

LA OBRA DEL ESCULTOR SEBASTIAN DE ALMONACID EN SEVILLA (1509-1510)

JAVIER MARTINEZ DE AGUIRRE

El objeto del presente artículo consiste en fundamentar la atribución al escultor hispanoflamenco Sebastián de Almonacid, que trabaja en Sevilla en 1509 y 1510, de un conjunto de esculturas situadas, tal y como indica la documentación catedralicia, en el andén del reloj. De dicha fundamentación podemos derivar que es el mismo maestro quien trabaja en Segovia en 1486 y 1494, y en Sevilla en 1509 y 1510, con lo que el criterio cronológico esgrimido para diferenciar dos personalidades en las atribuciones a Almonacid queda descartado.

Documentación de Almonacid en Sevilla

La documentación referente al trabajo de Sebastián de Almonacid en Sevilla es conocida desde antiguo¹. Ya Ceán Bermúdez en el «Diccionario» (1800) aludía a su trabajo para la catedral hispalense a lo largo de 1509 y 1510, ocupado en «dos estatuas para el cimborrio, cinco para el andén que está sobre la puerta que va al patio de los naranjos, otras cinco para el de enfrente, y los coros de ángeles de la capilla de los reyes». Sin embargo, su afirmación de que todas resultaron destruidas como consecuencia de un temblor de tierra en 1512 llevó a descartar cualquier posibilidad de conservación o identificación de obras de su mano². José Gestoso en 1890 y 1899 concretó un poco más las referencias, en lo que respecta a la colaboración con Pedro de Trillo para ejecutar las dos imágenes del cimborrio, y en lo relativo a lo percibido por el artista como pago a su trabajo: 4.000 maravedíes (mrs.) por las dos estatuas citadas, 3.750 por las cinco del andén de los naranjos y 3.125 por los coros de ángeles para el andén de la capilla de los reyes nueva³.

¹ Queremos agradecer al Dr. Alfredo Morales la comunicación de la existencia de la documentación publicada por Giménez y de la presencia de las cinco estatuas en dicho andén, que él sospechaba podrían corresponder, como demuestra este estudio, a la mano de Almonacid. Igualmente deseamos expresar nuestro agradecimiento al cabildo catedral de Sevilla, a la comunidad de jerónimos del Monasterio del Parral y al director y personal del Museo de Bellas Artes de Segovia las facilidades y autorizaciones imprescindibles para la realización de este estudio.

² CEAN BERMUDEZ, A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, pág. 17. En realidad el cimborrio había caído el 28 de diciembre de 1511: GESTOSO, J.: *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla, 1890, t. II, pág. 48.

³ GESTOSO, J.: *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla, 1890, t. II, págs. 45 y 46. Del mismo *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899, t. I, pág. 323.

Las mismas fuentes, libros de fábrica y actas capitulares de la catedral, sirvieron a M. Giménez Fernández para publicar en 1927 documentos relativos al retablo mayor, entre los cuales dio a conocer un pago similar de 3.750 mrs. por las cinco imágenes del andén del reloj⁴. Las noticias publicadas por Gestoso y Giménez Fernández precisaban fechas de pagos (28 de septiembre y 1 de octubre de 1509, y 30 de marzo de 1510), así como la ortografía utilizada en el nombre del maestro (Almonasyr y Almonacir) y su identificación como «imaginero», datos que coinciden con las transcripciones de documentos del Sebastián de Almonacid que trabaja en la puerta del claustro de la catedral segoviana (Sebastián «imaginario»)⁵ y en el retablo de Toledo en 1501 y 1502 (Sebastián de Almonaçer, Almonacir o Almonaçid, maestro de la ymaginería)⁶.

Como se ve, los libros del archivo catedral de Sevilla especifican con detalle el trabajo de Almonacid, lo que no ha impedido a varios autores sostener la hipótesis de una colaboración del maestro en la compleja ejecución del gran retablo mayor sevillano, basada probablemente en la certeza de su intervención en el retablo mayor de la seo de Toledo. Creemos que la confusión la inició B. G. Proske, quien a partir de las referencias ya citadas de Gestoso y Giménez da por supuesto que los trabajos de 1509 y 1510 tuvieron por objeto «estatuas para el retablo mayor y el cimborrio y (...) otros encargos menores»⁷. Sin embargo, en la exhaustiva publicación sobre el retablo hispalense no lo mencionan ni Jesús Palomero al estudiar la viga de imaginería del maestro Jorge Fernández, ni M.^a Fernanda Morón en el análisis histórico-estilístico del conjunto. Esta última investigadora incluye una pormenorizada relación de los entalladores que aparecen en nóminas de la catedral de 1508, entre los que no figura Almonacid y sí su futuro colaborador Pedro de Trillo⁸. Aunque se reconocen recursos propios del foco toledano de escultura hispanoflamenca en algunas figuritas de las entrecalles, e incluso en algunos relieves (la Anunciación), dichos recursos se generalizaron a finales del siglo XV en la península. En cambio, no se perciben en conjunto los rasgos definitorios de Almonacid que pronto analizaremos. Creemos conveniente descartar la participación de Almonacid en tan magna obra, interrumpida justamente durante el período en que Sebastián ejecutó los encargos sevillanos anteriormente citados, dado que en 1509 y 1510 los esfuerzos catedralicios se concentraron en el «revestimiento interior del Templo, con la decoración del cimborrio, el adorno de la Puerta y Corral de los

⁴ GIMENEZ FERNANDEZ, M.: El retablo mayor de la Catedral de Sevilla y sus artistas, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1927, págs. 13 y 20.

⁵ HERNANDEZ, A.: *Juan Guas, Maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491)*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XIII (1946-1947), págs. 69, 95 y 96.

⁶ ZARCO DEL VALLE, M.: *Datos documentales para la historia del arte español II Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1916, t. I, págs. 41-44 y 148.

⁷ PROSKE, B. G.: *Castilian Sculpture Gothic to Renaissance*, Nueva York, 1951, pág. 185. Posteriormente J. HERNANDEZ DIAZ menciona la eventualidad de que figurase entre los colaboradores de Jorge Fernández «cuyas participaciones no podemos todavía precisar»: VV. AA.: *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1981, pág. 84.

⁸ *Ibidem*, pág. 133. Agradezco a M.^a Fernanda Morón la confirmación personal de la inexistencia de cualquier otro documento relativo a Sebastián de Almonacid distinto a los ya publicados por Gestoso y Giménez anteriormente mencionados.

Naranjos y el andén de la Capilla Nueva de los reyes» y no en el retablo. Es justamente entre el plantel de maestros dedicados a estas labores donde figura Sebastián⁹. Las labores del retablo se reemprendieron con certeza en mayo de 1511, más de un año después de la última mención del maestro de Torrijos en Sevilla¹⁰.

Identificación del Sebastián de Almonacid que trabaja en Sevilla

Los nombres y cargos que identifican a Sebastián de Almonacid en los diversos documentos conocidos plantean una serie de problemas que han llevado a los especialistas a dividirse en dos opciones. Para unos se trata en todos los casos del mismo maestro, en tanto que otros piensan en dos escultores diferentes cuya coincidencia onomástica ha causado confusión.

A comienzos del siglo pasado, cuando sólo se conocían las obras de Toledo y Sevilla (1500 a 1527), tal cuestión ni se planteaba, dado que una labor de veintisiete años en dos focos artísticos de tal calibre entraba en los esquemas habituales. Incluso cuando en 1804 Isidoro Bosarte publicó la documentación del Parral, el asunto no variaba en sustancia, dado que simplemente se ampliaba en seis años, a partir de 1494, su trayectoria artística¹¹. El cambio lo introdujo la aparición del estudio de Arturo Hernández sobre la obra de Juan Guas en Segovia, entre cuyo equipo de colaboradores figuraba Almonacid. El «Sebastián imaginario» que había labrado las esculturas de la puerta del claustro en 1486 y 1487 debía ser el Sebastián de Almonacid que ocho años más tarde se encargaba de los apóstoles del Parral, puesto que en este monasterio de Jerónimos también intervino Juan Guas con su equipo¹². Con esta nueva obra el período de actividad de Sebastián se ampliaba de 1486 a 1527, cuarenta y un años, lo que ya no es tan frecuente a finales de la Edad Media.

Desde este momento, quienes estudien el foco toledano de escultura hispanoflamenca se replantearán la cuestión. Destaca la reflexión de B. G. Proske, quien, tras analizar las referencias documentales, constata que el nombre de Sebastián ni era usual ni correspondía a ningún otro escultor conocido de dicho período¹³. La autora revisó los apelativos: Sebastián sólo en el claustro de Segovia y Sebastián de Almonacid a partir de las obras del Parral (conviene indicar que Bosarte da noticia fidedigna del documento pero no lo transcribe). A continuación comparó las obras con él vinculadas, entre la que se contaban ya, aunque el documento no había

⁹ Ibídem, pág. 138.

¹⁰ Además sabemos que las últimas estatuas de Almonacid, pagadas a 30 de marzo de 1510, fueron abonadas contra entrega, puesto que el pintor Alonso de León cobró el 2 de mayo del mismo año «2.500 mrs. por pintar 5 apóstoles para el andén del reloj»: GESTOSO, J.: *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla, 1890, t. II, pág. 46. Se refiere tal dato con certeza a los mismos realizados por Almonacid.

¹¹ BOSARTE, I.: *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, 1804. Hemos manejado la edición facsimilar con prólogo de A. E. PEREZ SANCHEZ, Madrid, 1978, págs. 56 y 354.

¹² HERNANDEZ, A.: *Juan Guas, Maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491)*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XIII (1946-1947), págs. 69-70 y 74-77.

¹³ PROSKE, B. G.: *Castilian Sculpture Gothic to Renaissance*, Nueva York, 1951, pág. 185.

sido publicado, las tumbas de don Alvaro de Luna y Juana de Pimentel en Toledo. Tras aludir a las dificultades que entraña el que Almonacid trabajara en piedra y en madera, así como a la posibilidad de que tuviera colaboradores, Proske afirmó que los sepulcros toledanos nada tenían que ver con las demás realizaciones, con lo que dejaba entrever la existencia de dos maestros, de los cuales un mismo Sebastián de Almonacid habría llevado a cabo los trabajos de Segovia (El Parral y claustro) y Sigüenza, dado que en ellos coincidían integrantes del grupo empleado por Juan Guas¹⁴. Del supuesto otro Sebastián, llamado como veremos Sebastián de Toledo, Proske menciona su estancia en Guadalajara, donde existen diversas obras en conexión con los escultores hispanoflamencos de Toledo. Asimismo alude a las conexiones del Doncel de Sigüenza con el foco toledano y a los vínculos personales de los Arce (promotores de la tumba de Martín Vázquez de Arce, el Doncel) con María de Luna, quien había encargado a Sebastián de Toledo en 1489 las tumbas de los Luna. Pese a ello, prescinde de aventurar explícitamente una atribución del sepulcro del Doncel, ni a Sebastián ni a ningún otro maestro.

Más decididos fueron Durán y Ainaud cuando ante el repetido interrogante precisaron: «creemos que pudo haber dos (artistas llamados Sebastián trabajando en dicha época) cuando menos, aunque un período de actividad de cuarenta años no sería exagerado para un solo artista, cuyo nacimiento correspondería entonces aproximadamente al 1460»¹⁵. Pero luego, a la hora de analizar las esculturas, abordan obras no explícitamente documentadas: el tímpano de la puerta del claustro de Segovia y la tumba del cardenal Carrillo en Alcalá de Henares, y no consideran aquellas de autoría segura por parte de Almonacid (recordemos que en el sepulcro de los Luna se cita a Sebastián de Toledo, no a S. de Almonacid). Sera José M.^a de Azcárate quien precise e insista sobre la duplicidad de maestros. Tras aludir a la obra de Sebastián de Toledo como colaborador de Juan Guas y Egas Cueman en San Juan de los Reyes, Segovia, Avila y quizá en El Paular y El Parral (con la duda de que sea el «Sebastián de Almonacid vecino de Torrijos» del documento publicado por Bosarte) afirma la existencia de varias noticias de un Sebastián de Almonacid que trabaja en Toledo y Sevilla entre 1500 y 1527; pero Azcárate no cree que pueda ser «el imaginero o entallador de imaginería citado anteriormente». Del Sebastián que colabora con Juan de Talavera en Sigüenza en 1514 y 1515 no precisa más. En cambio deja entrever una «aventurada hipótesis» en relación con un documento de Santiago de Compostela, hallado en el interior de un Crucificado, que menciona en 1457 a un escultor «Sebastián natural de Bruselas». Así, además de razones de estilo que no pormenoriza, Azcárate se apoya en criterios cronológicos para separar la labor de los dos maestros: uno, Sebastián de Toledo, autor de los sepulcros de los Luna-Pimentel en Toledo y en su opinión del Doncel de Sigüenza (quizá el bruselense documentado desde 1457, activo hasta los últimos años del siglo XV); y otro, Sebastián de Almonacid, cuya labor se centraría en el primer

¹⁴ *Ibídem*, págs. 186-188. La presencia de Almonacid en Sigüenza nos parece más problemática, dado que las referencias que aporta Pérez Villamil no permiten valorar cuál sería su posible trabajo de escultor: PEREZ VILLAMIL, M.: *La catedral de Sigüenza*, Madrid, 1899, págs. 286-289 y 466.

¹⁵ DURAN SANPERE, A. Y AINAUD DE LASARTE, J.: *Escultura gótica*, vol. VIII de la colección «Ars Hispaniae», Madrid, 1956, pág. 336.

cuarto del siglo XVI en Toledo y Sevilla. Contando con las apreciaciones de Orueta y Proske, incrementa el curriculum de Sebastián de Toledo con la sepultura de don Rodrigo de Campuzano en San Nicolás de Guadalajara. Por lo que respecta al Doncel, además de situarlo en la progresión cronológica de la escultura funeraria del foco toledano, insiste en la relación de los relieves laterales (concretamente el San Andrés) con los ángeles de las arquivoltas de la puerta claustral segoviana. Por extensión y siguiendo a Orueta, también atribuiría al mismo maestro los sepulcros de Juan Ruiz de Pelegrina (Sigüenza) y Fernando de Coca (Ciudad Real), obras ambas en conjunto de inferior calidad¹⁶.

También J. Yarza prefiere separar dos autorías, aun sin detenerse, considerando que no toda la documentación se refiere al mismo maestro, ni todos los sepulcros responden a la misma mano¹⁷. En una reciente publicación Azcárate perfila algo más sus opiniones y coincide con Yarza en plantear la posibilidad de que los dos maestros homónimos sean padre e hijo. Insiste en caracterizar la personalidad del llamado Sebastián de Toledo como «el mejor escultor de sepulcros de los últimos decenios del siglo (XV)», mientras afirma que la obra de Sebastián de Almonacid «responde a otra estilística, como son los relieves del banco del retablo mayor de la catedral de Toledo». Reitera la cesura cronológica entre ambos (el de Toledo antes de 1500 y el de Almonacid después) y añade con reservas y como obra primeriza un nuevo sepulcro al catálogo de S. de Toledo, el de Fernando de Luxán (muerto en 1465) en Sigüenza¹⁸. No habría inconveniente, según Azcárate, en situar en torno al mismo maestro el espléndido taller de Avila, con lo que su vida creativa se iniciaría en la década de 1460. Aunque pasa por encima de la documentación de Almonacid en El Parral, atribuye la obra en este convento jerónimo a Sebastián de Toledo, igual que la puerta del claustro segoviano.

El estudio que aportamos pretende demostrar que el Sebastián de Almonacid citado en Sevilla en 1509 y 1510 es el mismo escultor que con idéntico nombre trabaja en El Parral en 1494 y en Segovia en 1486-1487. Para ello nos basamos en el análisis estilístico, que permite delimitar la manera de trabajar estatuaría (apóstoles y ángeles) en este maestro. No incluimos todavía su obra funeraria, con los sepulcros de Toledo y Sigüenza, que creemos precisa mayor detenimiento y cuyas particularidades en encargo y realización aconsejan ser diferenciadas en la labor de este y otros escultores contemporáneos. Tampoco su trabajo retablístico en Toledo que aparte de pertenecer a condicionamientos formales distintos, al parecer fue ejecutado en madera, material que quizá no dominara a juzgar por los retoques finales que maestro Copín llevó a cabo en lo entregado por Almonacid.

Análisis de la obra de Sebastián de Almonacid en Sevilla

Hemos precisado anteriormente que la documentación concreta como encargos pagados a Almonacid dos estatuas para el cimborrio, cinco para el andén de

¹⁶ AZCARATE, J. M.: *El maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza*, en «Wad al-Hayara», 1 (1974), págs. 7-34.

¹⁷ YARZA, J.: *La Edad Media*, Madrid, 1980, págs. 406-407.

¹⁸ AZCARATE, J. M.: *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, págs. 245-248.

la puerta del patio de los naranjos, cinco para el andén del reloj y parte de los coros de ángeles de la capilla de los reyes. Un recorrido por la catedral nos confirma la inexistencia hoy en día de estatuas en el andén sobre la puerta del patio de los naranjos. Es segura la destrucción de las dos realizadas para el cimborrio a raíz de su caída en 1511. En cuanto a los coros de ángeles de la capilla de los reyes, su altura y lo forzado de su observación aconsejan no incluir los posibles originales de Sebastián en este estudio, puesto que se documentan otros autores colaborando en su factura.

En cambio, en el andén del reloj, es decir, en la parte interior de la puerta de San Cristóbal, se sitúan cinco figuras bajo doseletes, inéditas en lo que conocemos. Se trata de las estatuas de tres apóstoles (Santiago el Mayor, San Juan y otro carente de atributo identificativo) y dos ángeles en las esquinas. La base para el presente estudio consiste en la existencia segura de otras representaciones de apóstoles (por dos veces, en El Parral y en la puerta del claustro catedralicio segoviano) y de ángeles (en la misma puerta claustral), cuya autoría por parte de Sebastián de Almonacid no ofrece la menor duda¹⁹. Así que nos encontramos con la posibilidad de comparar encargos similares que difieren fundamentalmente en el tamaño y en los quince o veinticinco años pasados entre la realización de las obras segoviana y sevillana. Creemos posible delimitar estilísticamente la manera de trabajar de Almonacid en este tipo de figuras. El artista toledano prefiere para las representaciones apostólicas figuras un tanto corpulentas, de anatomías casi totalmente ocultas tras ampulosos ropajes, excepto en el repetido ademán de adelantar una rodilla para conseguir efectos vistosos en las vestimentas, lo que provoca el que se vea uno de los pies que sobresale bajo el manto. Los atuendos apostólicos manifiestan gran corporeidad, con diversas soluciones: túnica suelta y gran manto, túnica con o sin cinturón, incluso en casos con cuello abotonado o abierto como la clásica camisa medieval. Muy característicos son los plegados, con repertorio variado en las soluciones segovianas (tengamos en cuenta que en El Parral vemos un apostolado completo de doce figuras, que precisaban mayor diferenciación para no resultar repetitivas). En todos los casos advertimos procedimientos usuales, que no exclusivos, del foco hipanoflamenco toledano. Por ejemplo, los pliegues que Proske denomina en «V» y más concretamente llamaríamos en artesa, abordados en distintas soluciones: más cerrados, de bordes que se acercan y se prolongan casi en paralelo, de modo que con particulares condiciones de luz más parece una hendidura que un plegado natural (repliegue del manto de San Felipe en El Parral); o bien plegados en artesa que se repiten marcado el ritmo de la parte principal de la escultura (San Pedro, Santiago el Mayor del Parral); o bien más abiertos, en que

¹⁹ Creemos interesante resaltar que los pagos de la seo segoviana a Almonacid especifican la ejecución de dieciséis ángeles repartidos en dos arquivoltas y en dos tamaños, así como de cuatro «apóstoles» abajo (San Pedro, San Pablo, San Juan y Santiago), dos arriba (San Andrés y San Bartolomé) y otros dos medios arriba sin especificar. Estas figuras son exactamente las mismas que hoy podemos contemplar pese al traslado del claustro y su puerta al nuevo emplazamiento durante el siglo XVI: HERMANDEZ, A.: *Juan Guas, Maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491)*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XIII (1946-1947), pág. 69. Por otra parte, la referencia de Bosarte al encargo de los apóstoles del Parral a Almonacid no menciona colaboradores, si bien ya hemos indicado que no transcribe el documento.

la base de la artesa tiende a curvarse para crear así un plegado más tradicional (San Matías del Parral). Junto a estos pliegues en artesa, que permanecerán a lo largo de toda la obra de Almonacid, encontramos otras maneras, asimismo toledanas, como la existencia de amplias superficies lisas, «planchadas» o «almidonadas» que ocupan buena parte de la figura y suponen un remanso visual entre las líneas quebradas predominantes. Este recurso parece proceder de Juan Alemán, quien lo empleó magistralmente en las estatuas de la Puerta de los Leones de la catedral toledana. Almonacid lo utiliza en su etapa segoviana (especialmente en las figuras de San Simón y San Tadeo, y también en San Mateo y Santo Tomás), pero apenas en la sevillana. Todavía hay una tercera solución (junto a plegados en artesa y superficies lisas) preferida por Almonacid. Consiste en disponer los bordes de los mantos en amplias caídas formando ondas, pliegues en «S» y abanicos. Lo propio del maestro Sebastián, dentro de este recurso tan frecuente en toda la escultura gótica, es la corporeidad de este reborde que se aparta del cuerpo, originando un polo de atracción en la figura yuxtapuesto al volumen principal. A veces cae en cascada desde uno de los brazos, otras se mantiene en paralelo a la vertical de la figura (San Felipe del Parral) y otras hace que la parte inferior del manto tienda a abrirse en abanico (Santiago el Mayor, San Pedro del Parral). Sebastián de Almonacid parece retomar algo muy propio de la corporeidad escultórica borgoñona, usual en Castilla en la primera mitad del siglo XV (recordemos los apóstoles de la capilla Saldaña en Santa Clara de Tordesillas) y en cambio poco trabajada por los hispanoflamencos, que la emplean siempre con inferior volumetría, tanto en el foco burgalés (Santo Tomás de la tumba del infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores), como en el toledano (Santa Leocadia en el pilar norte de acceso al presbiterio de la catedral toledana, San Francisco de Asís y San Bernardino de Siena del interior de San Juan de los Reyes)²⁰.

Las figuras de ángeles de la catedral segoviana presentan también rasgos comunes, a veces desfigurados por sucesivos repintes. Vestimentas diferentes con amplias túnicas, a veces con mantos sujetos mediante fiadores, a veces con marcada cenefa en el cuello, se completan con la adición de alas que combinan diversas posibilidades: vértice apuntado seguido de concavidad hacia los hombros, o bien vértice redondeado; detallismo de plumas que se individualizan o no desde la parte superior, y que se dibujan redondeadas o romboidales. Las posturas vienen a ser las frecuentes en Almonacid, con pierna adelantada y manos juntas.

Además de los plegados, el tratamiento de rostros y la disposición de actitudes en las figuras resultan interesantes. Los rostros presentan rasgos poco acusados sin fuertes contrastes de planos. Abundan las caras largas que se prolongan en barbas pobladas, creando un tipo habitual en la escultura hispanoflamenca. Se repiten los largos cabellos y barbas trabajadas en gruesos mechones ondulados o rizos largos (vemos un caso de rizos cortos por razón de una iconografía específica en el San Pedro del Parral). Las expresiones son poco acentuadas, con rostros de ojos grandes, pupilas excavadas y párpados cargados. Las cejas se muestran pobladas y re-

²⁰ No lo vamos a tratar en este artículo, pero debemos recordar que Almonacid pudo colaborar en los equipos que realizaron estas obras, y también estuvo relacionado con Vigarny, cuya Virgen de la Asunción de un retablo de la Universidad de Salamanca recuerda a obras del toledano.

saltadas en los rostros maduros de los apóstoles, y finas casi sin marcar en los jóvenes (San Juan y ángeles). La nariz igualmente es larga y destacada en los apóstoles y más fina en los juveniles. Las actitudes resultan poco agitadas: miradas al frente o a lo alto, ligeras inflexiones de cuello y, sobre todo, limitado repertorio en posiciones de brazos, que apenas se separan del pecho cuando sostienen un libro, rezan o portan cualquier instrumento. Las manos manifiestan notables dimensiones de dedos largos paralelos sin otro ademán que sujetar algún objeto.

No sólo lo que hace Almonacid, sino también lo que no hace en comparación con sus contemporáneos es interesante. Por ejemplo, nunca encontramos en su obra una infinidad de plegados de pequeño tamaño que esconden las líneas maestras de la composición, ni los paños son exageradamente duros, «metálicos», incluso quebradizos, como en otros maestros toledanos. Tampoco reduce sus figuras a un único recurso entre los más arriba citados, sino que los suma en pequeñas dosis; particular importancia tiene el equilibrio entre lo curvo y lo quebrado que se advierte en sus estatuas. No hace amontonarse a los pies de las figuras una vestimenta excesivamente larga, como muestran buena parte de sus contemporáneos. En las actitudes de sus figuras no aparece un impulso predominante que curve, incline o agite a los personajes, ni los somete a una expresión determinante, sea doliente o ensimismada.

Quizá todas estas características pormenorizadas puedan resumirse en la apreciación de A. Durán Sanpere y J. Ainaud de Lasarte, quienes veían en él «una síntesis del gótico tradicional y de las aportaciones hispanoflamencas»²¹. Desde otra perspectiva, podemos afirmar que fue un eficaz imaginero, capaz de aportar obras correctas que denotan un conocimiento de las formas borgoñonas y, sobre todo, de las hispanoflamencas toledanas. Además se muestra fecundo y variado en cuanto a soluciones, sin limitarse a repetir unos tipos a lo largo de toda su producción.

Pues bien, los elementos constitutivos de la manera de trabajar de Almonacid configuran cuatro de las cinco estatuas sevillanas del andén del reloj. Todas ellas presentan un tamaño similar, unos 90 cm. de altura y se encuentran sujetas defectuosamente.

Es la primera (de izquierda a derecha del espectador) un ángel de largos cabellos que no ocultan el rostro, raya partida, manos con palmas unidas en oración y largas vestiduras hasta los pies movidas tan sólo por el juego que provoca su adelantamiento de la pierna izquierda. Tanto el tratamiento del cabello como el de las vestiduras difiere del resto del grupo. Dificultades en el andamiaje nos impidieron la aproximación para su estudio por lo que no lo incluimos entre las obras que asignamos a Almonacid.

Va a continuación San Juan Evangelista, que gira su cabeza hacia la derecha. Viste larga túnica con cinturón que cae en plegados rectos y amplio manto recogido por el brazo izquierdo, desde donde cuelga en repetidos pliegues ondulados en «S». Cabellos largos y mirada a lo alto completan un conjunto de rasgos propios del maestro de Torrijos. Destaca en él un rostro juvenil lleno, redondeado, de mejillas densas,

²¹ DURAN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J.: *Escultura gótica*, Vol.-VIII de la colección «Ars Hispaniae», Madrid, 1956, pág. 336.

labios y barbilla ligeramente prominentes y ojos con párpado superior marcado con doble incisión y párpado inferior cargado. Los cabellos en largos mechones ondulados enmarcan el rostro desde las cejas y ocultan las orejas. Si bien es comparable al San Juan del Parral (en rostro, ya que los plegados segovianos son más complejos), sorprenden las conexiones que muestra con el San Juan Evangelista de alabastro que acompaña una Piedad del Museo de Bellas Artes de Segovia. Creemos que la publicación de estas esculturas sevillanas permitirá atribuir con seguridad a Almonacid el grupo del museo segoviano que al parecer también procede del Parral. La misma expresión, los mismos detalles faciales (la nariz del segoviano es más larga), la similitud en cabellos, etc., hacen ver en la Piedad con San Juan y la Magdalena un excelente trabajo de Almonacid, no desfigurado por policromías ni repintes y realizado en un material más agradecido que la piedra sevillana.

El centro lo ocupa Santiago el Mayor, vestido igualmente con túnica casi completamente oculta por el amplio manto que cruza por delante del cuerpo. También aquí desde el brazo izquierdo parten ambos bordes del manto en amplia caída ondulada. Las manos semiabiertas a la altura del pecho son otra constante de Almonacid. Plegados en artesa (bajo el codo izquierdo), reborde a la altura de la rodilla adelantada, larga barba y cabello en gruesos mechones ondulados, cabeza girada y mirada frontal definen una configuración habitual en Sebastián. Puestos a concretar detalles, vemos que el tipo de barba con mechones largos paralelos y partidos lo comparte el Santiago sevillano con San Juan Bautista y San Bartolomé de la catedral segoviana, o San Felipe y San Andrés del Parral. El sombrero es similar a los de los Santiagos de la seo segoviana y El Parral, aunque en otros atributos y actitudes se distinguen. El rostro ancho recuerda sin duda a San Felipe, San Matías y San Tadeo del Parral, al igual que su expresión de mirada frontal imposable. La manera de cerrar las manos asimismo se repite en obras segovianas, como sucede con el tratamiento de ojos y párpados, comparables a lo reseñado en el caso del Evangelista. Este Santiago se configura por tanto, en todos sus detalles, como una obra característica del escultor de Torrijos.

La cuarta estatua representa a un apóstol sin identificar. Túnica con pliegues paralelos, incluso una hendidura central conforme a una solución frecuente en lo toledano; manto amplio con caída ondulada desde el brazo izquierdo; y cabeza comparable a las anteriores, con un poco más de cuerpo en los cabellos (como el San Bartolomé o el San Mateo del Parral), atestiguan la misma mano que en los casos anteriores. Algún detalle manifiesta con claridad la evolución en el estilo de Almonacid a partir de presupuestos latentes en sus primeras obras: el rizo sobre la frente que vemos en su cabello lo encontramos ya, menos desarrollado, en los ángeles de la puerta de la catedral segoviana; el giro de cabeza con mirada en alto varía un tanto los esquemas anteriores, dado que las cabezas ladeadas las empleaba con asiduidad, pero usualmente con mirada baja o al frente.

La quinta y última repite el esquema del primer ángel, cambiando fundamentalmente la postura de brazos, que ahora sostienen un grueso libro. Viste túnica y sobretúnica de plegados paralelos, de nuevo con hendidura a medio cuerpo. Adelanta la pierna izquierda y su pie correspondiente sobresale de la peana. Cabellos largos, rostro lleno y mirada al frente son los restantes elementos característicos.

Sobre la frente un doble rizo levantado es un paso más en lo que acabamos de señalar para la estatua anterior: motivo evolucionado y exagerado sobre presupuestos ya planteados en la obra de Almonacid. Sobre el diseño de las alas, entra dentro de las variantes consignadas en la puerta de la catedral castellana.

La personalidad artística de Almonacid

Como hemos apuntado, existen diferencias con las obras segovianas. Las estatuas del andén del reloj muestran una evolución respecto de lo visto en Segovia. Advertimos cierta simplificación en la manera de trabajar, alejándose de algunas soluciones del foco toledano en cuyo marco desarrolló los trabajos de sus primeras décadas. Esto es muy evidente en la ausencia de superficies lisas «planchadas» y de plegados duros «metálicos» que todavía emplea en El Parral. Los ropajes manifiestan en general una simplificación que busca más las paralelas verticales que los encuentros angulosos. Almonacid, formado en su juventud con los nórdicos Cushman y Alemán, mantuvo los presupuestos del taller toledano en tanto trabajó cercano a Juan Guas. Creemos que posteriormente fue decantando sus maneras propias más suavizadas, tal y como aparecen en su obra sevillana. Pensemos también que quien dirigía por esas fechas las labores escultóricas de la seo hispalense era Jorge Fernández, que nada debe a lo toledano, sino que talla sus figuras con un espíritu distinto, sometiendo las superficies a un tortuoso tratamiento, más como si modelara un material blando que como corresponde a lo normal en el trabajo de la madera (compárese el apostolado que hizo para la viga de imaginería). Recordemos por último el tamaño mediano de las figuras (unos 90 cm.) y el precio no muy alto que cobró: a 750 mrs. cada una, cuando para el retablo mayor de Toledo hacia 1500 le habían pagado las de madera a 1.000 mrs. por unidad; mucho antes todavía, en El Parral, había cobrado en 1494 2.800 mrs. por cada imagen también de piedra; incluso en los comienzos de su carrera, en la puerta del claustro segoviano obtuvo una media de 248 mrs. por cada figurita de ángel de las arquivoltas²². Pese a ello, la calidad de las esculturas sevillanas es notable, como se advierte al observarlas de cerca. A la vista de estas obras debemos reivindicar la calidad de Almonacid. Quizá los sucesivos repintes en la puerta del claustro de Segovia y la altura de los apóstoles del Parral lo han colocado en un plano poco definido en la historiografía artística. Los rostros de las figuras, los detalles en cabellos, manos y plegados y, sobre todo, su capacidad de variación en un momento en que muchos artistas de excelente mano no abandonan unos tipos muy logrados pero repetitivos (recorde-

²² Teniendo en cuenta que el jornal habitual de los maestros entalladores a finales del siglo XV rondaba los 45 ó 50 mrs. por día, podemos calcular que cada estatua que nos interesa había ocupado al maestro menos de tres semanas. Desconocemos si los salarios consignados habituales en Segovia en el último cuarto del siglo XV son extensibles a la Sevilla de 1510. También puede servirnos como término de comparación el precio pagado por los mismos años a Jorge Fernández por cada figura del apostolado. En 1510 cobraba 3.400 mrs. por apóstol, es decir, casi lo mismo por una escultura que Almonacid por sus cinco: PALOMERO, J.: «La viga de imaginería», en *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1981, pág. 99. El propio Sebastián había cobrado a 2.000 mrs. cada estatua de barro cocido para el cimborrio en 1509, según ha quedado consignado anteriormente.

mos el caso, en Sevilla, de Mercadante de Bretaña), señalan a Sebastián como un maestro capaz de ejecutar con brillantez los encargos con que le escogían los principales promotores de su época (catedrales de Segovia, Toledo y Sevilla, quizá la duquesa del Infantado, etc.).

Consideremos la hipótesis de un supuesto hijo homónimo, que en su trabajo simplificara las soluciones de su padre. No creemos que cuando advertimos evolución en un maestro haya que acudir a la solución de que las obras tardías sean producto del trabajo de un hijo, cuando, como veremos en este caso, una vida de unos sesenta años deja margen para integrar en el haber de la misma persona todas las referencias documentales. En cuanto a si pudieran ser las esculturas sevillanas obra de algún otro maestro que trabajara en Sevilla por las mismas fechas, hemos de afirmar primero que es indudable la filiación hispanoflamenca de las estatuas que hemos estudiado; además, ocupan el lugar para donde las ejecutó Almonacid a tenor de la documentación conservada; por otra parte, Sebastián es el único especialista en trabajo de imágenes de piedra documentado en la seo hispalense en ese momento, excepto Jorge Fernández cuyo estilo es completamente diferente. Razones formales indican que la factura de las cinco tallas que nos ocupan se vincula al foco toledano del que Almonacid es digno representante. Entre sus contemporáneos, la manera de trabajar de Pedro Millán, por ejemplo, es completamente distinta en tratamiento de rostros, plegados, proporciones y actitudes²³. Quizá alguno de los entalladores colaboradores en el retablo también pudo pertenecer al foco toledano, como parece el caso de Pedro de Trillo, que Pérez Sedano documenta en Toledo en 1496²⁴, pero carecemos de otras esculturas suyas que sirvan de término de comparación. La conclusión es clara: las estatuas comparten los modos de labrar de Almonacid y se documentan como obras suyas, en tanto que no comparten los modos de labrar de otros maestros conocidos ni hay razones para pensar en una colaboración.

Tras todo lo expuesto, creemos indudable que el Sebastián de Almonacid que realiza las estatuas sevillanas es el mismo que había trabajado en Segovia en 1486 (puerta del claustro de la catedral) y 1494 (El Parral). Que dicho maestro prolonga su vida artística al menos hasta 1510, sin que sea preciso pensar en un hijo continuador de un taller familiar. Al respecto podemos recordar a una figura contemporánea, Felipe Vigarny, que aparece ya formado como gran maestro en Burgos en 1498 y muere en Toledo en 1542, con lo que totaliza cuarenta y cuatro años de actividad en España, trabajando en obras contemporáneas de Almonacid. Por otra parte, la documentación de Almonacid de 1527 es susceptible de una segunda lectura: dicho maestro, en unión de Alonso de Covarrubias y Juan de Borgoña, había tasado la labra de un retablo de Vigarny para la seo toledana. El monto total fueron 408.000 mrs. a los que se añadían 40.000 del alabastro. El dato de 1527 indica que se le termina de pagar el retablo, pero asimismo da cuenta de pagos en 1524, 1525 y 1526, por lo que no extrañaría que la tasación se hubiese realizado con algu-

²³ PEREZ EMBID, F.: *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*, Madrid, 1973.

²⁴ PEREZ SEDANO, F.: *Datos documentales inéditos para la historia del arte español I Notas del archivo de la catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente, en el siglo XVIII, por el canónigo-obrero...*, Madrid, 1914, pág. 21.

na antelación a 1527²⁵. Conviene recordar que Almonacid actúa sólo como tasador, labor que podía ejercer incluso con avanzada edad. Nuestra opinión por tanto es que siempre que se habla de Sebastián de Almonacid los documentos se refieren a la misma persona, el Sebastián imaginero que se documenta entre 1486 y 1527, es decir, durante unos cuarenta años. Quede para otra ocasión el estudio que confirme si este Sebastián imaginero o Sebastián de Almonacid es el Sebastián de Toledo del sepulcro de los Luna para la capilla toledana de Santiago. Esperamos poder abordarla en un ulterior estudio en que se contemple también la atribución del Doncel de Sigüenza y otras obras en la catedral seguntina, todas ellas con el denominador común de ser encargos funerarios.

²⁵ ZARCO DEL VALLE, M.: *Datos documentales para la historia del arte español II Documentos de la catedral de Toledo*, Madrid, 1916, t. II, pág. 148, para concluir con la cuestión cronológica, creemos que no hay razón suficiente para vincular a Sebastián imaginero con el Sebastián de Bruselas que realizó un crucificado que estaba en Santiago de Compostela, puesto que, como hemos intentado demostrar, el estilo de las obras aquí estudiadas cuadra mejor con un maestro español que conoce y asimila elementos flamencos que con la labor de un maestro extranjero venido directamente del norte.



1 y 2. Sevilla. Catedral. Andén del Reloj. San Juan Evangelista.—3. Segovia. Museo de Bellas Artes. San Juan Evangelista, de un Calvario.—4. Sevilla. Catedral. Andén del Reloj. Santiago el Mayor.

LAMINA II



5



6



7



8



9



10

5. Sevilla. Catedral. Andén del Reloj. Detalle de Santiago el Mayor.—6. Segovia. El Parral. San Felipe.—7. Sevilla. Catedral. Andén del Reloj. Apóstol.—8. Sevilla. Catedral. Andén del Reloj. Detalle de Apóstol.—9. Sevilla. Catedral. Andén del Reloj. Angel portador de libro.—10. Idem, detalle.