteros, sin

olvidar a pintores, doradores y grabadores. Todos ellos, los grandes maestros reconocidos por la historia como aquellos otros que han pasado desapercibidos hasta este momento tienen su lugar en este capítulo coral; no en vano se trata de uno de los grupos agentes fundamentales en la configuración de la "catedral barroca de Sevilla".

Por último, el capítulo sexto se dedica a la proyección hacia el exterior, más allá de los límites urbanos impuestos por la ciudad, de todas estas manifestaciones artísticas y culturales. Sus dominios y jurisdicciones administrativas se benefician de su labor de mecenazgo, de las producciones de sus artistas y artesanos y de las formas de plasmación plástica de una mentalidad que termina por ser única.

Estudios como éste, donde se le concede el protagonismo a la sociedad que lleva a cabo las obras a través de las que plasma su forma de entender el mundo y de comprenderse, son necesarios y ponen de evidencia que la historia del arte no puede construirse al margen de los lazos sociales que la sustentan en sus orígenes. La documentación, asociada al análisis de las obras y el conocimiento de las personas, teje una red de relaciones que, más allá de un conocimiento detallado de la configuración barroca de la catedral de Sevilla durante los siglos XVII y XVIII, nos habla de la sociedad y hombres de ese período en un espacio determinado. De nuevo espacio y hombre delimitan el perfil de una sociedad, he ahí lo oportuno y necesario de este tipo de investigaciones.

Juan M. Monterroso Montero
Universidade de Santiago de Compostela