

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

2.^a Epoca
Año 1944



Tomo II
N.ºs 3-4-5

SEVILLA

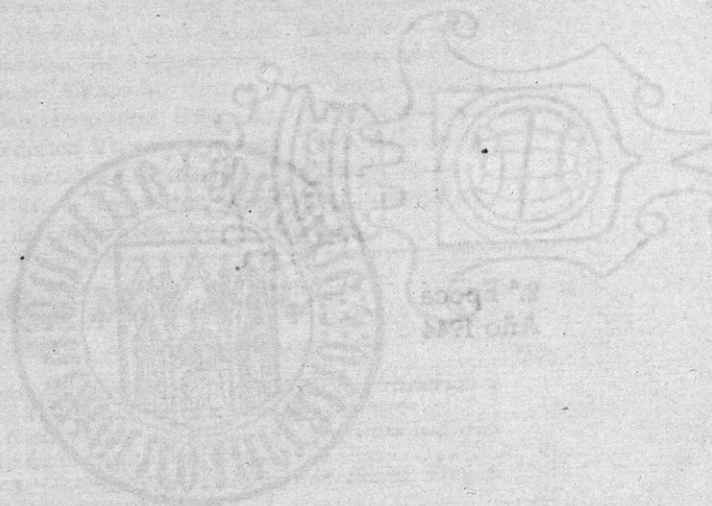
PUBLICACIONES DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

Impreso en los talleres de Gráficas Sevillanas
Calle del Conde de Torrejón n.º 13

ARCHIVO
HISPÁNICO

REVISTA
HISTÓRICA, LINGÜÍSTICA
Y ARTÍSTICA

INSTITUCIÓN BENEFACTORIA



Tomo II
Año 1904

Año 1904
Tomo II

INSTITUCIÓN BENEFACTORIA

INDICE DEL TOMO SEGUNDO

Artículos	Núms.	Páginas
Bermúdez de Castro, Luis.— <i>Del Capitán sevillano Don Alonso Enríquez de Guzmán</i>	5	215
Bermúdez Plata, Cristóbal.— <i>Ordenanzas formadas por el Cabildo de Sevilla en 1727 para el régimen de las Escuelas de Enseñanza Primaria</i>	5	255
Domínguez Ortiz, Antonio.— <i>Las «Noticias de algunos lugares de Andalucía», de Gabriel de Santans</i>	3	19
Hernández Díaz, José.— <i>Iconografía Hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista</i>	3	41
Hernández Díaz, José.— <i>Iconografía Hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista (conclusión)</i>	4	41
Llordén, P. Andrés. O. S. A.— <i>Los Agustinos en la Universidad de Sevilla (I)</i>	4	151
Llordén, P. Andrés. O. S. A.— <i>Los Agustinos en la Universidad de Sevilla (II)</i>	5	265
Petit Caro, Carlos.— <i>Un ilustre erudito andaluz: Don José Vázquez Ruiz</i>	4	115
Romero Martínez, Miguel.— <i>Pero Mexía, el sevillano imperial y ecuménico.—Notas biobibliográficas para un ensayo</i>	3	5
Vázquez, José Andrés.— <i>La Venerable Madre Trinidad. Una mística serrana</i>	5	223

MISCELÁNEA

Hernández Díaz, José.— <i>El Claustro del Monasterio de San Clemente</i>	3	61
Hernández Díaz, José.— <i>Fuentes de la Iconografía Mariana</i>	5	281
J. M.— <i>España y Alemania o fomento de su recíproca amistad</i>	5	283
Pemán, César.— <i>El catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla</i>	3	57
Romero Martínez, Miguel.— <i>Nueva interpretación lírica en lengua española de 45 odas de Horacio (I)</i>	5	287

MISCELÁNEA

	Núms.	Páginas
Ruiz Lobo, José María.— <i>El Emperador Carlos V y San Francisco de Borja</i>	4	179
Sancho Corbacho, Antonio.— <i>Crítica de Arte</i> ...	3	65
Sancho Corbacho, Antonio.— <i>Crítica de Arte</i> ...	4	195
Toro Buiza, Luis.— <i>Pregón de Semana Santa</i> ...	4	175
Vázquez, José Andrés.— <i>Crónica</i> (Mayo, 1943)....	3	69
Vázquez, José Andrés.— <i>Crónica</i> (Junio, 1943)....	4	201

Libros y Revistas

J. A. V.— <i>Ocidente y Revista de Portugal</i>	4	193
L. J. P.— <i>Cruz de Guía</i> (Manuel Sánchez del Arco).	4	183
L. J. P.— <i>Madrugada</i> (M. Gómez Amores).....	4	186
L. J. P.— <i>La Merced</i>	4	194
M. J.— <i>Charla de Historia en la torre de Don Fadrique.—Idem idem en la Casa de Pilatos</i> (Angel Martín Moreno)	4	185
M. J.— <i>El Colegio de San Acacio</i> (P. Andrés Llordén),.....	4	187
M. J.— <i>Ensayos y Estudios</i>	4	191
M. J.— <i>Notas acerca de la escritora y poetisa agustina Sor Valentina Pinelo</i>	4	189
M. J.— <i>Verdad y Vida</i>	4	190

Fotografados

<i>Claustro del Monasterio de San Clemente</i> (alzado).....	3	63
<i>Claustro del Monasterio de San Clemente</i> (planta).....	3	62
<i>Hermosura Corporal de la Madre de Dios</i> (Portada),.....	5	281
<i>Farfán, P. Juan</i> (Retrato de Pacheco).....	5	268
<i>Trinidad, Venerable Madre</i>	5	223
<i>Mexía, Pero</i> (Retrato de Pacheco) ..	3	4
<i>Muñoz Rojas, Sra. de</i> (Retrato de Grosso),....	3	65 (r)
<i>Muñoz San Román, José</i> (Retrato de Grosso)..	3	65 (a)
<i>Sevilla. Mapa del Reino</i>	3	19
<i>Vázquez Ruiz, José</i>	4	115

VÍRGENES

<i>Amparo</i>	4	93-r.
<i>Angustias</i>	4	93-b. a.

VIRGENES

	<u>Núms.</u>	<u>Páginas</u>
<i>Belén</i> (Museo).....	3	53 r.
» (Osuna).....	4	97 r.
» (Universidad)	3	53 r.
» (Villalba del Alcor).....	4	101 b. r.
<i>Buen Aire</i>	4	109 r.
<i>Cabeza</i>	4	89 b. r.
<i>Caridad</i>	3	49 r.
<i>S. A. Carmona</i>	3	55 a.
<i>S. A. Catedral</i>	4	101 a.
<i>Fiebres</i>	4	97 r.
<i>Gracia</i> (Castilblanco)	4	101 r.
» (Marchena)	4	93 a.
<i>Granada</i> (Almonte)	3	55 r.
» (San Lorenzo)	4	89 a.
» (San Román)	4	89 b. a.
<i>S. A. Hospital</i>	3	49-r.
<i>S. A. Lebrija</i>	4	101 b. a.
<i>Misericordia</i>	4	89 b. a.
<i>Nieves</i>	3	49-a.
<i>Paz</i>	4	105 r.
<i>Piña</i>	4	93-b. r.
» (Lebrija)	1	101-b. a.
<i>Prado</i>	4	97-r.
<i>Purificación</i>	3	55-r.
<i>Reposo</i>	3	49-a.
<i>Rosario</i> (Asilo).....	4	101 b. a.
» (Constantina)	4	109-a.
» (Guillena).....	4	105-a.
» (Madre de Dios).....	4	101-b. r.
» (Palomares).....	4	105-r.
» (Palos de Moguer).....	4	101-a.
» (San Juan de la Palma)....	4	89-r.
» (Ubrique)	4	105-a.
<i>Salud</i>	3	53-a.
<i>S. A. San Benito</i>	4	89-b-r.
<i>S. A. Santa Cruz de Ecija</i>	4	101-b. a.
<i>Socorro</i>	3	49-a.
<i>Todos los Santos</i>	4	89-r.
<i>S. A. Universidad</i>	4	97-a.
<i>Victoria</i>	4	109-r.

Belton (Prince)	215
(Orrin)	217
(University)	220
(William H. Allen)	221
Brown Ave.	222
Cabell	223
Cabell	224
S. A. Campbell	225
S. A. Campbell	226
Carroll	227
Carroll	228
Carroll	229
Carroll	230
Carroll	231
Carroll	232
Carroll	233
Carroll	234
Carroll	235
Carroll	236
Carroll	237
Carroll	238
Carroll	239
Carroll	240
Carroll	241
Carroll	242
Carroll	243
Carroll	244
Carroll	245
Carroll	246
Carroll	247
Carroll	248
Carroll	249
Carroll	250
Carroll	251
Carroll	252
Carroll	253
Carroll	254
Carroll	255
Carroll	256
Carroll	257
Carroll	258
Carroll	259
Carroll	260
Carroll	261
Carroll	262
Carroll	263
Carroll	264
Carroll	265
Carroll	266
Carroll	267
Carroll	268
Carroll	269
Carroll	270
Carroll	271
Carroll	272
Carroll	273
Carroll	274
Carroll	275
Carroll	276
Carroll	277
Carroll	278
Carroll	279
Carroll	280
Carroll	281
Carroll	282
Carroll	283
Carroll	284
Carroll	285
Carroll	286
Carroll	287
Carroll	288
Carroll	289
Carroll	290
Carroll	291
Carroll	292
Carroll	293
Carroll	294
Carroll	295
Carroll	296
Carroll	297
Carroll	298
Carroll	299
Carroll	300

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

2.ª Epoca



Año 1944
N.º 3

SEVILLA

PUBLICACIONES DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

Impreso en los talleres de Gráficas Sevillanas

Calle del Conde de Torrejón n.º 13

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

1944	SEGUNDA ÉPOCA	NÚM. 3
------	---------------	--------

CONSEJO DE REDACCIÓN

Excmo. Sr. D. Ramón de Carranza y Gómez, Marqués de Soto Hermoso, Presidente de la Excma. Diputación Provincial.—D. Cristóbal Bermúdez Plata.—D. Nicolás Díaz Molero.—D. Angel Camacho Baños.—D. Juan Candau Candau.—D. José Hernández Díaz.—D. Joaquín Romero Murube.—D. Federico Villanova Hoppe, Secretario de la Diputación Provincial.—Director: D. Luis Toro Buiza.—Secretario: D. Manuel Justiniano, Director del Archivo de la Diputación Provincial.

SUMARIO

ARTICULOS ORIGINALES

	Págs.
2 Miguel Romero Martínez.— <i>Pero Mexia, el sevillano imperial y ecuménico. Notas biobibliográficas para un ensayo</i>	5
3 Antonio Domínguez Ortiz.— <i>Las «Noticias de algunos lugares de Andalucía», de Gabriel de Santans</i>	19
4 José Hernández Díaz.— <i>Iconografía Hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista</i>	41

MISCELANEA

4 César Pemán.— <i>El Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla</i>	57
1 José Hernández Díaz.— <i>El claustro grande del Monasterio de San Clemente</i>	61
Antonio Sancho Corbacho.— <i>Crítica de Arte</i>	65
10 José Andrés Vázquez, Cronista Oficial de la Provincia.— <i>Crónica</i>	69

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

En Sevilla: 30 pesetas al semestre, 60 pesetas al año.—En el resto de España: 32 pesetas al semestre, 64 pesetas al año.—En Hispanoamérica, 33 y 65 pesetas, respectivamente. En el Extranjero, 34 y 66 pesetas.

DIRECCIÓN: APARTADO DE CORREOS 25 - TELÉFONO 23381

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA PROVINCIAL

Deposito en el Archivo de la Real Academia Provincial

Deposito en el Archivo de la Real Academia Provincial

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

2.^a Epoca



Año 1944
N.º 3

SEVILLA

PUBLICACIONES DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

Impreso en los talleres de Gráficas Sevillanas

Calle del Conde de Torrejón n.º 13

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

1944	SEGUNDA ÉPOCA	NÚM. 3
------	---------------	--------

CONSEJO DE REDACCIÓN

Excmo. Sr. D. Ramón de Carranza y Gómez, Marqués de Soto Hermoso, Presidente de la Excma. Diputación Provincial.—D. Cristóbal Bermúdez Plata.—D. Nicolás Díaz Molero.—D. Angel Camacho Baños.—D. Juan Candau Candau.—D. José Hernández Díaz.—D. Joaquín Romero Murube.—D. Federico Villanova Hoppe, Secretario de la Diputación Provincial.—Director: D. Luis Toro Buiza.—Secretario: D. Manuel Justiniano, Director del Archivo de la Diputación Provincial.

SUMARIO

ARTICULOS ORIGINALES

	Págs.
Miguel Romero Martínez.— <i>Pero Mexia, el sevillano imperial y ecuménico. Notas biobibliográficas para un ensayo</i>	5
Antonio Domínguez Ortíz.— <i>Las «Noticias de algunos lugares de Andalucía», de Gabriel de Santans</i>	19
José Hernández Díaz.— <i>Iconografía Hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista</i>	41

MISCELANEA

César Pemán.— <i>El Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla</i>	57
José Hernández Díaz.— <i>El claustro grande del Monasterio de San Clemente</i>	61
Antonio Sancho Corbacho.— <i>Crítica de Arte</i>	65
José Andrés Vázquez, Cronista Oficial de la Provincia.— <i>Crónica</i>	69

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

En Sevilla: 30 pesetas al semestre, 60 pesetas al año.—En el resto de España: 32 pesetas al semestre, 64 pesetas al año.—En Hispanoamérica, 33 y 65 pesetas, respectivamente. En el Extranjero, 34 y 66 pesetas.

DIRECCIÓN: APARTADO DE CORREOS 25 - TELÉFONO 23381



ICONOGRAFIA HISPALENSE DE LA VIRGEN MADRE EN LA ESCULTURA RENACENTISTA



ARA nadie es ya un secreto que desde la iniciación de los tiempos medios, el arte universal en todas sus manifestaciones se ha nutrido fundamentalmente de los elementos que a través de los siglos le ha ido suministrando el Cristianismo. Esta revolución ideológica, por su sentido democrático, llegó a arraigar tan profundamente en el alma popular y con ella en las individualidades jurídicas en que se manifestó, que puede afirmarse en líneas generales que la causa cristiana, unas veces de modo directo y otras remotamente, ha intervenido en todos los procesos históricos. El arte, por tanto, que no es otra cosa sino la manifestación plástica del espíritu de las épocas y los pueblos, había de reaccionar necesariamente al unísono de semejante criterio.

Era natural que de todos los temas con que el Cristianismo dotó al arte universal, habían de llevar la primacía los que a Jesús, su Fundador, se refiriesen; mas como las historias de su Vida y singularmente las que su Pasión y Muerte representaban fueron las predilectas de la interpretación plástica, y en la mayoría de ellas la figura de la Madre del Redentor representa papel tan importante, lógico nos resultará comprobar cómo la Virgen ocupa lugar de primera línea en la imaginería cristiana.

La devoción creciente que los tiempos fueron profesando a la Madre de Cristo, avivada por los Sagrados Expositores, hizo

aumentar el número de las representaciones, con las cuales la piedad se dedicó a venerarla. Desde la Alta Edad Media, además de las escenas en que María figura como parte de una historia, comienza a tributársele culto en imágenes exentas, acompañada siempre de su Hijo, causa de sus excelsas prerrogativas. El tema de la Virgen con el Niño alcanzó tal difusión entre los cristianos, que puede afirmarse sin temor a errar, que después de la representación del Crucificado no hay otro tema en el arte religioso que haya alcanzado mayor popularidad y devoción; de tal modo que en todo pueblo o aldea donde se manifieste la huella del misionero católico existe por lo menos una de dichas interpretaciones.

Por lo que a España se refiere, la iconografía sagrada,—tanto en la Alta como en la Baja Edad Media, con variados matices de diversa significación simbólica,—presenta como tema destacado y muy principal las iconas de la Virgen María con su Hijo en el regazo.

El proceso ideológico que encarnó la Escolástica, representativo del espíritu de la Baja Edad Media, con sus lucubraciones en torno a las prerrogativas de la Madre de Cristo, avivó de tal modo la devoción mariana, que explica la numerosa serie de imágenes con que el arte gótico contribuyó a venerarla.

El Renacimiento, fiel heredero de este espíritu, siguió también representando con insistencia de primer plano las iconas de la Virgen Madre, embelleciéndolas a tono del sentido estético que el período significa; de tal modo que produjo las más bellas interpretaciones de la temática mariana.

Como una de las notas específicas de la iconografía mariana hispánica y especialmente de la renacentista, cabe señalar, en primer término, su sentido popular. En una u otra forma, explícita o veladamente y con matices de diversa fisonomía según los varios períodos, las representaciones de la Virgen con el Niño están poseídas de cierto aire realista que les otorga el referido carácter. A ello coadyuvan tanto el elemento teológico-litúrgico en que están cimentadas como el ambiente literario que las informa.

El siglo XVI mantuvo vivo en sus líneas fundamentales el criterio sobre el culto de hiperdulía que los teólogos entendieron era debido a la Virgen; y que habiéndose ya manifestado esporádicamente en la Alta Edad Media, con San Juan Damasceno y San Ildefonso de Toledo, alcanzó su exacta definición en ambas ramas de la Escolástica, con San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino. Y si en efecto a la Madre de Jesús debía venerarse como criatura excepcional, adornada de prerrogativas propias de su dignidad, lógico es confirmar el simbolismo de las representaciones—que ya el arte gótico popularizó y el Renacimiento heredó, aunque infundiéndole su propia substancia—en la mayoría de las cuales se contiene una escena realista; cuyas figuras con actitud y expresión popular consiguen a veces cierta idealización que las eleva desde el punto de vista emocional y singulariza en el cuadro total.

Por otra parte, la literatura del referido siglo viene a confirmar el criterio expuesto. En la poesía—tanto la épica como la lírica y sobre todo la dramática—campea la devoción mariana. Dos ideas principales hallamos en este aspecto poético-religioso del Renacimiento: la una, de profundo contenido teológico, acompañada de intenso movimiento de fervor popular, cual era la creencia piadosa en la Concepción Inmaculada de María; la otra, de mayor consuelo aún para el pueblo creyente y por ende quizás más arraigada en su espíritu: la también opinión piadosa de la Mediación o intercesión de la Madre del Redentor a favor de la humanidad pecadora. Y ambas ideas, participadas por el espíritu público, justifican asimismo el carácter más o menos realista de la iconografía mariana, que, como he dicho, es nota general de esta serie de representaciones.

Las disidencias religiosas del Renacimiento con el espíritu antimariano que las caracterizó, apenas hicieron mella en la iconografía española, por lo menos en la sevillana. Perdura por acá, en cambio, en creciente progresión, el fervor hacia la Madre de Cristo, manifestado en el número de sus iconas y en el culto que se les tributaba.

Otra nota muy interesante que conviene subrayar es el criterio advertido en la mayor parte de las representaciones, en las cuales sus autores destacan el carácter virginal de la Madre de Jesús. Ello se manifiesta en la colocación del talle muy alto, casi inmediatamente bajo el seno; en el alargamiento del cuello, que adopta forma tubular, sin minuciosidades realistas; en la distinción de las manos, conseguida por dedos largos, finos y redondos; y en la caída de la túnica que cubre por completo los pies o asoma simplemente la punta del calzado.

El estudio del tema que nos ocupa tiene a mi juicio extraordinario interés, pues, aparte el conocimiento de tan notables representaciones, cómo puede afirmarse que no ha existido imaginero en Sevilla que de una u otra forma, y especialmente en figura exenta, haya dejado de interpretar a la Virgen María, conclúyese que a través del asunto seguimos la evolución escultórica del Renacimiento hispalense. Y como por razones históricas de sobra conocidas la gran importancia de Sevilla quedó vinculada principalmente al siglo XVI y por ello allí se manifestó la vida española en sus múltiples manifestaciones, al conocer la evolución de la escultura en la citada ciudad durante dicha centuria, seguimos el proceso del Renacimiento español, pues, presenta análoga fisonomía.

La labor ha sido lenta, penosa y sin los frutos que hubieran sido de esperar. Desde la aportación pausada de materiales, la subsiguiente labor de identificación personal, las agrupaciones monográficas y la tarea de síntesis final, hasta advertir la confirmación de los postulados evolutivos, ha sido preciso elaborar. Sólo como iniciación de lo que puede hacerse y con el simple propósito de empezar el desbroce del camino, acometí la empresa, esperando que la investigación rellene las numerosas lagunas de mi trabajo, rectifique las apreciaciones que en él se incluyen y, en definitiva, haga brillar la verdad, de que tan necesitada está la historia del arte sevillano. Con más entusiasmo que capacitación acometí la tarea, cuyos resultados voy a presentar seguidamente.

Antes de entrar en el estudio particular de cada uno de los capítulos, debo declarar que ni procuro agotar la materia ni tengo medios para ello. Sólo he de referirme a las imágenes marianas que a mi juicio establecen tipos, a aquellas que por estar documentadas aportan medios de clasificación, y por último, a las que con relativa claridad pueden agruparse en los apartados que yo mismo establecí. Forzoso será, pues, incurrir en obligadas omisiones, propias además de aquellos trabajos que inician el estudio de un tema no acometido con anterioridad.

De los capítulos que componen el desarrollo histórico del tema, cuatro se definen por la razón artística que entiende los encuadra; y sólo uno, el tercero, por el sentido simbólico que le da fisonomía. El sumario queda, pues, redactado del siguiente modo:

- I. La influencia flamenca en la escultura proto-renaciente.
 - II. Los artistas italianos y sus imitadores.
 - III. El Ciclo de la Teotocos.
 - IV. Los Manieristas del Bajo Renacimiento.
 - V. El protobarroquismo.
- Bibliografía.

I

LA INFLUENCIA FLAMENCA EN LA ESCULTURA PROTO-RENACIENTE

Entre los varios y atractivos temas que en los albores del siglo XVI nos ofrece la iconografía cristiana hispalense, quizás ninguno tan claramente definido como aquel que interpreta a la Virgen María, Madre de Jesús. Y esta tan notoria delimitación se refiere no sólo a sus caracteres artísticos, propiamente técnicos, sino también, muy en primer plano, al religioso simbolismo que constituye el motivo básico de la imaginería mariana.

El primer tercio de la décimo-sexta centuria se considera más o menos como filial del arte flamenco en sus postulados principales; y por ello es circunstancia comprobada, que cuantas fórmulas y motivos de índole fundamentalmente plástica se ha-

llan en la imaginería de la antedicha región fueron traducidos con fidelidad, a veces plagiaría, en las obras sevillanas. Aquí caminábamos entonces envueltos en la corriente cultural hispana, que, si desde el punto de vista artístico ofrecía levísimas manifestaciones del propio sentir, mantenía como envolvente general destacados aires de exotismo.

Por otra parte en el aspecto formal, la imaginería proto-renaciente se nutre del sentido religioso de la Baja Edad Media; manifestado en la interpretación de los santos, a través de las populares y piadosas narraciones de la *Leyenda Dorada* que nos legara el venerable Jacobo de Voragine, y en las obras de los escolásticos para los temas en que a Jesús y a su Madre o las historias en que ambos intervienen adoptan como fin a representar.

En efecto, el primer tercio del siglo nos ha ofrecido numerosa serie de imágenes de la Virgen María con su Hijo en brazos, de evidente carácter popular. Son escenas de notorio sentido realista en las cuales los imagineros propugnan por interpretar la ternura maternal de María para con el Niño, que unas veces duerme en su regazo y otras juega con objetos, simbólicos casi siempre; de manera que nos hace recordar en cada una de las representaciones estampas arrancadas de la naturaleza.

Este carácter iconográfico, que, en líneas generales fué nota específica de la escultura del período gótico, encuentra su razón histórica en el sentido popular que definió la imaginería de la Baja Edad Media y su expresión religiosa, como ya expuse más arriba, en la exacta definición escolástica del concepto del culto de hiperdulía aplicado a la Madre de Cristo.

Por lo que hace a las peculiaridades de índole puramente artísticas, arrancan las imágenes sevillanas de María, en el período indicado de las que el entallador Lorenzo Mercadante de Breña produjo en tierras de Sevilla durante el segundo tercio del siglo XV; y más directamente aún de la labor de su continuador Pedro Millán.

Estúdiense las notables estatuas de la Virgen con el Niño que aquel escultor modeló para las iglesias de Sevilla, tales cual

la de la Cinta en la Catedral, ⁽¹⁾ las del convento de Madre de Dios, ⁽²⁾ Cartuja de las Cuevas ⁽³⁾ y Monasterio de San Isidoro del Campo, en términos de Santiponce, ⁽⁴⁾ y se hallará que las fórmulas netamente flamencas en disposición, plegamiento de paños, complicación angulosa de los mismos, tanto como las peculiaridades de su indumentaria que las caracterizan, fueron seguidas por los imagineros locales, con insistencia pareja a la importación de los modelos. ⁽⁵⁾ En cambio, la hierática expresión fisonómica de sus figuras, de notorio sabor gótico, no dejó tanta huella en los artistas influidos; quienes propugnan por un criterio más en consonancia con los modelos vivos que la realidad les ofrecía. Recogiendo sus enseñanzas, pero con mayor carácter regional, se nos ofrece el citado Pedro Millán, ⁽⁶⁾ que de hecho constituye el vehículo de más importancia por el que las fórmulas flamencas se infiltran en la imaginería sevillana. La Virgen del Pilar del templo metropolitano hispalense, ⁽⁷⁾ y el resto de su producción atestiguan el aserto.

Y pues que el referido Mercadante de Bretaña compendia en cierto modo, por lo que a la escultura se refiere, el sentimiento estético e iconográfico del medievalismo decadente, conocido con el nombre genérico de flamenco, que había significado a su vez resurgir de formas en el progreso general artístico, al entroncar con él la corriente hispalense y avanzando los años puesta en contacto con el Renacimiento italiano, produjo una serie de obras de sentido particular en las cuales se cifra temporalmente el conjunto de motivos expresivos que ambos aspectos culturales llevaban aparejados.

(1) Está reproducida por Gestoso. *Sevilla Monumental y Artística*, II.

(2) Reproducida por Sánchez-Castañer. *De arte mariano. En la clausura de Madre de Dios*. «El Correo de Andalucía». N.º 10565. (16-III-1930).

(3) Se exhibe actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

(4) No recuerdo que haya sido reproducida.

(5) Obsérvense además las esculturas que se hallan en las portadas del Baptisterio y de San Miguel de la Catedral sevillana, identificadas con su labor. *La Escultura en Andalucía*. I. Lámina I-13 y se advertirá un criterio unitario tanto en disposición como en modelado y desde luego en las fórmulas que mantiene la indumentaria.

(6) En efecto, su educación técnica y estética las debe sin duda alguna en sus postulados fundamentales, al referido Mercadante. Es sumamente curioso, sin embargo, estudiar los influjos que el medio ambiente local produjo en su labor.

(7) Gestoso. *Pedro Millán. Ensayo biográfico-crítico*. Sevilla, 1884, pág. 19.

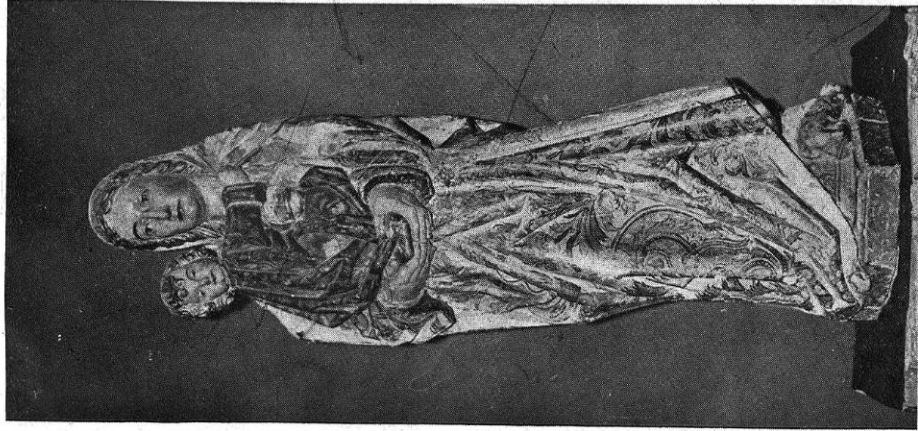
Las circunstancias expuestas de una parte y la falta de documentación de otra, dificultan en gran manera la exacta clasificación de obras en el período que comentamos. Unas veces el sentido arcaizante de ciertos entalladores que, apegados a la tradición gótica, dieron a sus producciones aires de más intenso medievalismo que el que en realidad le corresponde, obligando a retrotraer su fecha; y otras el cruce de influencias varias y el deseo de innovación por parte de los artistas, produjeron tipos de acusado eclecticismo con perjuicio evidente de la claridad en la interpretación. Por todo ello conviene caminar con pies de plomo en la presentación de ejemplos, limitándonos a los que se nos ofrecen con mayor autenticidad.

Aparte las notas expuestas como peculiares de la imaginería mariana del período, citaré algunas otras de menor consistencia, aunque dignas de consideración. Suele perdurar como síntoma tradicional, cierto hieratismo y rigidez en la actitud, que, en ocasiones, se acusa fuertemente y otras apenas esboza. En cambio, como dije más arriba, la expresión fisonómica se dulcifica más, traduciéndose en notas de candorosa maternidad y puerilidad en la figura de Jesús, conseguidas con rasgos de acusado estatismo. El ropaje conserva con diferentes matices, aunque siempre atenuada, la angulosidad gótica; sin que apenas deje traslucir las formas. Ejemplos citaré en su lugar oportuno de cierto arcaísmo expresivo que perdura aun cuando el plegamiento ha perdido la notada rigidez. El Niño suele estar colocado en el lado izquierdo de su Madre, según fórmula general.

Entre la producción de un taller probablemente sevillano, anónimo y no conocido hasta ahora, clasificó el profesor Angulo ⁽¹⁾ la imagen de la Virgen con el Niño de la Iglesia de Villasana de Mena, ⁽²⁾ y las que con los títulos del Socorro y de las Nie-

(1) *La Escultura en Andalucía*, II. Texto correspondiente a la lámina 144.

(2) Reproducida por Weise, *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten*, III, 1.º, lámina 29.



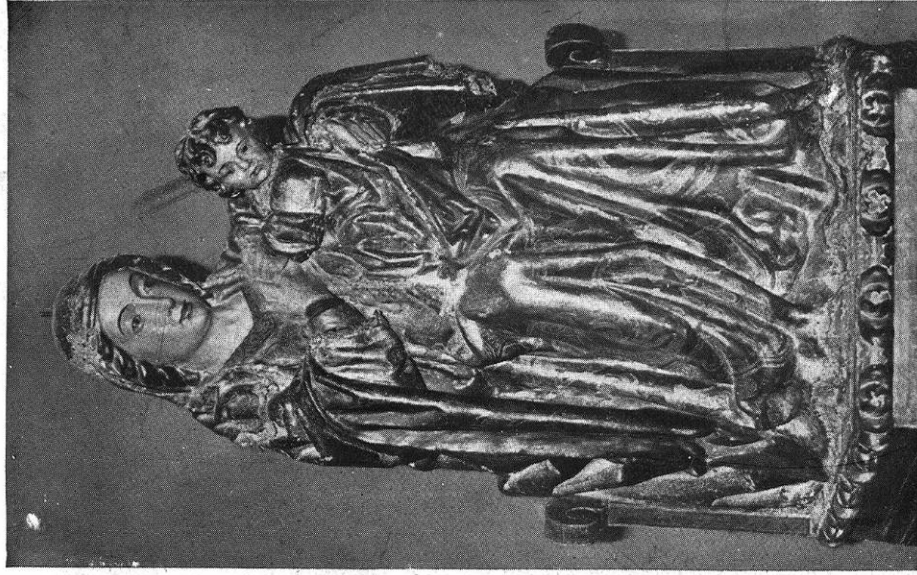
Fot. Lab. de Arte.

Figura 1

Virgen de las Nieves

Alanís, Parroquia.

(Destruída)



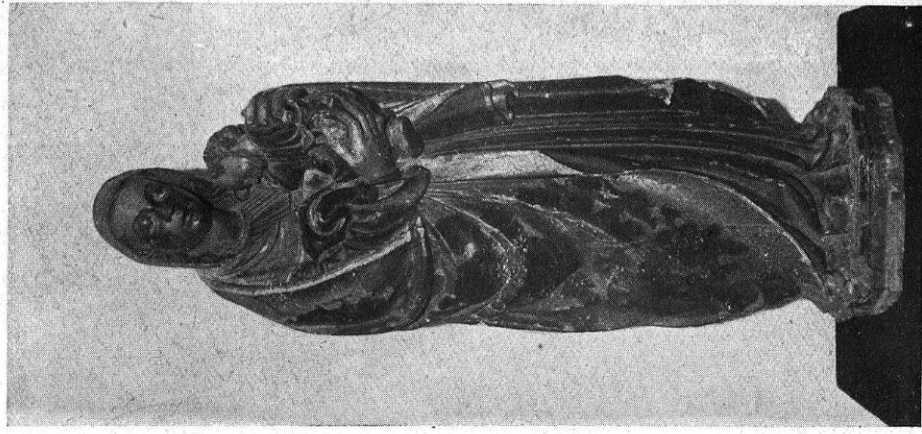
Fot. Lab. de Arte.

Figura 2

Virgen del Socorro

Teba, Parroquia.

(Destruída)



Fot. Lab. de Arte.

Figura 3

Virgen del Reposo

Alanís, Parroquia.

(Destruída)



Figura 4

Virgen de la Caridad

Sevilla. Iglesia del H. de la Caridad

For. Lab. de Arte.

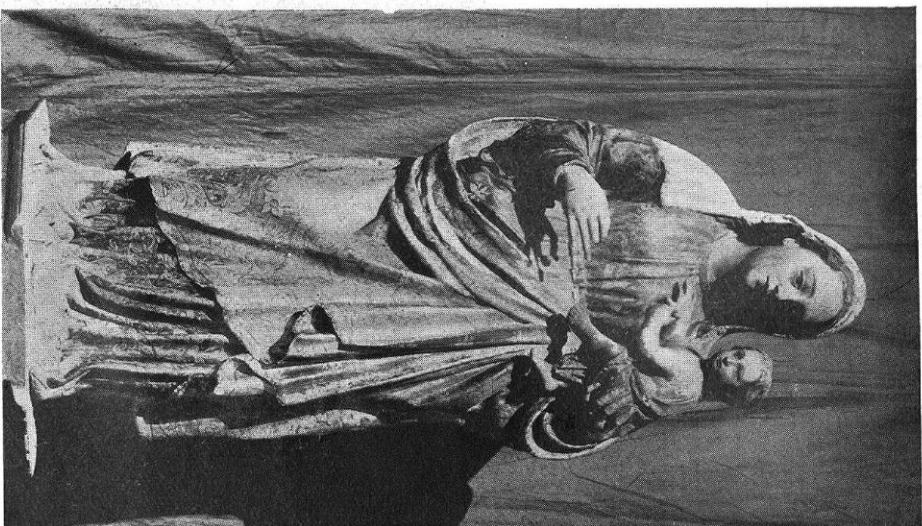


Figura 5

Virgen

Sevilla. Iglesia del Hospital de las Cinco Llagas

For. Lab. de Arte.

ves ⁽¹⁾ reciben culto en las parroquiales de Teba y Alanís, respectivamente. De la agrupación que con ellas se forma, fechada hacia 1500, considero a esta última como la más interesante.

En efecto, al contrario de lo que acontece con las otras dos esculturas, su autor la ha representado en pie (figura 1), permitiéndole esta actitud una composición de mayor sentido estético. Pese a la angulosidad de su ropaje, concebido en grandes planos y con criterio de sabor gótico, a la posición del Niño Jesús sobre el lado derecho de su Madre y a la distribución de cabelleras, que confirman lo expuesto, la acusada verticalidad de la estatua, la posición de las manos de la Virgen centrando la escena, el modelado de carnes, disposición de rostro y cuello de María, incluso la expresión de ambas figuras, acusan notas evidentes de renacentismo, hábilmente casadas con los elementos tradicionales que apuntan por doquier.

Las imágenes de Teba (fig. 2) y Villasana, en cambio, son figuras sedentes. Ello motiva un achaparramiento general en la distribución. Ambas confirman las líneas generales anotadas en la escultura anterior y si el ropaje de la de Teba huye de la angulosidad goticista, sustituyéndola por líneas de mayor suavidad, la expresión fisonómica de ambas y los medios de conseguirla, adolecen de más notorio arcaísmo. En definitiva, estimo a la imagen de Alanís como el producto de la evolución de un proceso cuyos antecedentes serían las esculturas reseñadas.

En la parte superior del retablo dedicado a San Bartolomé en la Catedral de Sevilla, ⁽²⁾ se halla una estatua de la Virgen con su Hijo en el brazo izquierdo, de indudable importancia. Por sus caracteres cabe relacionarla con la etapa final de trabajos en el aludido retablo, ya que la cronología de éste se extiende de

(1) Ambas reproducciones en la lám. 144, de *La Escultura...* La de Alanís preside el retablo principal de la parroquia. (V. Paradas. *Hallazgo de una imagen gótica en Alanís* «El Correo de Andalucía» 26-IX-1929). Durante el período revolucionario, el pasado año 1936, desapareció. (Hernández, Sancho. *Edificios religiosos y objetos de culto destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. 1937. Fig. 1.

(2) Reproduce el retablo Angulo en la figura 1.ª de su trabajo, *Pintura sevillana de principios del siglo XVI*. Revista Española de Arte. Tomo XII, 234.

1489 a 1504. Dicha escultura—a la que dos ángeles del tipo de los que los talleres flamencos popularizaron en tierras de Castilla, coronan—es imagen cuyas notas renacentistas dominan sobre los elementos persistentes del goticismo decadente. Desde luego es muy superior al resto de las esculturas del retablo e incluso a la imaginería del mismo; tanto que en ocasiones da impresión de posterioridad cronológica respecto a los años indicados.

Notabilísimo ejemplar del período que anotamos es la escultura de la Virgen del Reposo de la citada iglesia de Alanís. ⁽¹⁾ La creo obra de hacia 1510 y característica en su círculo (Figura 3). Muy gótica aún en disposición ofrece síntomas evidentes de renacentismo. La posición del manto, recogido bajo el brazo derecho, la bellísima actitud del Niño, dormido sobre el seno materno, la ternura y amabilidad con que María lo sostiene, el modelado del rostro y cuello, la cabellera e incluso la expresión, constituyen caracteres que se apartan del medievalismo escultórico.

Muy bella también es la estatua de la Virgen de la Caridad que luce en retablo barroco de la iglesia del Hospital sevillano de dicha advocación. ⁽²⁾ No obstante las restauraciones que a simple vista se advierten en la imagen, estimo que debe fecharse hacia la mitad del primer cuarto de siglo; advirtiéndose en la composición elementos renacientes que disimulan las reminiscencias góticas que en la imagen se encuentran (Fig. 4).

En los primeros años del segundo cuarto del siglo cabe fechar la interesante figura de la Virgen que preside el retablo principal de la iglesia del Hospital sevillano de las Cinco Llagas. ⁽³⁾ La tendencia realista que inspira su ropaje, del que se apartaron las

(1) Ha sido destruída por los marxistas. Reprodúcela Hernández, Sancho, *Edificios...* figura 2.

(2) El retablo donde se halla ha sido ejecutado, como todos los demás, por Bernardo Simón de Pineda.

(3) Muy relacionada con ella estaba la que presidía el retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista en La Palma del Condado (Huelva), que fué destruída por los marxistas en 1936. La recuerdo de haberla examinado varias veces. No la he visto reproducida.

angulosidades góticas; la colocación del manto que envuelve por la derecha la delantera inferior y determina bellas curvas en ambos lados de la imagen; el deseo de acusar las formas interiores, sobre todo la extremidad inferior derecha, e incluso la disposición general, son motivos renacentistas. Hay, no obstante, cierto aire de arcaísmo en la distribución, más acusado aún en la posición del Niño y en la toca que cubre la cabeza de María. La expresión fisonómica participa del sentido reseñado (Fig. 5).

Muy relacionado con ella en notas artísticas y caracteres técnicos es la notabilísima imagen de la Virgen de la Salud ⁽¹⁾ de la parroquial sevillana de San Isidoro, a la que las varias restauraciones que ha sufrido no la han hecho perder su primitivo significado (Figs. 6 y 7). Su cabeza, sin embargo, es la parte que más padeció en las citadas renovaciones ⁽²⁾

LOS ARTISTAS ITALIANOS Y SUS IMITADORES

No obstante la intensa influencia flamenca de que participaba la imaginería hispalense del primer tercio del siglo, la presencia en Sevilla de artistas y obras italianas, produjo una corriente estética que atraía hacia sí la atención de los escultores coetáneos. Prodúcese en torno a ellos un conjunto artístico de gran interés, en el que al lado de fórmulas derivadas del estudio y contacto con las obras flamencas, y de reminiscencias del goticismo decadente, se manifiestan nuevos elementos que encuentran en la imitación de los italianos la razón de ser de su existencia. Casos se citan de artistas en los que la copia de las referidas tallas llegó a saturarlos tan intensamente del sentido que las mismas representaban que, o plagian en sus producciones las de aquellos imagineros, o son de ellas imitación servil.

Unas y otras responden a un período histórico de amplia

(1) Esta imagen, apellidada también Virgen Canaria, ha sido identificada entre las obras producidas a principios del siglo XIX por el escultor Luján Pérez (V. Tejera. *Los Grandes Escultores. Estudio Histórico Crítico-Biográfico de D. José Luján Pérez, natural de la Ciudad de Guía (Gran Canaria)*. Madrid, 1914, pág. 75.

(2) En muchos aspectos es rudo su modelado; más a veces el plegar de paños hace pensar en momento más avanzado del siglo.

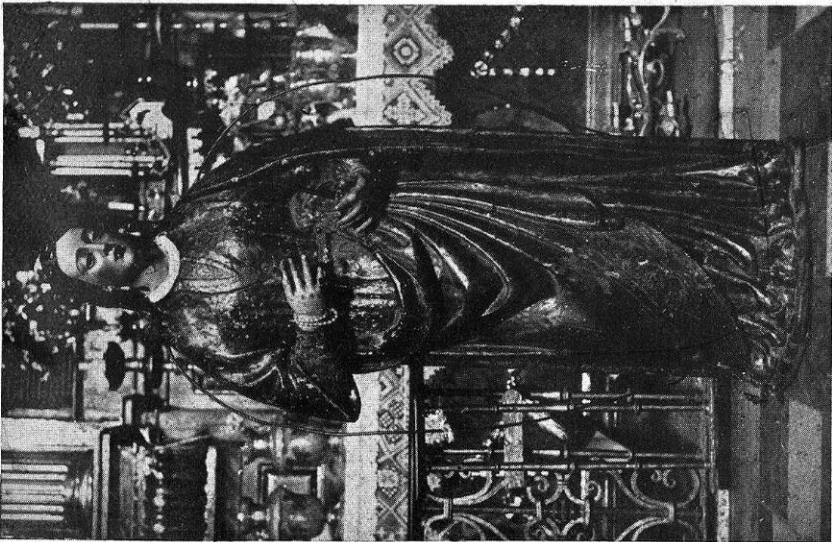
revisión de los valores que constituyeron los cimientos sobre que apoyaba la cultura peninsular, y participaban en mayor o menor intensidad de las notas específicas definitorias de los últimos aledaños de la Baja Edad Media; y por ende, de una parte la falta de elementos estéticos autóctonos de intensidad suficiente para dominar las extrañas influencias, y de otra la residencia en tierras de Sevilla de artistas extranjeros, produjo manifestaciones importantes en cuanto a técnica aunque carentes de espíritu propio y fluctuantes de uno a otro lado, siguiendo variadas normas.

El sepulcro del Cardenal Hurtado de Mendoza en la Catedral sevillana, obra del florentino Fancelli (1509); los sepulcros lombardos de la familia Enríquez de Ribera, en la capilla de la Universidad de Sevilla, trabajados por Antonio María de Aprile de Carona y por Paze Gazzini (1520 y 1524); las producciones de Pedro Torrigiano (residente en Sevilla desde 1520) y algunas otras de menor importancia, fueron los focos productores del proceso referido.

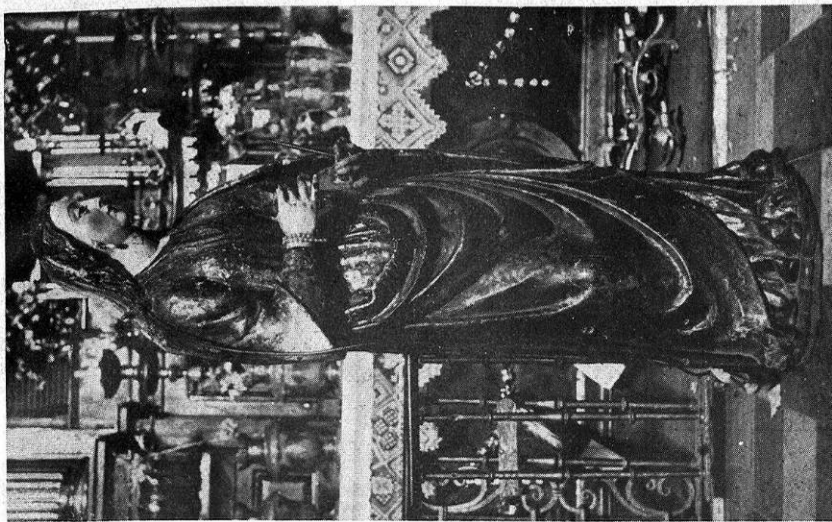
En efecto, subsiste aún en la capilla actual, sita en el recinto de lo que antaño fué Cartuja de Santa María de las Cuevas, en las inmediaciones de Sevilla, una estatua alabastrina de la Virgen con el Niño ⁽¹⁾, que formó parte del envío de los referidos sepulcros, existentes en la Universidad, y es, por tanto, obra italiana de fines del primer cuarto del siglo XVI. Con el empaque de una matrona romana, en perfecta frontalidad, muy austera de líneas, y de gran belleza expresiva, representa a la Madre del Salvador sosteniendo en el brazo izquierdo a su Divino Hijo, concebido en actitud francamente realista. Pues, bien, más que por la importancia de la imagen en sí, merece hacerla destacar por las fórmulas y motivos que ofreció a los imagineros posteriores,—sobre todo a los del Bajo Renacimiento—al representar temas semejantes.

Del citado maestro Torrigiano posee el Museo de Bellas

(1) Está reproducida en el folleto publicado por el Marqués de San José de Serra, sobre *La Cartuja de Santa María de las Cuevas*. Sevilla, 1929.

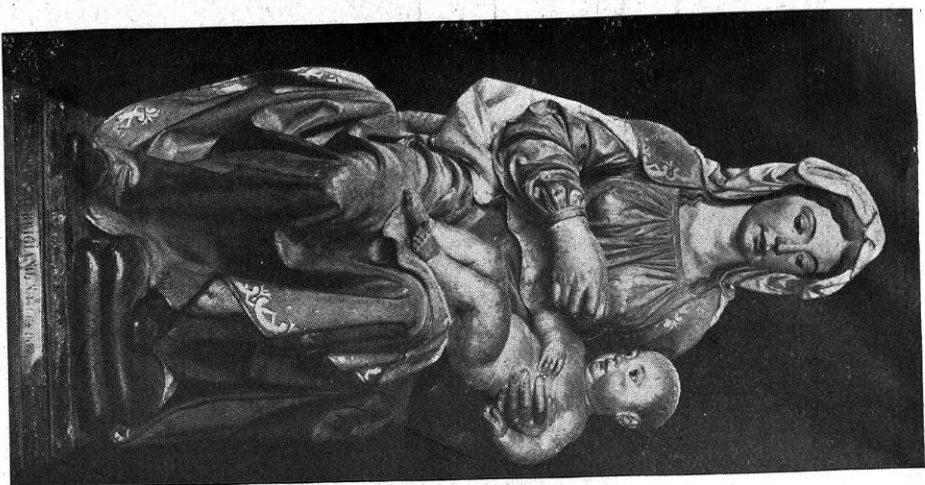


Fot. Lab. de Arte.



Fot. Lab. de Arte.

Figuras 6 y 7
Virgen de la Salud
 Sevilla. Parroquia de San Isidoro.



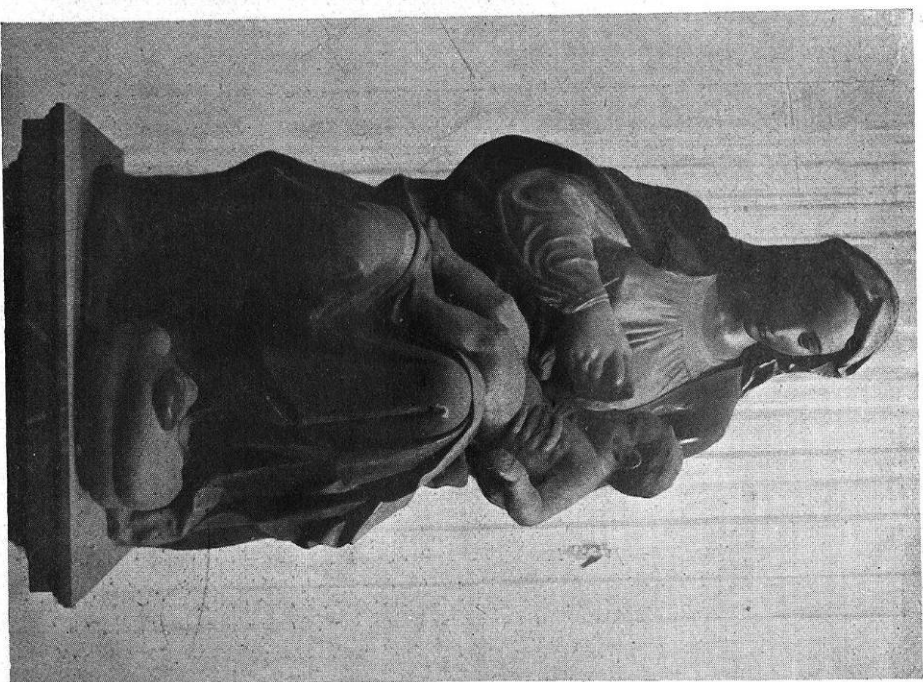
Fot. Lab. de Arte.

Figura 8

Virgen de Belén

Sevilla. Museo

P. Torrigiano



Fot. Lab. de Arte.

Figura 9

Virgen de Belén

Sevilla. Iglesia de la Universidad

Artes de Sevilla una escultura de Nuestra Señora de Belén,⁽¹⁾ procedente del arruinado monasterio de San Jerónimo, que se hallaba en las proximidades de la citada ciudad. Es imagen sedente en bello escabel con la figura de Jesús en su lado izquierdo, semitendido sobre el brazo respectivo, y en actitud de contemplar la simbólica manzana que su Madre le presenta. Esta cubre su cabeza con toca bellamente replegada, descubriendo parte de su cabellera que, siguiendo ondulada línea, delimita en ángulo la convexidad frontal. El manto cae desde los hombros para envolver por delante la mitad inferior de la figura, que apoya el pie izquierdo sobre dos almohadillas y ofrece motivo para mostrar original disposición (Fig. 8).

Prescindiendo ahora de la cuestión que advierte en Torrigiano una posible influencia de las disidencias religiosas que dieron origen a la Reforma, pues estimo que no hay para abordarla suficientes elementos de juicio, debo afirmar, no obstante, que en la ejecución de la *Madonna*, pese a su prestancia de toscano abolengo, quedó muy lejos del sentido iconográfico mariano que por entonces propugnaban los imagineros florentinos, para mostrarnos una imagen que si en efecto debemos considerar como modelo de técnica y reveladora al mismo tiempo de un temperamento dueño de innumerables recursos expresivos, acusa tal dureza de líneas y tan notoria indiferencia en escena de tanta ternura, que chocan violentamente con la tradición mariana del pueblo italiano, que produjo las más delicadas representaciones de la divina Maternidad. Sin duda, el obligado éxodo de Florencia y su estancia en tierras inglesas, produciría—como lo señalan las obras que allí trabajó—una mayor acritud en su carácter, de suyo fuerte y violento; que pudo originar las novedades reseñadas.

La Virgen con el Niño de la Capilla de la Universidad hispalense,⁽²⁾ sin embargo de su empaque renaciente, refleja el mismo carácter anotado (Fig 9).

(1) Es imagen reproducida repetidamente en diversas publicaciones. Entre otras, citaré la *Histoire de L'Art*, de André Michel. (Tomó IV, 2.ª parte, pág. 933. Figura 626).

(2) Véase reproducida por el *Catálogo-Guía de la Exposición Mariana*, 1929. El profesor Anuglo opinó que se trata de una copia posterior V. Stegmann *La escultura de Occidente*. 1926, pág. 204. Hernández. *La Universidad hispalense y sus obras de arte*. 1942. Figura 22.

Desde el segundo decenio del siglo se documenta la estancia en Sevilla del imaginero francés Maestre Miguel Perrín, el Miguel Florentín tan citado en las obras sevillanas de erudición artística, que trabajó en barro numerosas esculturas y relieves para el templo metropolitano de la referida ciudad. El estudio de ellas y el del interesante retablo de la Capilla de los Mondragón en la Catedral compostelana, su obra capital hasta el día, delatan a un artista de formación norteña con prejuicios y resabios de sabor goticista francamente galos, aunque envueltos hábilmente en composiciones y atavíos técnicos de carácter renaciente.

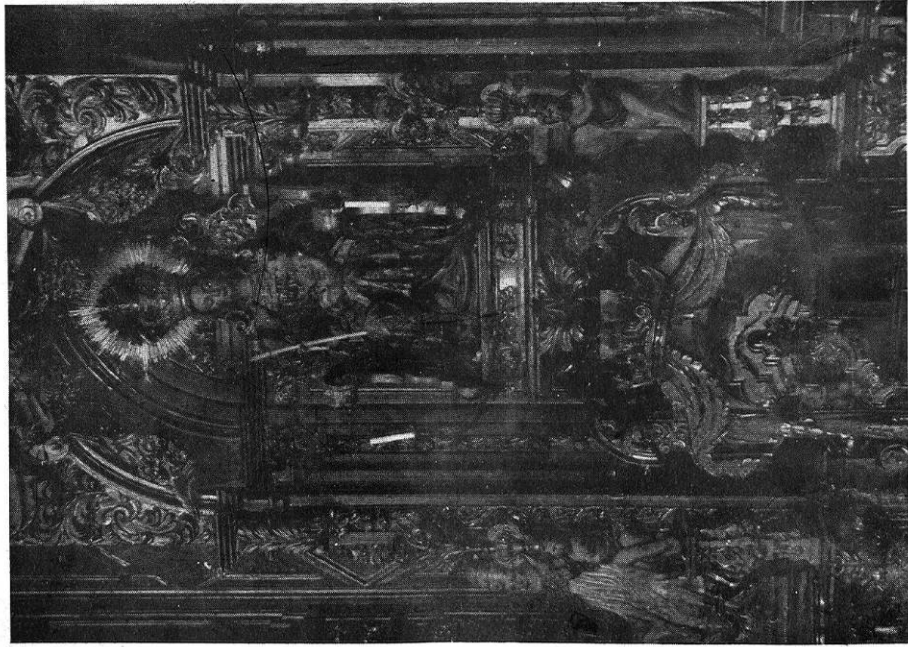
Del conocimiento documental de su intervención en la talla de las figuras que decoran el trasaltar mayor de la citada Catedral hispalense, y sin que haya precedido la delimitación con la obra de otros entalladores que allí trabajaron, se le atribuye la estatua de la Virgen del Reposo, ⁽¹⁾ que preside aquel conjunto. Sin embargo, pensando de un lado en las fechas que corresponden al grupo (1523-1538) y de otro en la acusada influencia flamenca que caracteriza a la imagen,—no obstante su ropaje que imita el tipo clásico,—muy arcaica para dichos años, dudo de la exactitud en la atribución. Presenta al Niño Jesús dormido sobre el lado derecho de la Virgen, determinando un movimiento general hacia la parte opuesta, encauzado por las líneas del manto. El convencionalismo y torpeza en el plegar, tanto como el atildamiento y afectación de la figura, contrastan con el resto de la producción de Maestre Miguel, cuyo carácter de más intenso renacentismo, la hacen ganar en atractivo y belleza. Por otra parte al presentar al Niño en el lado derecho de la Virgen, según costumbre de este maestro, inversamente al tipo general, es circunstancia de valor iconográfico que conviene tener en cuenta.

Muy relacionada en caracteres estilísticos, en técnica escultórica y en atavíos, con la Virgen sedente que presenta a su Hijo a la adoración de los Santos Reyes, del tímpano de la puerta de

(1) Se reproduce en «El Cicerone de Sevilla». Guichot. II, 372.



Figura 12
Bautista Vázquez, el viejo
Virgen María
Carmona, Parroquia de Sta. María



Fot. Lab. de Arte.

Nicolás de León

Figura 10

Virgen de la Purificación

Manzanilla, Parroquia

(Destruída)



Fot. Lab. de Arte.

Nicolás de León

Figura 11

Virgen de la Granada

Almonte, Parroquia

(Destruída)

los Palos de la Iglesia mayor sevillana, obra identificada de Perrín (1520) es la imagen de la Madre de Dios del museo catedralicio leonés, ⁽¹⁾ que D. Manuel Gómez Moreno la atribuyó en publicación reciente. Sedente como aquélla y mostrando a su Hijo, desnudo, sobre su pierna derecha bendiciendo al mundo, forma parte del grupo en que se incluyen las Madonnas de Torrigiano y las que a continuación estudiaré. El análisis de sus motivos y fórmulas expresivas, revela claramente su acentuado renacentismo. En la figura de Jesús, en cambio, intentó recalcar la nota de puerilidad, tras su expresión efectista.

De otro entallador ciertamente francés, Nicolás de León, identifiqué en un estudio que vió la luz pública el pasado año 1935, dos imágenes de la Virgen con el Niño, que responden a su actuación sevillana. En efecto, las esculturas de Nuestra Señora de la Purificación y la de la Granada, ⁽²⁾ de las parroquias de Manzanilla y Almonte (1546), muy interesante aquélla (Fig. 10) y extraordinariamente convencional ésta (Fig. 11), son imitaciones replicadas de la Virgen de Belén, de Torrigiano, ya estudiada según demuestran las tallas respectivas y el testimonio notarial que las documenta. Podía ello haber sido circunstancia especial justificada por imposición del encargante, si no supiésemos que en su etapa granadina había plagiado una talla italiana, al ejecutar la estatua de la Madre de Dios en la portada meridional de la Capilla Real a él atribuida.

La copia de la Madonna de Torrigiano no paró en las Vírgenes del maestro lionés, pues, más que mediado el siglo, en manos del famoso escultor Bautista Vázquez el Viejo, hallamos otra réplica en la maravillosa imagen que preside el retablo mayor de la parroquial de Santa María en Carmona. (Fig. 12).

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

(Concluirá)

(1) J. Hernández Díaz, *Una obra de Maestre Miguel en la Catedral de Santiago*. (Archivo español de Arte y Arqueología. N.º 23. 1932. Véase la nota segunda de la página 154 y la reproducción de la imagen).

(2) Véase nuestro estudio *Nicolás de León, Entallador*. (Arch. español de Arte y Arqueología, n.º 33. 1935). Ambas imágenes, cuyas reproducciones se incluyen en este trabajo, han desaparecido durante la revolución de 1936.