

PERSPECTIVAS Y FINGIMIENTOS EN LA PINTURA MURAL BARROCA DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA DURANTE EL SIGLO XVIII

Fernando Cruz Isidoro

E-mail: cruzisidoro@us.es

Universidad de Sevilla-España

RESUMEN

La pintura mural barroca ilusionista de trampantojo resultó durante el siglo XVIII una de las herramientas más eficaces para la transformación y dilatación de los conservadores espacios de herencia medieval y clasicista de la arquitectura conventual y parroquial de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). En este contexto cronológico, se analizan los «fingidos» retablos mayores y laterales conservados, la mayoría de carácter provisional y ocultos tras los definitivos en madera dorada; las arquitecturas ilusionistas de compleja perspectiva y abultado ornato, marco ideal para programas iconográficos con los que dinamizar espacios de importancia; los enmarques pictóricos para dilatar retablos, hornacinas y cuadros de altar; y el uso del trampantojo en puertas.

PALABRAS CLAVE: pintura mural ilusionista, trampantojo, siglo XVIII, Barroco, Sanlúcar de Barrameda.

PERSPECTIVES AND PRETENSES IN THE BAROQUE MURAL PAINTING OF SANLÚCAR DE BARRAMEDA DURING THE EIGHTEENTH CENTURY

ABSTRACT

During the 18th century, illusionist trompe l'oeil baroque mural painting was one of the most effective tools for the transformation and expansion of the conservative spaces of medieval and classicist heritage of the conventional and parochial architecture of Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). In this chronological context, we analyze the «feigned» major and collateral altarpieces preserved, most of them of provisional character and hidden behind the definitive ones in gilded wood; the illusionist architectures of complex perspective and bulky ornamentation, ideal frame for complex iconographic programs, with which to dynamize important spaces; the pictorial frames to dilate altarpieces, niches and altar paintings; and the use of trompe l'oeil in monumental doors.

KEYWORDS: Illusionist mural painting, trompe l'oeil, 18th century, baroque, Sanlúcar de Barrameda.

Se adornaron con altares modestos *interinos* (Velázquez Gaztelu 1995[1758], 167)

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.10.01>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 10; noviembre 2025, pp. 11-32; ISSN: e-2660-9142

Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional



1. A MODO DE INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La trascendencia que alcanzó Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) durante los siglos xv al xvii, al convertirse en sede de la Casa ducal de Medina Sidonia y antepuerto natural de Sevilla para la navegación a Indias, propició la continuada y generosa promoción artística de la familia de los Guzmanes, con la fundación de numerosos conventos masculinos y femeninos, que la monumentalizaron y convirtieron en una ciudad conventual, capaz de acoger a parte de la población religiosa en tránsito a Hispanoamérica. Esa vigorosa gestión constructiva, potenciada en la segunda mitad del siglo xvi y primera mitad del xvii, logró desbordar la perdida del señorío por los Pérez de Guzmán en 1645, pues se siguieron fundando conventos hasta mediados del siglo xviii, y desarrollar una notable arquitectura doméstica, con la concreción de la tipología de casas de cargadores a Indias, y un peculiar urbanismo de traza hipodámica, al calor de la emergente clase comercial local y de extranjeros asentados en la localidad (flamencos, alemanes, ingleses...) y aristocratizados, al punto de convertirse en el nuevo motor de la promoción constructiva religiosa del Setecientos. Esa actividad, supuestamente barroca al menos durante el siglo xviii, siguió manteniendo en la tipología religiosa una tendencia marcadamente conservadora, en base a soluciones y fórmulas clasicistas, alejada de las fórmulas intensamente dinámicas del Barroco italiano. Se comprueba en las iglesias del Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad (1609-1612), y de los conventos de la Merced (1616-1625), de la Victoria (1614-1625), de Capuchinos (1634) o en la capilla del colegio inglés de San Jorge (1631/ca. 1658-ca.1700). Ese fenómeno, que resulta habitual en el contexto de la arquitectura protobarroca de Andalucía occidental durante la primera mitad del Seiscientos, se perpetúa pertinazmente, ya de forma conservadora, en iglesias de cronología más avanzada, como las de los conventos de San Diego (1692-1699), de carmelitas descalzos (1668-1747) y calzados (1700-ca.1758), en la de carmelitas de Santa Teresa (1669-1675) o en la de San Francisco «el Nuevo» (1728-1762). Todas presentan estáticas plantas contrarreformistas de progenie bajomedieval y severos alzados clasicistas, donde lo barroco resulta superficial, en base al superpuesto ornato de yeserías y al uso retórico de la integración de las artes al servicio de la pedagogía religiosa, con el empleo aditivo de mobiliario litúrgico con retablos, esculturas, pintura de caballete, artes suntuarias o luminarias. En ese punto se utilizará como herramienta de transformación espacial la pintura mural de trampantojo, al temple o al fresco, en destacados espacios del templo para su novedosa dilatación visual y teatralización barroca, con forzadas perspectivas de fingimiento arquitectónico y de abigarrado ornato de motivos vegetales, de rocalla y figurativo. El objetivo, alcanzar un opulento ambiente idealizado de extrema ambigüedad, recreando un mundo diferente, perfecto y sagrado, donde se desarrolla el misterio con naturalidad, favoreciendo la devoción cultural. La pintura mural, económica y efectista, alcanzará recursos sorprendentes con solo dos dimensiones, al fingir retablos mayores y colaterales de obra, engañosas perspectivas y escenografías arquitectónicas para magnificar volúmenes, o distorsionar hornacinas y cuadros de altar e, incluso, subvertir la funcionalidad de puertas con engañosos trampantojos.

Este trabajo intentará aproximarse al relevante papel desempeñado por la pintura mural ilusionista en la radical transformación de la arquitectura parroquial y conventual de Sanlúcar de Barrameda durante el siglo XVIII, que ha pasado casi inadvertida a la moderna historiografía artística. Equivaldrá, en un primer estadio de investigación, a identificar los restos conservados y al sucinto análisis formal, que permite concretar una tipología de trabajo para el futuro, evidenciar la dinamización que introdujo en el sistema constructivo, advertir la posible evolución formal durante esa cronología, y los autores y talleres responsables. La tipología para su clasificación quedará marcada por su función, servir de retablos fingidos mayores y colaterales, provisionales o permanentes; de ornato y enmarque arquitectónico ilusionista en espacios constructivos conservadores para insertar programas iconográficos docentes; de enmarques de dilatación para hornacinas y cuadros de altar; o como trampantojos en mobiliario vinculado al edificio que permitan diluir su función primaria en aras de la teatralidad y la docencia. En este planteamiento, la exposición de los programas iconográficos resultará sucinta y complementaria.

Se ha seguido una metodología deductiva e inductiva, partiendo del estado de la cuestión sobre la arquitectura sanluqueña, que patentiza su conservadurismo y la relevancia del ornato mural en la dinamización barroca dieciochesca, como en sus fachadas (Cruz Isidoro, 2023); de una primera aproximación a este ornato (Cruz Isidoro, 2022), y de una visión sintética sobre esta tipología de trampantojo (Herrera García, 2008) y su concreción en su entorno de referencia, como lo fue la ciudad de Sevilla (Valdívieso, Illán, Malo, & Santo, 2016). El trabajo de campo, mantenido en el tiempo, ha permitido la localización de restos ignorados detrás de varios retablos, el reportaje fotográfico de todas las superficies identificadas, alguna en proceso o ya perdida, y su análisis formal e interpretación, llevando a cabo una propuesta de evolución formal, cronología, talleres y autores.

2. ANTECEDENTES BAJOMEDIEVALES Y RENACENTISTAS

En Sanlúcar de Barrameda se conservan interesantes ejemplos de ornato mural, gótico y clasicista, en la parroquia mayor de Ntra. Sra. de la O, que sirvió como capilla palatina de los señores de la localidad, al quedar vinculada al palacio de los Pérez de Guzmán por una tribuna. Los más antiguos son góticos y del siglo XV. Recubriendo su presbiterio, y oculto tras su retablo dieciochesco, en el trasaltar, encontramos tramas geométricas de ascendencia mudéjar, con motivos de cestería o en quiasmo, restos de policromía en los elementos arquitectónicos de enmarque, como boceles, capiteles de temática vegetal y figurada, en la cornisa de puntas de diamante, y fragmentos de representaciones hagiográficas sin identificar, algunas aureoladas (Rodríguez Duarte, 1991). De cronología ligeramente más avanzada, segunda mitad del siglo, se localizaron fragmentos de pintura mural en los pilares de la nave por el arquitecto Fernández Pujol, durante la última restauración del templo, que indican un ornato generalizado sobre esos soportes. Diversas representaciones figuradas, como un personaje masculino, una aislada aureola o nimbo dorado con labor incisa en el paramento al que falta su representación iconográfica, un coro de ánge-



les en vuelo de pelo dorado y túnicas de manga larga, sobre un celaje que dilata la mirada, o un fragmento del fondo de paisaje asociado a esa escena. De sabor flamenco, quizás resulte una interpretación idealizada de Sanlúcar de Barrameda como *Civitas Dei*, dotada de una poderosa muralla con torres circulares de altos chapiteles, que remite, en un tono más popular, a las pinturas murales de la sala capitular del monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce, otra fundación de los Pérez de Guzmán.

Un ejemplo más avanzado, ya clasicista, lo encontramos en la antigua capilla de Santa Catalina de Alejandría, actual de San Lucas Evangelista, con varios fragmentos en los paramentos S, E y O, alguno oculto por un retablo del XVIII, atribuidos al pintor Hernando de Esturmio, sobre los años 1549-1556 (Romero Dorado, 2025, pp. 43-54). Finge un zócalo en piedra o estuco y desarrolla una escena no identificada, por quedar detrás del retablo de rocalla, enmarcada con un recero de molduras con motivos a *candelieri*. Se observa la interacción de dos personajes femeninos de ascendencia centroeuropea de alargado canon manierista, pelo rubio e indumentaria clásica, con larga túnica, manto y velo. Al fondo, una joven de mirada recatada agacha el rostro en actitud humilde, quedando el personaje principal, enfatizado por el nimbo, de espalda y con el rostro de perfil sobre un fondo de arquitectura monumental clasicista de orden jónico. De otra escena solo queda parte del enmarque de fingimiento arquitectónico, y se conservan, de los intradoses de los arcos y trompas de la bóveda ochavada, fragmentos del friso, con apolíneos amorcillos o *putti* que, desnudos, de frente o de espaldas, sostienen una guirnalda de la que pendan jugosas frutas.

3. RETABLOS MAYORES «ILUSIONISTAS» O FINGIDOS

El concepto de retablo, como mueble litúrgico ensamblado con diferentes materiales, madera, mármol, piedra o yeso, capacitado para albergar y articular con un cierto orden de lectura un complejo programa iconográfico, sea pictórico o escultórico (relieves y/o imaginería), por medio de una estructura arquitectónica, ha sido usado eficazmente desde la época medieval en el ámbito hispano pero, sobre todo, tras el Concilio de Trento (Rodríguez G. de Ceballos, 1993, pp. 15-19), adaptándose en sus formas a la propia evolución estilística del momento. Especialmente nos interesa el Barroco, desarrollado a lo largo del Seiscientos y el Setecientos, al que se le encomienda la mayor parte del peso docente del templo. El enorme costo del ensamble y dorado de esta potente máquina tridimensional, que puede llevar años en su confección, determinó, en ocasiones, la previa y asequible realización sobre el paramento del presbiterio, o en una capilla colateral, de un temporal y fingido retablo de pintura mural. Sus antecedentes se remontan al mundo antiguo, pero son especialmente interesantes en el ámbito italiano desde el Renacimiento, con extensas decoraciones pictóricas de fingimientos o cuadratura, un ilusionismo arquitectónico usado para el ornato religioso y civil, con alardes de perspectiva para enmarcar la representación figurada. La literatura artística resolvió problemas geométricos, matemáticos y compositivos, como en la *Perspectiva pictorum et architectorum* del padre Andrea



Fig. 1. Francisco Bruno Borrego. Retablo mayor «ilusionista», detalle de elementos de enmarque y de san Francisco de Asís, 1730-1734, iglesia del convento de *Regina Coeli*, Sanlúcar de Barrameda. Fuente: Rodríguez Duarte, 2004, p. 132.

Pozzo, que tanta repercusión tuvo para el caso hispano. Pero no cabe, por la brevedad, extendernos sobre una cuestión hábilmente estudiada, entre otros, por Martín González (1993, p. 15 y 1988, pp. 27-37) y Herrera García (2008, pp. 101-120).

De finales del primer tercio del siglo XVIII es el retablo «ilusionista» barroco del convento de clarisas franciscanas de *Regina Coeli*. Recubre el muro del ábside con la técnica al temple y fue realizado por el pintor Francisco Bruno Borrego Pérez de Baeza. Era hijo del pintor murillesco Antonio Mateo Borrego (†1746), citado como «Profesor del arte de la Pintura», que aparece acreditado en la ciudad, de amplio catálogo de obras firmadas¹ y atribuidas (Romero Dorado, 2022a, pp. 33-159). Este retablo fingido de carácter temporal y de estilo tardomurillesco, oculto tras el actual retablo mayor dieciochesco, lo concertó Francisco Bruno en 1500 reales, de los que recibió 1400 el 19 de diciembre de 1730, dilatándose el finiquito hasta 1734. Imita una estructura arquitectónica de jaspes y mármoles de colores, empleando como soporte el estípite para articular la presencia de las fingidas imágenes devocionales de san Francisco de Asís (fig. 1) y santo Domingo de Guzmán, fundadores de las órdenes franciscana y dominica en el cuerpo inferior, que destacan sobre enmarques de

¹ Autor, entre otras obras, de un plano de Sanlúcar, fechado en 1699, de *El Bautismo de Cristo* (1692) de la capilla del Bautismo, del recortado de las *Ánimas de la Gloria y el Purgatorio* de la capilla de Ánimas (ca. 1740) y el de la *Virgen de la Portería de Ávila* (1740) de la capilla del Sagrario de la parroquia mayor de Ntra. Sra. de la O; de la *Multiplicación de los panes y los peces* de la iglesia de los Desamparados; y de una *Virgen de la Caridad* (1708) en una colección particular madrileña.

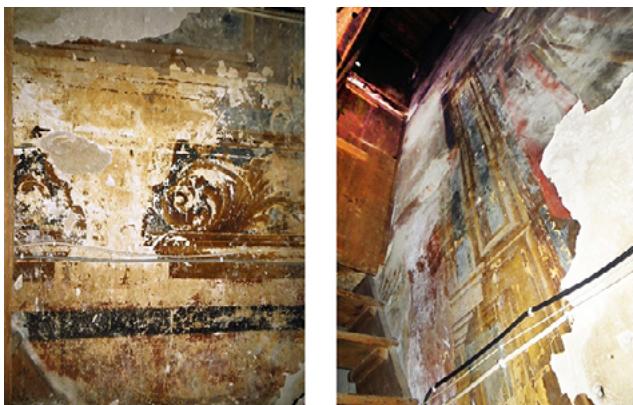


Fig. 2. Anónimo, retablo mayor «ilusionista», zócalo y compartimentación fingida, ca. 1747-1756, antigua iglesia de los carmelitas descalzos, actual parroquia de Ntra. Sra. del Carmen, Sanlúcar de Barrameda. Fuente: autor.

recreo y escoltan una hornacina para la titular, santa Clara. Completan unos medallones con ángeles y las santas clarisas Coleta y Catalina de Bolonia. Desarrolla un ornato de motivos vegetales con hojas de acanto, temas auriculares crespos y guardamalletas en los estípites (Rodríguez Duarte, 2004, pp. 132-135, 137, 142; Rodríguez Duarte, 2019, pp. 256-258).

El otro ejemplo localizado de retablo mayor mural fingido lo encontramos en el muro del testero plano de la capilla mayor de la antigua iglesia de los carmelitas descalzos, hoy parroquia de Ntra. Sra. del Carmen, en el trasaltar y tras el retablo. Se conserva parcialmente, y se puede fechar entre 1747 y 1756, cuando concluyeron las obras de construcción de la iglesia y se inició el ensamblaje del actual retablo mayor de estípites de orden gigante que lo oculta. El historiador coetáneo Velázquez Gaztelu será testigo:

El altar mayor se mantuvo muchos años con el pobre adorno del retablo pequeño, de su anterior iglesia, añadiéndosele en los posteriores otro de pintura, ocupando toda la fachada, hasta que el año pasado de 1756 con un legado que les dejó don Benito González de Ceballos pudieron, ayudados de otras limosnas costear el suntuoso de madera que hoy tienen por dorar (Velázquez Gaztelu, 1995 [1758], p. 472).

Ocupando todo el testero del presbiterio, se conservan varios fragmentos de este fingimiento, como el zócalo con meandros vegetales serlianos dorado sobre fondo azul, un complejo compartimento arquitectónico dorado, organizado en cuerpos con pilastras de recreo, perfiles moldurados crecientes en tonos ocre y rompimientos celestes (fig. 2) y lo que parece la escena central, oculta por el polvo, donde se aprecia, entre tonos rojos, un santo carmelita, quizás san Juan de la Cruz.

4. RETABLOS COLATERALES «ILUSIONISTAS» O FINGIDOS

Queda al culto un retablo pictórico fingido, superando su carácter temporal y, al menos, restos de otros dos bajorrelieves colaterales barrocos de rocalla, pudiendo ser más los que permanecen ocultos tras otros retablos conventuales sanluqueños, a falta de su localización aprovechando algún tipo de restauración sobre esas máquinas de madera que permite el descubrimiento del paramento. Intacto y con uso cultural resulta el retablo fingido de una de las dos antiguas capillas de la Venerable Orden Tercera de la iglesia de San Francisco «el Nuevo». Dispuesta bajo el coro, en el lado de la Epístola, hoy sirve a la Hermandad del Santo Entierro como espacio expositivo del manto de Ntra. Sra. de la Soledad. Se podría fechar con antelación a 1758, pues testimonia su existencia el historiador coetáneo Velázquez Gaztelu en su manuscrito sobre las *Fundaciones de todas las iglesias*, que concluye ese año, y que resalta su carácter provisional, al describir cómo esa capilla y la opuesta «se adornaron con altares modestos interinos». Pudo servir como marco a una imagen de san Francisco conservada en el templo (Velázquez Gaztelu, 1995 [1758], pp. 164, 167). Este autor recoge cómo la construcción de la iglesia fue obra del moronense Juan Rodríguez Portillo con la colaboración de sus hijos Antonio y Lázaro (Velázquez Gaztelu, 1995 [1758], pp. 158-164). Este ornato, por su mala conservación, fue recuperado en marzo de 1994 por José María Sánchez Muñoz, que fijó la policromía y recreó lagunas. Se extiende por el testero de la capilla, avanzando hasta la bóveda. Se yergue sobre un fingido sotabanco en perspectiva, causando la sensación de una estructura trasera y otra sobrepuerta, articulada en cinco calles por pilastras con motivos florales de sintéticos capullos dispuestos en palo. En las calles, cajas con tallos ondulantes. Sobre el mismo, una calle central con remate de medio punto, para que abran en el muro tres hornacinas de medio punto, más profunda la central, decorada con rosetas y tallos, mientras que las laterales presentan grandes hojas de cardo e imitan una bóveda gallonada. Una repisa de obra permite sacar vuelo para la disposición de imágenes de bullo. La calle se remata con una pintura de iconografía no identificada, atribuida por Romero Dorado (2022a, p. 135) a Antonio Mateo Borrego (1660-1746), pero su fallecimiento con antelación a la terminación de la obra de la iglesia, casi dos décadas antes de la consagración del edificio, parece invalidarlo, salvo si la capilla y el ornato fuesen anteriores, lo que no se testimonia, o, quizás, obra de su hijo Francisco Borrego. Representa a un santo con atuendo militar, con posible capa de armiño, atendiendo a los pobres en un contexto urbano. Lo corona una tarja con el escudo franciscano (brazos entrecruzados de Cristo y san Francisco llagados). Flanquean dos pilastras decoradas con guirnaldas de frutas y flores, enmarcan el retablo volutas y hojas de cardo, y se sobrepone un pabellón o dosel de fingida tela como si estuviera colgado de anillas, con guardamalletas, borlones y festones. Parece reproducir el verdadero pabellón de lienzo del magnífico y original retablo del Smo. Cristo de la Sangre o de las Cinco Llagas y de Ntra. Sra. de la Soledad, imágenes titulares de la Hermandad y cofradía del Santo Entierro, dispuesto en el lado de la Epístola del transepto. Los fondos son azules, los perfilados en ocre dorado, las hojas, volutas y guirnaldas de ocre claro y fondos marrones, el interior del pabellón en tono salmón



Fig. 3. Anónimo, retablo colateral «ilusionista» de la antigua Orden Tercera, anterior a 1758, antigua iglesia conventual de San Francisco «el Nuevo». Fuente: autor.

con motivos florales perfilados en blanco y toques azules, y de ese tono el exterior, con motivos florales y vegetales en blanco (fig. 3).

Quedan restos de, al menos, otros dos retablos colaterales fingidos bajo los actuales retablos barrocos de estilo rocalla de la iglesia de San Jorge, de la nación inglesa, actualmente sede de la sanluqueña Hermandad del Rocío. En la nave se yerguen cuatro retablos de la segunda mitad del siglo XVIII, con pilastras cargadas de caprichosa rocalla y penacho mixtilíneo con remate de ese ornato en forma crepitante, por lo que los retablos pictóricos fingidos serían anteriores y de carácter temporal, como enmarques previos a sus hornacinas abiertas en los muros. Podemos fecharlos con antelación a 1756, fecha en la que Velázquez Gaztelu describe «y cuatro altares pequeños en el cuerpo de la iglesia» sin añadir ninguna descripción por su falta de monumentalidad (Velázquez Gaztelu, 1995 [1758], p. 238). Se han localizado tras los penachos del retablo de *San Patricio expulsando a las serpientes del paganismo*, a los pies del muro de la Epístola, y del de la *Sagrada Familia terrenal*, enfrente y en el Evangelio, resultando imposible la inspección ocular tras los penachos de los otros dos retablos de la cabecera, al presentar el paramento del muro oculto por una cortina. Sobre un fondo en almagra, y quizás con una trama arquitectónica, se conservan grandes volutas y crespas hojas de cardo y acanto en grisalla. En cuanto a la autoría, quizás Francisco Borrego pudo estar especializado en esta materia de tram-pantojos y ornato (fig. 4).

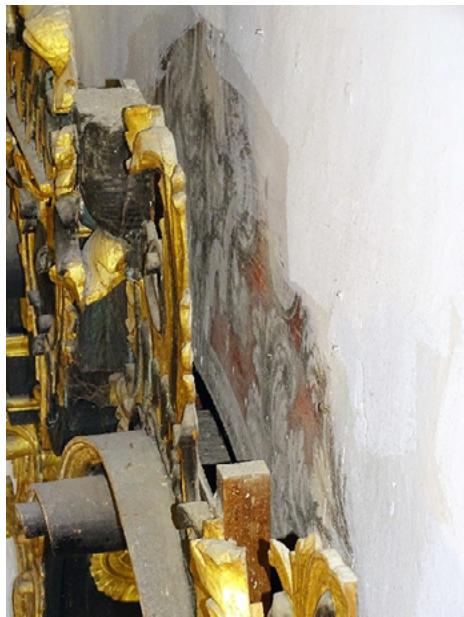


Fig. 4. Anónimo, enmarque pictórico de hornacina del retablo colateral de *San Patricio expulsando a las serpientes del paganismo*, anterior a 1758, iglesia de San Jorge, Sanlúcar de Barrameda. Fuente: autor.

5. ORNATO Y ENMARQUES ARQUITECTÓNICOS

Seguimos utilizando un mismo arco cronológico, la década de 1750, para fechar el ornato mural de la capilla del Cristo del Silencio, en el muro del Evangelio de la antigua iglesia conventual de San Francisco «el Nuevo». Se extiende por su bóveda de arista y muros, desarrollando una doble bordura en cada uno de los paños triangulares de la cubrición, con cadeneta de sarmientos en almagra y otra más naturalista e interna en tono verde. Desarrollan la iconografía cristífera y pasional de un espacio dedicado al Nazareno, con el emblema del Nombre de Jesús en la clave y de la pasión en tres tarjas en almagra que, como medallas, cuelgan de la bordura. Ese ornato bícromo se repite en los medios puntos de los testeros, que completan el programa con un florero y, sobre el paramento, con cadenetas y enramados en almagra. Aparte, se conservan restos de ornato mural en otros paramentos de la iglesia, con fragmentos de rocalla en grisalla y ocre a ambos lados de la monumental puerta de madera de los pies.

Sobre 1760-1770 debió llevarse a cabo el programa pictórico mural de trampantojo del brazo derecho del crucero de la iglesia del antiguo convento dominico masculino, actual parroquia de Santo Domingo de Guzmán, que sirve de monumental capilla a la *Virgen del Rosario*, más conocida como «La Galeona». Resulta poste-

rior al ensamblaje del retablo para la imagen, aún sin dorar en 1758, y al colateral de *San José con el Niño*, ambos de estética rocalla y a los que complementa. Pudo ser su promotor el vicario Nicolás Rendón y Barragán, que labró capilla en la sacristía y entierro propio, pues mantuvo una fuerte devoción hacia la imagen mariana, al igual que su madre, María Barragán, que dejó «muchos beneficios» a la comunidad y a la cofradía del Rosario, dotando la cera del Monumento del Santísimo de Semana Santa. Se sobrepone a un severo aparejo clasicista de piedra, labrado en la segunda mitad del siglo xvi, y desarrolla un complejo ornato pictórico de teatral perspectiva barroca. Ese fingimiento resulta, por tanto, fruto del deseo de alcanzar un mayor enriquecimiento visual en el paramento de ese brazo con respecto al resto de la imponente fábrica del templo, y se corresponde con el punto álgido del fervor que las élites sanluqueñas sentían hacia la Virgen del Rosario, una talla del escultor castellano manierista Juan Bautista Vázquez «el Viejo». Y coincide la renovación de su culto con el resurgir de su populosa cofradía y hermandad desde que se agregase otra de mujeres en 1742. Exponente de esa situación resulta el que hasta cinco gobernadores de la ciudad hubiesen elegido ser enterrados en sus bóvedas funerarias, por el fervor que abrigaba y la importancia concedida a ese espacio cultual². El ornato ilusionista se extiende por los tres paramientos del brazo del transepto, partiendo del orden colossal columnario corintio de enmarque, a cuyo fuste se sobrepone una prolífica trama de supuestos golpes de rocalla y una guirnalda de flores. En el testero de la cabecera, contiguo al presbiterio, la pintura completa el volumen del retablo de *San José con el Niño*, de un cuerpo de tres calles sobre sotabanco y potente ático que sobrepasa la cornisa, completando la superficie libre del paramento hasta la cornisa con un artificioso pabellón de tela fingida, recogida con cordones con borlones en suspensión, que resulta casi oculto a la mirada por la suciedad, destacando un abigarrado ramo de flores en el óculo del penacho de rocalla del ático de la máquina. Emplea tonos azules, pasmados en grises, rojo y ocre dorado. Ese enmarque fingido se sobrepone, en el muro frontero, al retablo neoclásico de santo Tomás de Aquino, en cuyo ático se conserva una pintura del dominico, obra de Francisco Pacheco. Las pérdidas pictóricas, causadas por la humedad, impiden identificar con claridad el programa pictórico. Completan el ático del retablo unas volutas fingidas, guirnaldas y un tema iconográfico con la presencia de querubés. Sobre su flanco derecho se advierten restos de una marina, entre las pérdidas y el polvo, por la presencia de múltiples velas latinas, quizás de galeras, y de algunas naos, lo que avala la batalla de Lepanto, pues se consideró que la Virgen del Rosario tuvo capital protagonismo en la victoria que la flota cristiana alcanzó sobre la turca, por lo que el tema no suele faltar en su programación iconográfica. Mayor desarrollo representa el fingimiento espacial del paramento que acoge el retablo de la Galeona. Amplía

² Fueron el general Juan de Urbina, que falleció en 1665; el maestre de campo Luis de Alarcón, que lo hizo en 1684; el brigadier Jacinto Velarde, en 1708; el brigadier Agustín González de Andrade, en 1718; y el brigadier Salvador José de Roldán y Villasta, en 1755 (Velázquez Gaztelu, 1995 [1758], pp. 213-215).



Fig. 5. Taller de los Alanís, atrib., programa pictórico mural de trampantojo de la capilla de la Virgen del Rosario «la Galeona», ca. 1760-1770, parroquia de Santo Domingo de Guzmán, brazo derecho del crucero. Fuente: autor.

el perfil del retablo una fingida bordura de rocalla de tonos azul, rojo y dorado, y una fingida estructura arquitectónica en grisalla, con vanos colaterales emplomados de recerco moldurado sobre guardamallete curvo y ático de tarja, enmarcados con potentes volutas de costillas, en torno a los cuales vuelan juguetonamente, a cada lado, tres querubes con guirnaldas de flores (fig. 5). El perfil moldurado de la cornisa del paramento queda policromado con sogueados, billeteados, ovas, meandros, guirnaldas, etc., de similar policromía. Completa la aparatoso escena un friso de querubes sobre la cornisa del paramento, un enmarque de volutas y costillas bordeando el vano de iluminación del testero, y dos escenas marianas que se adaptan al cartabón de medio punto de la bóveda de cañón artesonada. A la izquierda, la *Anunciación a María*, con la Virgen arrodillada ante la presencia del arcángel Gabriel, que, impetuoso, aparece súbitamente en su alcoba para anunciarle su maternidad divina. Resalta, en su fondo clasicista, la presencia de una columna y una pilastra de fuste estriado, y un vano de cierre casetonado, parcialmente oculto por un cortinaje que teatralmente abre un querube. Enfrentada, la escena de la *Coronación de María*. Elevada sobre un trono de angelotes, recibe con humildad esa gracia por la Santísima Trinidad, que flota sobre nubes. Formalmente, estas pinturas murales se pueden adscribir al taller del pintor Francisco Miguel Jiménez de Alanís (1717-1793), del que surgieron su hijo Vicente Alanís (1730-1807) y su nieto José Alanís (ca.



Fig. 6. Taller de los Alanís, atrib., coro angelical, ca. 1760-1770, capilla del Sagrario, iglesia de San Diego, Sanlúcar de Barrameda. Fuente: autor.

1750-1810), familia que parece dejó una importante producción mural en la localidad, como veremos en las iglesias de San Diego, San Jorge, Ntra. Sra. de la O y San Nicolás. Vicente Alanís, influido por su progenitor, Pedro Tortolero y Juan de Espinal, todos en la estela de Domingo Martínez, prolongó fórmulas murillesscas, como se advierte en composiciones, tipos humanos y gama cromática, imbuidos del lujo rococó aún vigente durante esos años (Cabezas García, 2011, pp. 45-59). Podemos comparar este ornato con las pinturas murales de la capilla mayor de la parroquia de San Isidoro de Sevilla (1752) o las pinturas murales y lienzos de la iglesia hispalense de San Nicolás de Bari (1758-1767), (Falcón Márquez, 2008, pp. 65-66), (Cabezas García 2011, pp. 95-96). Resulta evidente la correspondencia de las figuras angelicales con las documentadas en su producción.

En la iglesia del antiguo convento de San Diego encontramos dos ejemplos de fingimientos murales que se corresponden a dos etapas y talleres diferentes. La más antigua y de mayor calidad, que adscribimos al taller de los Alanís y seguimos manteniendo como hipótesis inicial la década de 1760-1770, es la del intradós del arco solio de la hornacina del *retablo de la Inmaculada*, de la capilla del Sagrario. Representa un coro angelical de siete querubines con palmas, flores y racimos de uva, en torno a un ramo central circular en la clave del arco. Otros ángeles, con cortinas, se proyectan en el tramo de bóveda que cubre el retablo, pero su mala conservación y nefastos repintes impiden determinar si son del taller o posteriores (fig. 6).

De tono popular y efectista resultan los trampantojos de los lunetos de la bóveda de cañón del coro alto de la iglesia, pintados al temple con posterioridad a 1789, pues uno de los franciscanos allí representados fue beatificado en esa fecha. En cinco lunetos se disponen cortinajes abiertos en almagra, con fingidas caídas de flecos y cordones de borlas. Los laterales sirven para enmarcar a los santos Pascual Bailón, Juan José de la Cruz, Pedro de Alcántara y Juan de Prado, con recercos que fingen labores de fábrica y jarrones metálicos para ramilletes de flores. El trampantojo central resulta más complejo por la presencia de falsos ojos de buey y engañosas columnas corintias de fuste oscuro y paramento trasero de retropilastras de mármol veteado, para una escena con Juan Duns Scoto entre el papa Bonifacio VIII y el monarca francés Felipe el Hermoso. La cortina la recogen dos querubines. El conjunto, con severos problemas de humedad de la cubierta, presenta lamentables pérdidas pictóricas y anuncia su inminente desaparición si no se ataja el problema y se acometen obras de restauración.

En la iglesia de San Jorge, concebida por la Compañía de Jesús como colegio de sacerdotes jesuitas ingleses e irlandeses para la evangelización de las islas británicas, encontramos una compleja programación iconográfica de tipo mural. Se identifican otros dos talleres. De tono popular es el que trabaja en el coro bajo, utilizando una bicromía celeste y blanca con volutas de grandes hojas de cardo, cortezas, motivos florales y angelitos polícromos, para recubrir pilares, arcos rebajados y enjutas del sotocoro, y bordear paramentos, portadas colaterales y óculos con perforación en hélice. Usa el trampantojo en dos ficticios óculos. El escudo de la nación inglesa campea en la bóveda del sotocoro. De mayor calado resulta el conjunto pictórico figurativo que transforman las pechinhas y la media naranja de la capilla mayor, realizado sobre la década de 1760-1770 por el taller de los Alanís (Romero Dorado, 2017, p. 269), lo que confirma que Velázquez Gaztelu no recoge la descripción de tan teatral exhibición en su manuscrito (1995 [1758], p. 238). En las pechinhas se representan a los *Padres de la Iglesia Latina*, fundamento de interpretación doctrinal de la ortodoxia católica (san Gregorio Magno, san Jerónimo, san Ambrosio y san Agustín). Y en la media naranja la *Apoteosis de santa Úrsula y el martirio de las once mil vírgenes* que la acompañaron en su viaje a Colonia sobre el año 383. Las diferentes escenas de martirios y los ángeles que glorifican su tránsito a los cielos quedan enmarcados por rocalla en grisalla y vibrantes trazos mixtilíneos, no faltando las volutas del penacho de un fingido retablo. Este programa docente expone la ortodoxia de la interpretación de las Sagradas Escrituras y la fortaleza de la fe verdadera que representa el martirio, al que estaban abocados muchos de los seminaristas y sacerdotes jesuitas que se formaban en el colegio. De avezado dibujo con perfilado y sucinto sombreado, destaca la suavidad tonal de las carnaciones, y los tonos celestes, rojos-anaranjados y ocres dorados de las vestimentas y símbolos parlantes (fig. 7).

Siguiendo esta línea interpretativa, se identifica un conjunto de pintura mural de notable entidad, desplegado en la bóveda ojival de crucería gótica y, asimismo, sobre lienzos adheridos a tablas en los muros colaterales de la capilla mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de la O. Romero Dorado ha vinculado este programa pictórico al taller de Francisco Alanís, a quien se documenta encarnando una imagen en 1769 (2022b, pp. 412-414). Tal referencia permitiría situar la realización de



Fig. 7. Taller de los Alanís, atrib., *Santa Úrsula de Bretaña y el martirio de las once mil vírgenes*, ca. 1760-1770, iglesia de San Jorge, Sanlúcar de Barrameda. Fuente: autor.

este ciclo en torno a la década de 1760-1770. Una trama de hojarasca recubre los nervios de los tramos de las bóvedas, que perfilan, disponiéndose en los huecos de la plementería, sobre una fingida estructura arquitectónica de entablamentos y cornisas molduradas, querubines, falsas hornacinas de rocalla para los cuatro *Padres de la Iglesia Latina*, de medio cuerpo, los *arcángeles Miguel y Rafael*, y símbolos de las letanías marianas que exhiben con orgullo una corte angelical que inunda el intradós del arco formero. En ambos muros colaterales, una trama de fingida arquitectura columnaria sobre dinámico basamento con cartelas de rocalla, guardamalletas y perfiles moldurados mixtilíneos con querubines, y una danza de dos arcos de medios puntos de intradós angrulado de rocalla y remates de jarrones, enmarcan escenas marianas y de la infancia de Jesús. En el lado del Evangelio, la *Adoración de los Reyes Magos* y la *Huida a Egipto*, abiertos a un paisaje que dilata la visión y culmina los efectos de trampantojo y, en el opuesto, la *Presentación de Jesús al templo*, de composición piramidal y complejo marco arquitectónico, y la *Asunción de la Virgen* de rompimiento celestial.

En esta parroquia, en la capilla del Sagrario, que se adosa y prolonga la de la Inmaculada, ubicada en el testero de la nave del Evangelio, encontramos un espacio de conservadora planta rectangular de hacia 1675 (Gómez Díaz-Franzón, 2003, p. 108), que sufrió una efectista dinamización barroca en el último tercio del siglo XVIII. El tramo central se cubre con una falsa media naranja con linterna de yeso? de plementería calada, a modo de transparente, para configurar un espacio sagrado y mágico por el uso de la luz dirigida. Sobre esa bóveda y sus pechinas, para completar los efectos ilusorios, se proyectará una pintura mural alusiva al carácter sacramental de la capi-

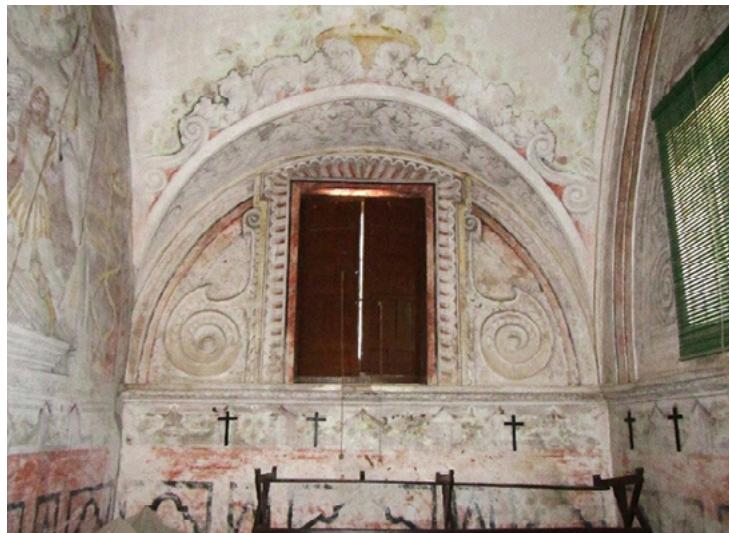


Fig. 8. Anónimo, ornato fingido del coro alto, segundo tercio del siglo XVIII, antiguo convento de las Descalzas. Fuente: autor.

lla, hasta crear formas evanescentes. No obstante, no podemos valorarla, al ser renovada a principios del siglo XX y desbordar al resto de los paramentos de la estancia. Un grafiti marca el año de 1913 y la labor de los pintores sanluqueños Manuel Escobar, José Verdi y otros. Presenta un aspecto neobarroco, de estética rococó y formas tardomurillesscas, y desarrolla una compleja programación eucarística, donde predominan los tonos rojos, símbolo eucarístico, junto al azul y el dorado.

Del ornato mural se hará muy abundante uso en el clasicista y severo convento de las carmelitas descalzas de Santa Teresa, como el medio más eficaz para transformar espacios y mobiliario litúrgico, que podrían datarse en el segundo tercio del siglo XVIII. La iglesia, consagrada en 1675, se dinamizará con yeserías barrocas y ornato polícromo. Velázquez Gaztelu, que no tuvo acceso a la clausura, confesará que, según aquellos que pudieron «registrar aquellas santas paredes», exhibía «un conjunto de aseos y devotos primores, en tan repetidos altares y exquisitas pinturas, que todo él nos asegura se puede reputar por un continuado oratorio» (Velázquez Gaztelu, 1995 [1758], p. 481). La descripción es verdadera, pues la pintura mural recubre con motivos de costillas, que asemejan rocallas en grisalla, y crepitantes hojas de acanto, el tramo de escalera al coro alto y envuelve con esos motivos de forma suntuosa todo ese espacio, como el paramento y la bóveda vaída, donde observamos bancos de flores. Estructuralmente simula un zócalo de obra, perfilando elementos en resalte como los recercos de vanos con orejetas, la imposta que recorre el muro y las hornacinas. Y crea una trama geométrica como fondo al sobrepuerto Calvario pintado en madera recortada sobre la celosía de la reja, honrado bajo un fingido pabellón de tela y un falso frontón recto para la adoración de arcángeles (fig. 8).

6. ENMARQUES DE HORNACINAS, RETABLOS Y CUADROS DE ALTAR

Los fingimientos pictóricos resultarán una práctica habitual en la segunda mitad del siglo XVIII para enmarcar hornacinas y ampliar visual y escenográficamente verdaderos retablos de madera, mayores o colaterales, y cuadros de altar.

En el coro alto del antiguo convento de San Diego encontramos una de estas embocaduras de hornacina, de la segunda mitad del XVIII. En su interior se representa la ciudad amurallada de Jerusalén, con el sol y la luna como símbolos del tiempo. El enmarque finge labores de talla con roleos y flores, moldura de imposta y falsa bóveda gallonada con tarja de acantos crespos en su tímpano. A los lados, dos ángeles pasionarios escoltan la inexistente imagen de un crucificado, presumiblemente de marfil.

Un extenso conjunto de fingidos enmarques de obra para hornacinas y retablos, de similar cronología, encontramos en el convento de las carmelitas descalzas de Santa Teresa, al punto de configurarle personalidad, lo que Velázquez Gaztelu calificó como un «perfecto santuario en lo material y formal» (1995 [1758], p. 481). Un fingido enmarque complementa el soberbio retablo mayor barroco de la iglesia, obra del escultor y ensamblador holandés Peter Rellens o Relinghs (h. 1676-1728), de hacia 1699 o 1700 según Sánchez Peña (2002, pp. 35-38). El artista estuvo avençindado en Sanlúcar y fue autor del retablo mayor de la iglesia de San Jorge y, probablemente, del mayor de la iglesia de San Nicolás, donde coincide este tipo de ornato fingido. El recerco amplía visualmente la máquina hasta ocupar la totalidad del testero y el arco toral donde arranca la bóveda y su ejecución es posterior al ensamblaje del retablo, fechado por la presencia de la rocalla y el fingimiento de labores de fábrica marmórea y talla de sabor neoclásico. Elevándose sobre un supuesto banco de fábrica, varias columnas de orden corintio escoltan el retablo, con el tercio inferior del fuste retallado con rocalla dorada, y el resto de fingido mármol veteado con capitel dorado. Soporta trozos de entablamento. Una bordura de rocalla se adapta al verdadero perfil del retablo con guirnalda de frutas suspendidas. El arco toral presenta una sarta de costillas de rocalla bícromas y una externa guirnalda polícroma. A pesar de la suciedad, se observa el uso de grisalla, ocres y dorados.

Estos enmarques pictóricos de fingida obra o talla se utilizarán en un extenso conjunto de hornacinas de la clausura carmelitana. Asociada a la escalera de acceso al coro alto, una hornacina de medio punto para una pila de agua bendita de mármol blanco queda recubierta con querubes y enmarcada por pilastras y penacho de volutas con el escudo carmelitano entre macetas de flores. Similar, con rocalla y hojas de cardo, resulta el enmarque del torno de la sacristía de afuera. Pero la mayoría de las hornacinas serán usadas como vitrinas de imagen (Señas Domínguez, 2019), fingiendo su ornato externo verdaderas estructuras de mármol en perspectiva y suspensión, como si estuvieran colgados. En grisalla, ocre y dorado, desarrollan ilusorios encuadres arquitectónicos de pilastras, a veces con guirnaldas de flores y frutas, en ocasiones encajados con hojas crespas, entablamentos con remates de frontones o grandes volutas, con adornos de macetas de flores, pabellones de tela, rocalla y bancos bulbosos, gallonados o de guardamalleta. Se despliegan, con variedad, por el ante-



Fig. 9. Anónimo, retablo fingido del cuadro *Cristo crucificado velado por ángeles pasionarios*, segundo tercio del siglo XVIII, locutorio alto, convento de las descalzas de Santa Teresa. Fuente: autor.

coro, acceso al torno interior, pasillos de tránsito, descansillo de la zona de tránsito y pasillo de celdas. Destaca el fingido retablo del cuadro de *Cristo crucificado velado por ángeles pasionarios*, en el locutorio alto. Sobre un ilusorio banco tridimensional de guardamalleta, recrea un marco de madera de crespas volutas externas con pabellón o dosel de tela con guirnaldas sostenidas por querubines (fig. 9).

Estos ilusorios enmarques de retablos se conservan en otros espacios conventuales sanluqueños, como el bello fingimiento de pabellón, en lienzo sobre tablones, del retablo-hornacina de la *Virgen con el Niño* de la iglesia del convento de *Regina Coeli*, de mediados del siglo XVIII y de estilo rocalla (Rodríguez Duarte, 1998, p. 293). Cobijando ese mueble, y para darle amplitud, finge un pabellón de tela de color verde y forro rojo, con fimbria y borlones dorados, que pende de una galería en forma de copete y recogen cuatro volanderos querubines, dando lugar a pliegues y al cordaje con borlas. Se inspira en el verdadero pabellón de vela del cercano *retablo del Santo Entierro* de la iglesia de San Francisco «el Nuevo». Se podría relacionar con el taller de los Alanís, sobre los años de 1760-1770. Otro bello ejemplo de enmarque para ampliar un cuadro de altar lo encontramos en la escalera principal o escala del monasterio de dominicas de la Encarnación del Señor, vulgo de Madre de Dios. La construcción de esta monumental caja se inició en 1746 por Juan Rodríguez Portillo y la concluyó su hijo Lázaro, bajo promoción de la madre Margarita

de Ntro. Padre Santo Domingo con la renta de las profesas Vint y Lila. El verdadero marco lo ensambló el carpintero Pedro Joseph Recio en 1747, lo que permite fechar el fingimiento pictórico con posterioridad. El cuadro, al óleo sobre lienzo y de estética tardomurillesca, representa la *Visión de la Virgen del Rosario por santo Domingo de Guzmán y santa Catalina*. Finge un falso recerco de entalle mixtilíneo con roleos y seis querubés sobre nubes que portan flores, con un luneto de frontón curvo roto para un rompimiento de Gloria con el Espíritu Santo y la corte angelical³.

7. TRAMPANTOJOS EN MOBILIARIO ARQUITECTÓNICO

Cerramos esta aproximación a los trampantojos con los engaños visuales que recubren diversas hojas de puerta. Destacan las dos monumentales hojas de madera, con sus correspondientes postigos, de la portada interna o vestibular de la iglesia de San Francisco «el Nuevo», ubicada a los pies. Su ejecución de carpintería sería de hacia 1752-1758 y, por consiguiente, el ornato pictórico posterior. Externamente presenta una fingida trama de rocalla, volutas vegetales, cortinas, veneras, peanas y ramos de flores para dos parejas de ángeles niños y un opulento frutero central, mientras que otros ángeles y pajarillos surgen o se apoyan en las ramas. Una trama similar de rocalla sirve de apoyo al ornato interior, articulado en varios cuerpos para las letanías lauretanas. En cada batiente, un frondoso florero queda enmarcado por una mixtilínea moldura, sostén de varias parejas de ángeles niños que elevan un sol y una luna humanizados y escoltados por ramos de flores. Un tercer ángel sostiene el peanón moldurado del enmarque de rocalla del segundo cuerpo, para una fuente coronada por la fama y un pozo de aguas vívidas, de blanco antepecho bulboso de chinerías en azul. Finalmente, jarrones de blanca porcelana de ornato oriental y bordes de rocalla, sirven a ramos de flores y angelotes, que agarran con fuerza la caída de una cortina de flores. La policromía resulta rica a pesar de la suciedad y deterioro, de fondo azul verdoso, enmarques de rocalla en ocre dorado, y motivos polícromos en blanco, azul y rosa. Se desconoce el autor⁴ (fig. 10). Cerramos con el ornato interno de la puerta de acceso a la escalera del púlpito de la iglesia de las dominicas de Madre de Dios. Realizada con dos tablones y dintelada, su exterior queda simplemente policromado y perfilado en dorado, pero su cara interna, hacia la escalera, que nadie aprecia, salvo el predicador cuando baja, desarrolla un trampantojo. Sobre un fondo verde, la presencia de una fingida guardamallestas de perfil dorado e interior de mármol rojizo veteado da la sensación de una ménsula de fábrica, donde se acomoda el símbolo de la universal predicación de santo Domingo de Guzmán y

³ Posiblemente fue retocado por el artista Luis Florencio Muñagorri, que se documenta en esas labores dentro de la clausura dominica.

⁴ Según el catastro de Ensenada de 1752, en la ciudad solo estaba acreditado un pintor, Miguel López Rosales, del que desconocemos su producción, añadiéndose a esas labores la familia Borrego, el abaniquero Diego de Molina, los policromadores de rejas Mateos Ramos y Manuel Rodríguez Portas y el dorador Francisco Talón (Campos Delgado y Camarero Bullón, 1995, pp. 396-397).



Fig. 10. Anónimo, puerta de los pies de la antigua iglesia conventual de San Francisco «el Nuevo», ca. 1752-1762. Hojas internas. Fuente: autor.

de la propia orden dominicana, un perro blanquinegro incendiando un orbe con la antorcha que porta en la boca. Para abundar en la falsa tridimensionalidad, propia de un retablo, lo respalda una tarja apaisada de recortados cueros con un querube y una clarificadora inscripción en latín.

8. A MODO DE CONCLUSIÓN

El carácter conservador de la arquitectura clasicista y barroca sanluqueña mantenida durante los siglos XVI, XVII y aún del XVIII, quedará parcialmente transformado a partir del primer tercio de esa última centuria gracias a la presencia en la localidad de pintores de ornamentos y escenografías que, partiendo de unas directrices generales y similares a la de otros focos artísticos de referencia, como Sevilla, dinamizarán la pobreza de sus materiales de construcción, aunque en ocasiones sobreponiéndose a la costosa fábrica de piedra, y la severidad de sus alzados, con retablos mayores y colaterales de fingida ensambladura, de asequible costo y carácter temporal, en espera de poder acometer el definitivo de madera dorada, aunque alguno ha perdurado y otros permanecen ocultos tras el mueble. Con esos planteamientos transformarán paramentos escogidos, creando falsas arquitecturas y complejas perspectivas de cuadratura, que servirán de tramas para componer rompimientos de gloria

con efectos escenográficos y teatrales. Y no faltarán engaños visuales para enmarcar retablos verdaderos, hornacinas y cuadros de altar, para dar la impresión de ser verdaderamente de madera o, incluso, de obra de fábrica marmórea. En Sanlúcar de Barrameda esta técnica no fue puntual, pues se constata su desarrollo durante algunas generaciones, con la presencia de varios talleres. Se documenta desde, al menos, 1730 con la familia Borrego, y se renueva décadas más tarde, en calidad y artificio de representación figurada, por la de los Alanís, que trasmiten las fórmulas hasta el último tercio del siglo. Se evoluciona de una mayor importancia del fingimiento de ensambladura, con la familia Borrego, a una mayor aparatosidad escenográfica en la representación figurada, con el taller de los Alanís. Y junto a las tramas de estructura arquitectónica clasicista en perspectiva o de cuadratura, abundarán la rocalla y las crespas hojas de cardo. En definitiva, con esos asequibles recursos se logrará tratar de vestir la verdadera arquitectura con unas teatralizadas y engañosas tramoyas pictóricas, que tendrán una respuesta paralela y más sencilla en los revestimientos murales de sus fachadas domésticas, civiles y religiosas durante el Setecientos.

RECIBIDO: 4/6/2025; ACEPTADO: 24/6/2025

BIBLIOGRAFÍA

- CABEZAS GARCÍA, A. (2011). *Vicente Alanís (1730-1807)*. Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones.
- CAMPOS DELGADO, J. y CAMARERO BULLÓN, C. (eds.) (1995). *Sanlúcar de Barrameda, 1752. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Tabapress.
- CRUZ ISIDORO, F. (2022). «Sobre pintura “ilusionista”. Algunos trampantojos barrocos en Sanlúcar de Barrameda». *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, 15, 119-129.
- CRUZ ISIDORO, F. (2023). «Sanlúcar de Barrameda, puerto de privilegio. Perfiles de su arquitectura barroca», en F. Quiles (ed.), *Las artes en el Reino de Sevilla durante el Barroco. En razón de sus centralidades y periferias* (pp. 245-279). ERA. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de Olavide.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2008). *La iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla. Una parroquia del s. XIII en un templo barroco*. Hermandad de la Candelaria de Sevilla.
- GÓMEZ DÍAZ-FRANZÓN, A.M. (2003). *Guía histórico-artística de Sanlúcar*. ASEHA.
- HERRERA GARCÍA, F.J. (2008). «Retablos simulados. Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía Occidental». *Atas do Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*, Manaos, 100-120.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1988). «Acerca del “trampantojo” en España». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1(1), 27-37.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1993). *El retablo barroco en España*. Alpuerto.
- RODRÍGUEZ DUARTE, M.C. (1991). «Hallazgo de pinturas y relieves góticos en la iglesia de Ntra. Sra. de la O. Información e interpretación». *Sanlúcar de Barrameda*, 27, s./p.
- RODRÍGUEZ DUARTE, M.C. (1998). *El convento de Regina Coeli. Un modelo de vida monástica en la Sanlúcar del Barroco*. Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda.
- ROMERO DORADO, A. (2017). «Las relaciones artísticas entre el Emperador Carlos V y los duques de Medina Sidonia hacia los años de la Expedición de Magallanes y Elcano: los bustos-relicario del séquito de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes», en M.J. Parodi (coord.), *In Medio Orbe. Personajes y avatares de la I vuelta al mundo* (pp. 258-269). Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- ROMERO DORADO, A. (2022a). «Nuevas atribuciones al pintor Antonio Borrego (1660-1746)». *Cartare. Revista de Humanidades*, 12, 33-159.
- ROMERO DORADO, A. (2022b). *La capilla palatina de los duques de Medina Sidonia y la iglesia mayor de Sanlúcar de Barrameda. Historia de una dualidad y una hibridación* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla.
- ROMERO DORADO, A. (2025). «Pintura murales atribuibles a Hernando de Esturmio», en F. Cruz Isidoro (ed.), *Nuevas investigaciones sobre patrimonio artístico en Andalucía. Identidad, conocimiento y difusión* (Colección Abierta, n.º 60, pp. 43-54).
- SÁNCHEZ PEÑA, J. (2002). *Peter Relingh. Escultor y arquitecto de retablos*.
- SEÑAS DOMÍNGUEZ, E. (2019). *Documentación técnica para la inscripción del Convento de las Descalzas de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) en el CGPHA*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Delegación Territorial de Cultura de Cádiz, Servicio de Bienes Culturales, Departamento de Protección del Patrimonio Histórico.

- VALDIVIESO, E., ILLÁN, M., MALO, L. y SANTO, A.J. (2016). *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*. Fundación Sevillana Endesa.
- VELÁZQUEZ GAZTELU, J.P. (1995 [1758]). *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758* (M. Romero Tallafigo, Estudio preliminar y transcripción).