

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

2.^a Época
Año 1944



Tomo II
N.ºs 3-4-5

SEVILLA

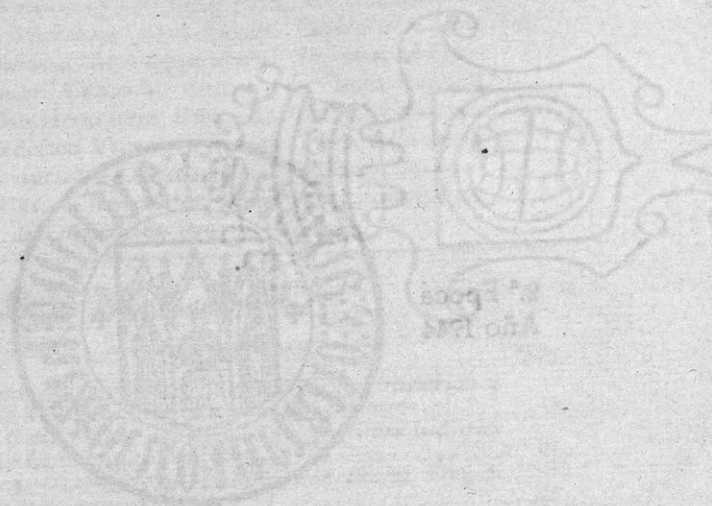
PUBLICACIONES DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

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

ARCHIVO
HISPANICO

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA

NUMERO CINCUENTA



TOMO II
AÑO 1904

AÑO 1904
TOMO II

INSTITUTO DE LA HISTORIA

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.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

2.^a Epoca



Año 1944
N.º 4

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
HITÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

1944	SEGUNDA ÉPOCA	NÚM. 4
------	---------------	--------

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.
5 José Hernández Díaz.— <i>Iconografía Hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista.</i> (Conclusión).....	41
7 Carlos Petit Caro.— <i>Un ilustre erudito andaluz: Don José Vázquez Ruiz</i>	115
6 Andrés Llordén. O. S. A.— <i>Los agustinos en la Universidad de Sevilla</i>	151

MISCELANEA

9 Luis Toro Buiza.— <i>Pregón de Semana Santa</i>	175
6 José María Ruiz Lobo.— <i>El Emperador Carlos V y San Francisco de Borja</i>	179
8 <i>Libros y Revistas</i>	187
Antonio Sancho Corbacho.— <i>Crítica de Arte</i>	195
19 José Andrés Vázquez, Cronista Oficial de la Provincia.— <i>Crónica</i>	201

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

(Conclusión)

III

EL CICLO DE LA TEOTOCOS

Coetáneamente al movimiento que acabo de reseñar, se inicia la actuación de un artista, extranjero también y como los anteriores participante del ideal renacentista, aunque visto a través del criterio que a dicho concepto imprimieron los países del Norte. Hago referencia al escultor Roque de Balduque, documentado en Sevilla desde 1534, en que trabajaba para las Casas Capitulares, hasta 1561 en que falleció.

Sin que todavía pueda concretarse de manera definitiva su significación en la historia de la imaginería sevillana, por conocerse muy fragmentariamente su labor, estimo que debe ser considerado en gran estima, y sin duda ocupará importante lugar en el desarrollo de los elementos que intervienen en la evolución escultórica del siglo XVI, cuando sea debidamente estudiado.

Las imágenes que la documentación fidedigna nos ha señalado como obras de dicho escultor, revelan a un artista genuinamente flamenco. En efecto, la expresión fisonómica de sus figuras, está penetrada del sentido de íntima melancolía y del profundo recogimiento que dieron a sus representaciones los imagineros de Flandes, y los medios de conseguirla, participan, aun en pleno Renacimiento, del acusado carácter de medievalismo que la ico-

nografía flamenca poseyó con notoria insistencia hasta el período barroco.

En la composición general y distribución de masas de sus imágenes, acentúa la complicación de líneas, según fórmula que ya tuve ocasión de señalar como propia de la imaginería de la Baja Edad Media, en la antedicha región. Frente al criterio clásico eminentemente idealista, en que las masas y líneas generales de la composición escultórica mantienen entre sí relaciones de lograda coordinación equilibratoria, que hace de las curvas suaves, de los ángulos rectos y de las paralelas, elementos importantes de la expresividad, las obras de Balduque presentan quebramientos de composición y tal barroquismo en distribución, que las singulariza en la trayectoria de la escultura hispalense. En ello estimo que radica su importancia, pues, rompiendo con la orientación iconográfica que halló a su llegada, que cifraba en la imitación de los modelos italianos, uno de los objetivos a perseguir—según he afirmado anteriormente—ejecutó numerosas obras en las que los paños se complican en combinaciones difíciles e insospechadas hasta entonces, estableciendo con ello un criterio que avanzaba más de medio siglo sobre su época y ofreció luego material abundante de inspiración a la imaginería barroca del siguiente siglo.

Estos alardes revolucionarios en una época fielmente disciplinada a lo clásico, dejaron escasa huella entre sus contemporáneos y los posteriores, quienes, no obstante, hubieron de hallar en su producción numerosos e interesantes motivos para adoptar en sus respectivas obras. De esta manera, sin haber dejado propiamente epígonos ni discípulos, continuadores de la notable ruta que de tal forma iniciara, nutrió ricamente a la imaginería del Bajo Renacimiento en Sevilla, y en mayor o menor grado los escultores de dicho período le son deudores de elementos y fórmulas que en casos concretos señalaré.

Mediado el siglo XVI adviértese en la diócesis hispalense un intenso movimiento mariano, que llevó a construir numerosos tabernáculos para honrar a la Virgen María. Los viejos protoco-

los notariales nos han revelado interesantes escrituras de dicha época, en las cuales ora los mayordomos de fábrica o los patronos de capillas y altares, concertaban imágenes de la Virgen con el Niño para los respectivos templos con frecuencia no común a otros períodos. Las iglesias del Arzobispado, pese a las mermas que los tiempos han producido, confirman asimismo lo expuesto, sin que aún conozca la razón que lo motive.

En la manifestación plástica de este sentido emotivo ocupa lugar muy destacado el referido maestro Roque de Balduino, a quien me permito calificar como el imaginero renacentista de la Madre de Dios, no sólo en atención al número de las imágenes de la Virgen con su Hijo que concertó y al de las que forman parte de su círculo artístico, sino por la proporción que dicho tema guarda entre los de su obra conocida, y por el carácter que supo imprimir a las susodichas representaciones.

En efecto, aun cuando en ocasiones participa de cierto sentido popular—quizás debido a la influencia del ambiente—, concede a la figura de María el empaque de una Matrona que exhibe al mundo a su Hijo. En unas representaciones, la Virgen, en recogida actitud, contempla con dejo de tristeza en su semblante—la melancolía de la Pasión para algunos Expositores—a su divino Hijo, que, pensativo también, indiferente al medio externo, juguetea en situación de niño o intenta coger los objetos, simbólicos que María porta en la diestra. Otras veces interpreta al Niño Dios, sentado sobre el brazo izquierdo de su Madre, en calidad de trono, bendiciendo a la manera bizantina, y con la esfera del mundo en la otra mano. En unas y otras se manifiesta un sentido iconográfico mariano, en el que a todas luces propugna por enaltecer el concepto de Madre de Dios, de la Virgen María, frente al criterio netamente español, en que destaca sobre todas las influencias extrañas, según se ha dicho, su carácter popular.

Los pormenores de ejecución,—Niño Jesús vestido con túnica corta en casi todas las representaciones y el estar éste envuelto por un paño para ser respetuosamente sostenido por su Madre,—confirman lo expuesto. Interesa también reseñar—, pues

estimo que puede haber en ello piadoso simbolismo, además de permitirle motivos externos de evidente novedad—, el gusto que advierto en las imágenes marianas de este autor, en las que la toca cae desde la cabeza en curvas muy elegantes para cubrir el seno.

A continuación analizaré las obras identificadas del escultor que nos ocupa:

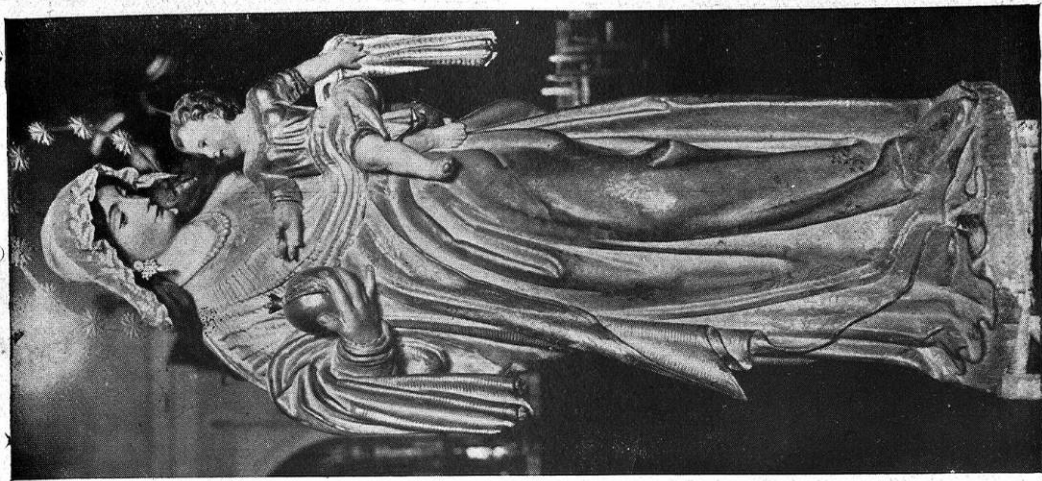
En interesante retablo barroco colateral, que se admira en la parroquia sevillana de San Lorenzo, recibe culto una imagen de Nuestra Señora de la Granada, que antes de ahora he relacionado con la escultura de la Virgen con el Niño que para dicho templo concertó Balduque el año 1554 ⁽¹⁾. Apesar de las restauraciones que ha sufrido, que en gran parte desfiguraron la cabeza y rostro, conserva su disposición originaria e incluso la pintura y estofado primitivos, casi en totalidad. De las esculturas marianas de este autor es la más bella y la que ofrece motivos de más subido valor desde el punto de vista técnico. Representa la escena de mostrar María a su Hijo la simbólica granada que lleva en su diestra; y para cogerla, el Divino Infante se halla en actitud de tan acusado dinamismo, que da motivo al autor para presentar una bella combinación de masas. El manto envuelve plenamente la delantera de la Virgen, cayendo hasta cubrir los pies, dando tono al conjunto la pierna izquierda dispuesta en elegantísima flexión, según ángulo que relaciona y equilibra las partes y constituye fórmula explotada luego por los imagineros manieristas. Dos caídas de paños, delimitan lateralmente la composición y solucionan felizmente la relación entre el triángulo superior y el trapecio inferior que inscriben a la escultura (Figs. 13 y 14).

Como puede advertirse en las reproducciones que acompañan a las presentes notas, existe en las estatuas de María, identificadas del escultor que nos ocupa, una fórmula que es común

(1) Hernández Díaz. *Arte y Artistas del Renacimiento en Sevilla*. Documentos para la historia del Arte en Andalucía. VI, pág. 39.



R. de Balduque.



Fot. Lab. de Arte.

Figuras 13 y 14
Virgen de la Granada
 Sevilla. Parroquia de S. Lorenzo.



R. de Balduque.

Figura 15

Virgen de Todos los Santos
Sevilla. Parroquia de O. Sanctorum.



For. Lab. Arte.

Figura 16

Roque de Balduque.

Virgen del Rosario
Sevilla. Iglesia de San Juan de la Palma.
(Destruída)



Fot. Lab. de Arte

Roque de Balduque.

Figura 17

Virgen de la Granada

Sevilla, Parroquia de San Román

(Destruída)



Fot. Lab. de Arte.

Roque de Balduque.

Figura 18

Virgen de la Misericordia

Sevilla, Iglesia de la Misericordia.



Fot. Lab. de Arte.

Figura 19
Virgen de la Cabeza
 Sevilla. Parroquia de San Vicente.



Fot. Lab. de Arte.

Fig. 20
Virgen
 Sevilla. Iglesia de San Benito.

a todas ellas y responde al criterio de complicación de líneas arriba señalado. Consiste en recoger el manto, que casi siempre cubre la cabeza, debajo de uno de los brazos, en curvas de suprema distinción y movimiento—arrancando en su origen, al menos en Sevilla, de Mercadante de Bretaña—, mientras que en el lado opuesto suele caer verticalmente.

De estas notas participa la interesantísima imagen de Nuestra Señora de Todos los Santos, que antaño recibió culto en retablo colateral y presidió el principal de la parroquia sevillana de Omnium Sanctorum, hasta que las turbas marxistas destruyeron su templo. Hoy, reconstruido éste, es venerada nuevamente en la Capilla Mayor. Fué concertada el año 1554, documentándose por la misma escritura que la de San Lorenzo, ya estudiada ⁽¹⁾. No obstante que los siglos desfiguraron por completo su cabeza, modificando alguna que otra parte de la escultura, conserva en líneas generales su primaria disposición, que permite identificarla entre la obra del flamenco Balduque. Representa una de las escenas de mayor carácter popular entre las del mismo tema de su autor, ya que la figura del Niño aparece casi tendido en brazos de su Madre, a la que alarga el brazo derecho y con la que sostiene un sacro coloquio. En cambio, su disposición general y el plegado de paños, no ofrece particularidad digna de ser destacada, entre las fórmulas generales conocidas (Fig. 15).

El siguiente año de 1555 tenemos noticia documentada del encargo de dos tabernáculos para contener sendas imágenes de la Virgen, que Roque de Balduque se había obligado a ejecutar para las iglesias de S. Juan de la Palma y S. Román, de Sevilla. Los referidos tabernáculos no se han llegado a identificar, pero sí las esculturas marianas, que ya relacioné con las Vírgenes del Rosario y de la Granada, que respectivamente se veneraban en los citados templos.

(1) Hernández Díaz. Ob. citada. Está muy reproducida. Puede estudiarse en *Estudio de los edificios...*, por Hernández, Sancho. Fig. 48.

La primera de ellas, ⁽¹⁾ que portaba un Niño Jesús bastante más moderno de ejecución, es de las esculturas en que su autor ha seguido con más fidelidad el criterio clásico en colocación de paños, y por ende es figura recogida de líneas, ponderada de masas, sin alardes en la representación de formas interiores, manifestando con claridad los caracteres fundamentales de su autor (Fig. 16).

Más interesante era la Virgen de la Granada, ⁽²⁾ que lucía sus galas entre las riquezas decorativas de un retablo dieciochesco, en capilla colateral de la susodicha iglesia de S. Román. Probablemente llevaría también una imagen de Jesús, que no se hallaba. Participando igual que las anteriores de las notas específicas balduquinas, ofrece como novedad, recoger el manto sobre el brazo izquierdo, en la forma conocida, para envolver luego la respectiva pierna, dispuesta en flexión, esbozando una ligera línea zigzagante, que ahora inicia como nueva fórmula y desarrollará plenamente años después (Fig. 17).

La última imagen mariana identificada hasta ahora, entre las del maestro Roque, es la Virgen de la Misericordia, ⁽³⁾ que se venera en la iglesia del hospital sevillano de dicha advocación. Unas cuentas existentes en el archivo de la citada casa de beneficencia y otros testimonios fidedignos del mismo origen, nos la documentan y fechan en 1558. ⁽⁴⁾ Es el tipo capital de la Teotocos, en que María muestra a su Hijo, con carácter de Niño Dios, bendiciendo a la manera bizantina, y con recogimiento y atavíos, impropios del infantilismo de su edad (Fig. 18).

La expresión de ambas figuras es notoriamente flamenca, ofreciendo su disposición características peculiares de evidente novedad. Confirmando las notas específicas de la distribución de

(1) Véase Hernández, *Arte y Artistas...* pág. 40. La imagen desapareció durante la revolución marxista de 1936. Reproducida en la citada obra. *Estudio...* fig. 71.

(2) Hernández. Id. id., pág. 41. Corrió la misma desgraciada suerte que la anterior. Se reproduce en *Estudio...* fig. 65.

(3) Véanse las reproducciones incluidas en la *Escultura en Andalucía*, Vol. II, láminas 145-147.

(4) Sánchez-Castañer. *La Virgen de la Misericordia, obra de Roque de Balduque*. «El Correo de Andalucía.» 7-III-1929.

pañós advertida en las obras de Balduque, presenta el manto por el lado derecho envolviendo el brazo en curva abierta y muy airoso, bajando por delante de la extremidad inferior, zigzagueando en cuatro planos. Por el lado opuesto, el aludido manto en fuerte vertical, contrarresta el volumen de la figura del Niño, que se corresponde con la disposición indicada. Esta fórmula,— que estimo es una de las notas que definen en unión de las reseñadas, las obras del entallador flamenco que estudiamos—, esbozada en otra anterior, hizo fortuna en la imaginería sevillana y unas veces plagiándola claramente y otras en copia más o menos disimulada, se repitió en numerosos casos. De menor interés, pero digno de anotarse en el cuadro general de motivos particulares, es el atar la túnica de las Vírgenes a la cintura, mediante una banda o fajín, que muestra en el centro una moña superior y dos largas caídas.

Estas son las únicas obras auténticas del imaginero de la Madre de Dios, pues aun cuando se han dado a conocer varios testimonios notariales que documentan esculturas de la Virgen con el Niño para las iglesias sevillanas de Santa María Magdalena (1545), Santa Marina (1555), San Nicolás (1555), San Gil (1556),⁽¹⁾ y San Miguel (1560),⁽²⁾ aún no se han logrado identificar. Probablemente algunas de las que forman parte de su círculo, que a continuación se estudian, llegarán a relacionarse con las referidas escrituras.

Las iglesias del Arzobispado poseen varias imágenes marianas que pueden agruparse en torno a las que acabamos de estudiar, con las cuales hemos de constituir de momento el círculo balduquino. Sin pretender nombrarlas todas, pues carezco para ello de la necesaria información, citaré algunas de las más notables. Con la Virgen de la Misericordia se relacionan directamente en notas iconográficas y fórmulas técnicas la de la Cabeza, de la parroquia de San Vicente⁽³⁾ (Fig. 19), la del templo de San Be-

(1) Hernández. *Arte y Artistas...* págs. 39-43.

(2) C. López Martínez. *Desde Jerónimo Hernández*, pág. 34.

(3) Reproducida en la lámina 150 del vol. 2.º de *La Escultura en Andalucía*.

nito de la Calzada ⁽¹⁾ (Fig. 20), ambas en Sevilla; la de la iglesia de Beas y la venerada con el título de Virgen de Gracia en la iglesia de San Agustín de Marchena (Figs. 21 y 22).

Otro grupo del mismo ambiente balduquino lo constituyen la Virgen del Amparo de la parroquia sevillana de la Magdalena (Figs. 23 y 24) y la que con la advocación de Ntra. Sra. de la Antigua, recibe culto en la parroquia de San Pedro de Carmona (Fig. 25). Ofrecen ambas gran complicación de telas—sobre todo la primera—con cierta originalidad de distribución y notorio sentido popular en la presentación de Jesús, que se exhibe desnudo. ⁽²⁾

Merecen también relacionarse en este mismo círculo la Virgen de la Piña, ⁽³⁾ del templo de San Felipe, en Carmona (Fig. 26) y la de la Sala González Abreu, del Museo de Bellas Artes, de Sevilla. Las analogías en la disposición del manto de aquella, con la escultura de Nuestra Señora de la Granada, de la parroquial de San Lorenzo de Sevilla, e incluso la flexión de la pierna izquierda, concebida con idéntico carácter, confirman la atribución. Ambas son esculturas de gran interés, en las que sus líneas envolventes, por exhuberancias dinámicas del Niño Jesús se extravasan, dando lugar a ejemplares de notable originalidad.

Citaré, por último, la imagen de la Virgen de la Esperanza de la iglesia de Santiago, de Sevilla, extraordinariamente mutilada y desfigurada, aunque deduzco por lo auténtico visible, que no se hallará muy lejos del círculo estudiado.

En relación con el conjunto que he agrupado en el que llamo círculo de Roque de Balduque, debo hacer presente, que por muerte de éste quedó encargado de continuar las obras que tenía comenzadas, y aún trabajó bastante por su cuenta, otro imaginero, flamenco como él, llamado Juan Giralte.

Aun cuando no pueda vislumbrarse todavía la significación

(1) Reproducida en la obra y volumen citados, láminas 148-149.

(2) V. Hernández, Sancho, Collantes. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. II, 1943, fig. 246.

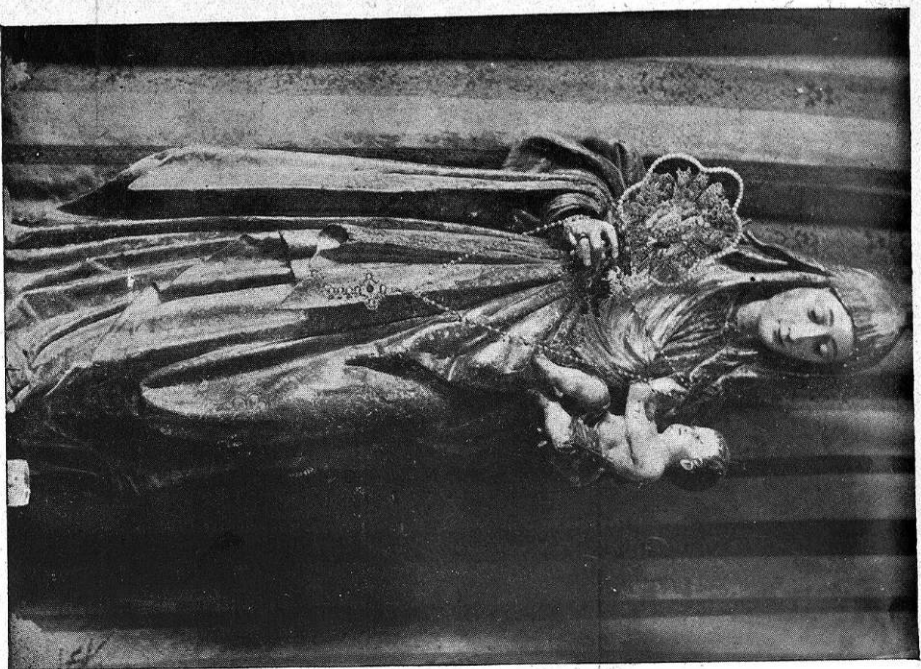
(3) V. Hernández, Sancho, Collantes. *Id. id.*, figs. 342 y 343.



Fots. Lab. de Arte.



Figuras 21 y 22
Virgen de Gracia
Marchena. Iglesia de San Agustín



Figuras 23 y 24
Virgen del Amparo
 Sevilla. Parroquia de Sta. M.^a Magdalena



Fot. C. A. A. P. S.

Figura 25

Virgen de la Angustia

Carmona. Parroquia de San Pedro



Fot. C. A. A. P. S.

Figura 26

Virgen de la Piña

Carmona, Iglesia de San Felipe.

de este maestro escultor, afirmaré como avance, que los relieves que formaron parte de un retablo y se hallaban colgados en la iglesia de Santa Catalina, de Aracena,—que identifico como obra suya concertada en 1562 y terminada el siguiente año ⁽¹⁾ — poseen evidentes relaciones con lo auténtico de aquel artista, sin duda motivadas por el común origen y formación de ambos. Entre ellos, se halla una escena de la Encarnación del Verbo, en la que la figura de la Virgen ofrece motivos y fórmulas semejantes a las analizadas en las imágenes balduquinas. No obstante que estos relieves revelan a un artista de menor riqueza de líneas y de inferior sentido de barroquismo distributivo, convendrá puntualizar su labor y tenerlo muy presente, pues es posible que reclame para sí algunas de las obras que han sido asignadas al referido círculo de Roque de Balduque.

En el grupo de imágenes marianas en que se interpreta el concepto de la Maternidad Divina, debemos citar además la escultura de la Virgen del Sagrario de la capilla-panteón de los Duques, en la iglesia de la ex-Colegial de Osuna. ⁽²⁾ Mi maestro D. Manuel Gómez Moreno la atribuyó en reciente publicación ⁽³⁾ al escultor Guillén Ferrán, y tanto en técnica como en atavíos es uno de los ejemplos en que con más intensidad se acusa la penetración del sentido clásico que define al Renacimiento. Ello se advierte asimismo en sus obras de la Catedral sevillana, Casas Capitulares y en los relieves del retablo de Santa María de Cáceres, que trabajó en unión de Balduque.

Sobre pedestal de nubes y cabecitas angélicas y sirviéndole de simbólico escabel la luna, se yergue con aristocrático empaque una figura de Virgen que asienta sobre su lado izquierdo al Niño Jesús, cual si fuera en un trono. El corte clásico de su rostro, la cabellera partida simétricamente en dos bellas y rizadas

(1) C. López Martínez. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, págs. 52 y 53. Han sido destrozadas por los marxistas.

(2) Reproducida en el *Catálogo-Guía de la Exposición Mariana*, 1929.

(3) *La Escultura del Renacimiento en España*. 1931, pág. 73.

crenchas, la disposición del manto y túnica en que se remeda el atavío de las matronas romanas y el modelado blando de sus carnes, le dan un tono de distinción auténticamente renacentista confirmado asimismo por la grave y resignada expresión de su divino oficio

Otro tanto podría decir de la Virgen que preside el coro de la Cartuja de Jerez de la Frontera, hoy en la parroquia de Santiago de dicha Ciudad, en la que Cristófer Voisin o Jerónimo de Valencia, autor del conjunto (1547), nos han ofrecido un bello ejemplar de la Madre de Dios, renaciente en efecto y de gran sentido clásico, aunque con cierto aire de extranjerismo.

IV

LOS MANIERISTAS DEL BAJO RENACIMIENTO

Con ser tan varios y notables los maestros escultores que en la primera mitad de la décimo-sexta centuria trabajaron en Sevilla—extranjeros muchos de ellos y forasteros casi todos los nacionales—no se halla en la producción de los mismos concomitancias o relaciones que permitan adivinar una envolvente unitaria, establecer continuidad y señalar caracteres generales que obedezcan a normas y directrices determinadas. La intensa influencia flamenca que caracterizó las obras del primer cuarto de siglo, de una parte, posteriormente la decidida imitación de los artistas italianos, de otra, y por último la intervención del maestro Roque, que, aun ocupando una veintena larga de años del segundo tercio del siglo produciendo obras de gran importancia, no llegó a arraigar en el ambiente artístico sevillano por las razones que esbozadas quedan más arriba, dieron origen a criterios estéticos aislados, notables de por sí en su singularidad y autonomía, pero sin más trabazón la mayor parte de las veces que la puramente topográfica. En conjunto, adviértese una imagería de ambiente extraño cuya razón de ser precisa buscarla en normas y talleres que rebasan los límites nacionales.

A principios del tercer cuarto del siglo, se establece en Sevilla un maestro escultor,—probablemente abulense, y según creo procedente de Toledo—, trayendo consigo un bagaje artístico que participaba de los caracteres estilísticos y estéticos de los maestros que en ambas Castillas por entonces trabajaban o allí dejaron muestras de sus habilidades. Me refiero a Juan Bautista Vázquez, llamado ordinariamente Bautista Vázquez el viejo, para diferenciarlo de su hijo y homónimo, conocido por el joven, también como él notable escultor.

La significación que para Sevilla tuvo el laborar en ella el citado maestro es de tanta importancia, que puede afirmarse fundadamente que desde dicho momento comienza la ruta de una modalidad artística, que en manos de varios maestros de la gubia y estetas de la emoción cristiana, fué paulatinamente adquiriendo notas específicas y peculiaridades locales, interpretaciones personales de las fórmulas técnicas y de los motivos expresivos importados, que, reunidos y compendiados en la figura de Martínez Montañés, se transmiten a través de la primera mitad del siglo XVII, y por tratarse de nuevas aportaciones que en Sevilla fueron producidas, estimo que debe distinguirse una faceta hispalense en la imaginería española; de tal modo que sin que se pueda llamar propiamente escuela, pues, no advierto en ella los caracteres que la definen, precisa notar la distinción señalada.

Entronca artísticamente Bautista Vázquez con Berruguete, según ha señalado el maestro Gómez Moreno; ⁽¹⁾ y a través de sus enseñanzas produjo la Piedad de la Catedral de Avila, en que se hace patente la influencia miguelangelesca. Sin embargo, cuanto en el maestro castellano es energía viril, fuerza arrolladora de expresión, desenfado en la ejecución, grandeza en el concebir, aprendido en el estudio de las obras clásicas, en los maestros florentinos y directamente en Miguel Angel, en Vázquez se trueca en manifiesto sentido afectivo de la vida, en la interpretación tiernamente emotiva de la realidad y en delicadezas

(1) Obra citada, pág. 79.

conceptivas e interpretativas. Ello de un lado, y de otro, la evidente preocupación por conseguir la expresión ideal y formal, teniendo como norma la *maniera* de los imagineros italianos, produjo figuras atildadas, afectadas y teatrales, que se salvan por el profundo sentido de misticismo y por la elevación que logra infundir a sus obras. Ya el citado maestro Gómez Moreno, al establecer la relación entre Vázquez y Berruguete, afirmó de aquél, con sobrada razón, que era el desdoblamiento femenino de éste.

En torno a él y siguiendo sus enseñanzas, prodúcense en Sevilla durante el tercer cuarto del siglo, una serie de obras, inspiradas en el criterio referido, profundas de concepto y muy bellas de composición, aunque afectadas en su actitud, tanto en conjunto como en pormenores.

La iconografía hispalense de este período interpreta a la Virgen María como Madre de Jesús, en una interesante serie de representaciones, en las que se muestran escenas de íntimo sentido familiar. El Niño, que suele estar desnudo, duerme unas veces sobre el seno de su Madre, otras, reclínase en su regazo o simplemente se dirige al devoto que ante Él se halla; pero siempre con ternura infantil, a la que corresponde la figura de María con actitudes de íntimo coloquio maternal. El artista centra en los rostros la expresión, sin descuidar la estructura general; la distribución de masas suele ser de gran simplicidad, sin alardes exteriores, notas confirmadas por los paños, de líneas muy sencillas, sin alterar el inefable recogimiento que la escena representa.

El barroquismo de líneas de las Vírgenes balduquinas será sustituido por normas de notoria serenidad y reposo, de abolengo muy clásico. No se habrán perdido sin embargo las conquistas que en fórmulas y motivos consiguiera maestro Roque, como tendremos ocasión de ir observando.

Pasemos ahora al estudio singular de las imágenes que forman parte de este capítulo:



Fot. Lab. de Arte.

Bautista Vázquez

Figura 27
Virgen con el Niño
Sevilla -Iglesia de la Universidad.

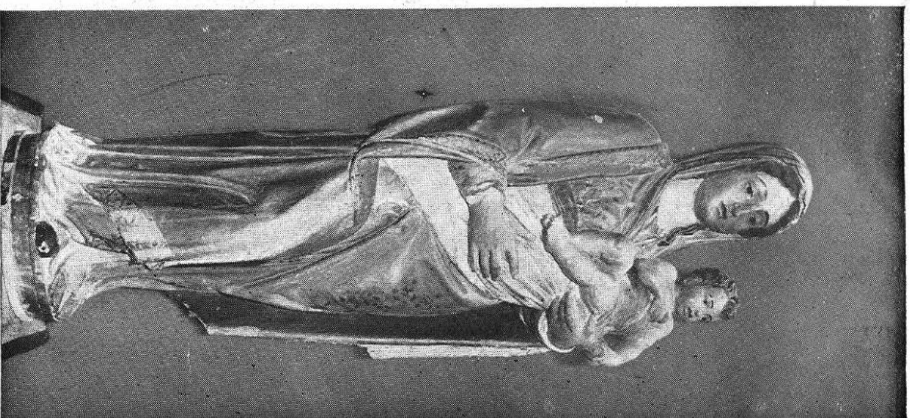


Fot. Lab. de Arte.

Figura 28

Virgen de las Fiebres

Sevilla. Parroquia de Santa María Magdalena.



Fot. Lab. Arte.

Figura 31

Virgen de Belén

Osuna. Iglesia de Sto. Domingo.



Fot. Lab. Arte.

Figura 33

Virgen del Prado

Sevilla. Iglesia de San Sebastián.

Al citado imaginero Bautista Vázquez, atribuyó el referido señor Gómez Moreno, ⁽¹⁾ un relieve de la Virgen con el Niño, existente en la portada de la capilla Universitaria hispalense, cuya cronología cabe fijarla hacia 1565. Relacionándolo con el grupo de la Huída a Egipto, del retablo mayor catedralicio de dicha ciudad, que de antiguo sabemos documentalmente le fué encargado a Vázquez en 1561, por muerte de Balduque que lo había comenzado, ⁽²⁾ llegamos a comprobar la exactitud de la atribución. En efecto, la figura de María de dicho grupo que porta en su regazo con ternura inefable a su divino Hijo, obra indudable de Vázquez, responde al mismo criterio estilístico y estético del relieve universitario, que por otra parte no es inferior a él en belleza expresiva. Representa ⁽³⁾ a la Virgen sedente, sosteniendo amorosamente con ambas manos cruzadas por delante, a su Hijo, cuyo rostro se une con el suyo en rasgo de ternura inefable. La actitud del Niño con los brazos abiertos, caídos sobre los de su Madre, es característica también (Fig. 27).

Como notas específicas de esta obra, aplicables a las de su autor, cabe señalar en cuanto a expresión, el sentido de tristeza que se esboza en ambos rostros y la serenidad ya anotada. Entre los medios expresivos, advertimos en la cabeza que ésta se cubre por el manto, bellamente replegado, dejando al descubierto parte de la cabellera dividida en dos crenchas y abriéndose sobre la abombada frente en bello y significativo ángulo. El rostro, de composición muy clásica, se complementa con el cuello, de corte virginal. El referido manto, muy sencillo de líneas, cae sobre el lado derecho en curva de suprema distinción para subir hacia la cintura por bajo del respectivo brazo. El blando modelado de carnes de ambas figuras, las bellísimas líneas de las manos y el ligero esbozo anatómico, son notas muy dignas de valorarse en el cuadro general.

Por la íntima relación que con ellas guarda la imagen, muy

(1) Obra citada, pág. 90.

(2) Gestoso. *Ensayo de un diccionario...* I. pág. 324 y 330

(3) Reprodúcela Hernández Díaz. *La Universidad hispalense y sus obras de Arte.*

afectada y muy bella, de la Virgen de las Fiebres, —que procedente de la antigua parroquia de la Magdalena se venera hoy en el templo sevillano de San Pablo— ⁽¹⁾ a la que se pueden aplicar las notas señaladas, no hallo inconveniente en atribuir la al círculo del referido escultor. Teniendo en cuenta que Bautista Vázquez trabajaba en el retablo mayor de la referida parroquia, los años 1564 y 1565, ⁽²⁾ cabe fijar su cronología en el citado decenio, ⁽³⁾ además de presentar las características peculiares de las obras de dicho autor en el aludido período. (Fig. 28).

Los relieves que años después trabajara en el retablo de San Mateo, de Lucena (1573-77) ⁽⁴⁾ aun cuando se hallan muy dentro de la envolvente general de su labor, revelan notorio avance tras el sentido realista de la composición en conquista frente al amaneramiento señalado. Muy cercanas al grupo ya estudiado es la bellísima imagen de la Virgen con el Niño del facistol de la Catedral sevillana, una de las páginas más importantes del manierismo hispalense (Fig. 29). La relación de exquisita ternura entre la Madre y el Hijo, la elegantísima actitud de éste, sosteniendo una cruz, y la disposición de paños, desenvueltos en torno a la pierna derecha de la Señora, dan al conjunto gran significación entre las obras de su círculo. Sabiendo que Bautista Vázquez cobraba en 1565 la talla de seis esculturas para el citado facistol, ⁽⁵⁾ no me extrañaría que respondiera la citada imagen a la referida intervención. Por otro lado, convendrá no olvidar que con él colaboraba en dicha obra otro insigne maestro imaginero, Juan Marín — muy relacionado con las características generales de la producción de aquél a juzgar por sus relieves de

(1) Reproducida en el *Catálogo-guía de la Exposición Mariana*, 1929.

(2) C. López. *Desde M. Montañés...* pág. 141.

(3) A mayor abundamiento debo recordar que en 1561, el entallador Hernando de Uceda, quedaba concertado con el clérigo Pero Sánchez, vecino de Gibraltar, para hacer una imagen de Nuestra Señora de siete palmos; tomando por modelo otra que recibía culto en la iglesia sevillana de Santa María Magdalena. (López. *Desde J. Hernández...* pág. 88). Posiblemente sería la Virgen de las Fiebres la que se ordena imitar.

(4) López, *Desde J. Hernández*. Págs. 103-108.

(5) Gestoso. *Ensayo de un Diccionario...* I, pág. 330.

bronce—que podría reclamar entre sus obras, la susodicha escultura ⁽¹⁾.

Formando parte del ambiente general que venimos estudiando y poseyendo modalidades dignas de ser reseñadas, figuran dos maestros escultores, desconocidos casi, llamados Hernando de Uceda y Lorenzo Meléndez. Del primero tenemos documentada una imagen de la Virgen con el Niño, que con el título del Rosario se venera en la hornacina superior del retablo principal de la parroquia de San Jorge en Palos de la Frontera (1561) ⁽²⁾ y del segundo la de Nuestra Señora de Belén, que recibe culto en capilla colateral de la iglesia de Santo Domingo, de Osuna, ⁽³⁾ presidiendo interesante retablo con pinturas de Antonio de Arrián (1564). Ambas revelan técnicas manieristas, y si no llegan en categoría sus autores al imaginero que acabamos de estudiar, se libran en parte del atildamiento y afectación que en él hallamos.

Aquél presentó en la imagen de Palos (Fig. 30) una figura concebida con extraordinaria sencillez distributiva, arrancando en forma trapezoidal desde abajo para concentrar la atención en la parte superior de la Madre y en el Niño Jesús y presentadas ambas con belleza inefable en la expresión del rostro y muy tiernas en su relación ⁽⁴⁾.

La Virgen ursonense es también interesantísimo ejemplar. De modo inverso a como suelen componer los escultores del mo-

(1) Véanse reproducciones de relieves y figuras del citado facistol en *La Escultura en Andalucía*. I, lámina 70-72.

(2) Muro Orjón. *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII*. Docs. para la historia del arte en Andalucía. IV, págs. 53 y 105.

(3) Herráez, Julia. *Antonio de Arrián. Aportaciones al estudio del arte pictórico sevillano del siglo XVI*. (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Vol. 37, pág. 270. Reproduce la imagen).

(4) Aun cuando E. Romero de Torres. (*Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz*. Vol. de texto, pág. 362 y lám. 255 del volumen correspondiente) relaciona tácitamente la imagen de la Purísima venerada en la iglesia de Santa María, de Tarifa, con la que en 1563 ordenaba cobrar el importe de su factura Hernando de Uceda. (López. *Desde J. Hernández*. Página 89), creo que en atención a sus caracteres debe tenerse en cuenta el concierto que en 1594 celebraba el escultor Blas Hernández con el clérigo Miguel Vallejo, vecino de dicha ciudad. (López. Ob. Cit. Pág. 50).

mento que estudiamos, en cuyas obras el sentido afectivo que las define motiva en la figura maternal una curva superior al inclinarse levemente María al Hijo, Lorenzo Meléndez nos presenta una estatua notoriamente erguida, que participando de la estructura general de composición, se distingue en el conjunto. Su bellissimo rostro y alta frente, enmarcada en pronunciado ángulo por rizada cabellera, le permiten una expresión fisonómica, conseguida según fórmula muy clásica, pero de cierto sentido realista. La figura del Niño en posición de tres cuartos, no obstante su sencillez e infantilismo, confirman lo expuesto. La forma en que presenta el manto, en fórmula ya tradicional, hizo relativa fortuna entre las obras del momento, las cuales con alguna insistencia la repiten (Fig. 31).

De otro artista totalmente desconocido hasta ahora, hemos conseguido identificar la imagen de Nuestra Señora de Gracia, que se venera en la parroquia de Castilblanco de los Arroyos. Su autor es Francisco de Arce que resulta, según dicha obra, un manierista en momento bien avanzado del último tercio del siglo, ya que la escritura notarial que identifica la obra está fechada en 1580 ⁽¹⁾ (Fig. 32).

Para cerrar el capítulo citaré por último algunas imágenes, muy importantes que forman parte del período artístico en estudio.

La Virgen del Prado o de la Pera de la Iglesia sevillana de San Sebastián, ⁽²⁾ es imagen muy amanerada y de original disposición del manto. La creo obra cercana al círculo de Bautista Vázquez, quizás de un imitador suyo formado en Andalucía. (Fig. 33).

Muy bella también es la imagen mariana de la parroquial de Santa Cruz de Ecija, cuya disposición de paños e incluso la actitud, recuerda a la de Lorenzo Meléndez, arriba estudiada; mas:

(1) Muro. Documentos para la historia del Arte en Andalucía. IV. 59. — Hernández Sancho, Collantes. *Catálogo...* II, 288.

(2) Reproducida en el *Catálogo-Guía de la Exposición Mariana 1929*.

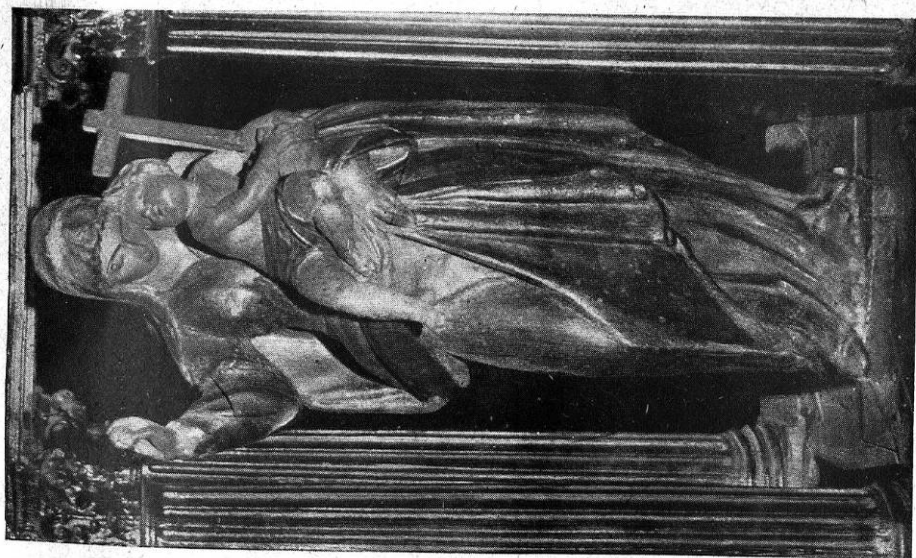


Figura 29

Virgen con el Niño
Sevilla. Catedral.

Fot. Lab. de Arte.



Figura 30

Virgen del Rosario
Palos de Moguer. Parroquia.

Fot. Lab. de Arte.

Hernando de Uceda.



Fot. C. A. A. P. S.

F. de Arce.

Figura 32
Virgen de Gracia
Castilblanco. Parroquia

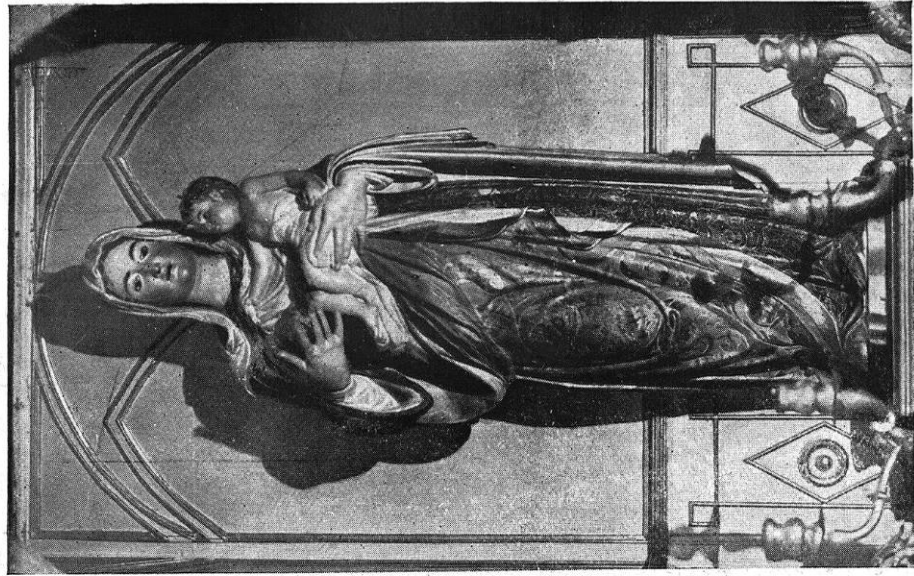


Fot. Lab. de Art.

Figura 34

Virgen con el Niño

Ecija, Parroquia de Sta. Cruz.



Fot. Lab. de Arte.

Figura 35

Virgen del Rosario

Sevilla. Asilo de San Fernando



Fot. Lab. Arte.

Figura 36

Virgen de la Piña

Lebrija. Parroquia.



For. L. de Arc.

Figura 37

Virgen del Rosario

Sevilla, Convento de la Madre de Dios.

Jerónimo Hernández.



For. G. Nandín.

Figura 38

Virgen de Belén

Villalba del Alcor, Parroquia,

(Destruída)

Jerónimo Hernández.

por otros caracteres parece obra del período protobarroco que analizaremos en el siguiente capítulo (Fig. 34).

Recordando también los caracteres de este último período, hallamos la Virgen del Rosario de la iglesia del Asilo sevillano de San Fernando, cuya disposición de manto se asemeja al de la Virgen de las Fiebres. Aunque menos afectada que ésta es imagen notabilísima e interesará puntualizar su autor (Fig. 35).

La Virgen de la Piña de la parroquial de Lebrija, es uno de los más bellos ejemplos del ensamble del manierismo con las características escultóricas locales (Fig. 36).

V

EL PROTO-BARROQUISMO

La interpretación escultórica berruguetesca de Bautista Vázquez, que vimos florecer en tierras de Sevilla, fué desarrollándose pausadamente en manos de varios artistas, sustituyendo el atildamiento y afectación que en general la caracterizaba, por nuevos elementos que arrancaban a la realidad motivos y fórmulas expresivas. Sin que desaparezcan de modo absoluto las recetas manieristas que informaban a las anteriores obras, hallaremos en la última treintena de años del décimo sexto siglo interesantes producciones, clásicas aún de concepto y algunas también de atavío, pero compuestas con evidente criterio naturalista.

Surge de dicho carácter interpretativo, una concepción iconográfica mariana de extraordinario interés: represéntasela en figuras de aristocrática prestancia, saturadas de ideal dulzura, plenas del sentido clásico femenino que popularizaron los imagineros peninsulares del período que estudiamos, que era ciertamente italiano en su origen, mas con toda la reciedumbre del carácter español. Son imágenes en las que la intensa religiosidad de sus autores supo hermanar la delicadeza virginal de la Escogida del Padre, con la entereza materna de Corredentora. El Niño Jesús,—que en la mayoría de los casos es la figura más realista del grupo y suele estar desnudo—, se le interpreta con el di-

namismo y actitud propios de la infantilidad, sin olvidar nunca su carácter sobrenatural. No es raro encontrar ejemplos en los que se halla en sacra conversación con su Madre o con algunas de las figuras que componen la historia. Son en definitiva a mi modo de ver, las más acabadas representaciones de la Maternidad de Cristo que ha ofrecido el arte religioso español meridional.

Entre los imagineros que forman parte de este grupo, debemos citar, en primer término, al abulense Jerónimo Hernández de Estrada, documentado en Sevilla desde 1557,⁽¹⁾ y cuya producción es sin duda alguna la de mayor importancia del período.

De este notable maestro, pupilo y discípulo de Bautista Vázquez⁽²⁾ con cuya labor guarda tan intensa relación, poseemos varias imágenes de la Virgen María que a continuación analizaré.

La más interesante es la Virgen del Rosario que preside el retablo principal de la iglesia de dominicas de la Madre de Dios, en Sevilla (1570-71)⁽³⁾ y una de las piezas capitales de la imaginería protobarroca. Representala sedente en elevado asiento, con su divino Hijo sobre la pierna derecha manteniendo ambos sacra comunicación con Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Sena, que, arrodillados, los contemplan en extática actitud. Aparte la expresión de vida interior de ambas figuras, ciertamente inefable, conviene puntualizar algunas de las características formales que poseen. La cabeza de Ntra. Sra. está presentada en posición de tres cuartos, envuelta por rizada cabellera, cubriéndola el manto al sesgo, según fórmula de plena raigambre italiana; el modelado del rostro y virgíneo cuello dan a la faz, de notoria disposición clásica, dulzura y atractivo extraordinarios. El cuerpo de la Virgen, en torsión de derecha a izquierda, imprime al conjunto cierto sentido dinámico, limitándolo por delante el antebrazo y la siniestra mano, en posición

(1) López. *Desde J. Hernández...* pág. 4.

(2) López. *Id. id.*

(3) *Id. id.* págs. 218, 220, *El templo de Madre de Dios*. 1930, pag. 32.

de sostener el Niño, en franco carácter realista. Ello lo confirma la imagen de Jesús, muy dinámico también y de gran severidad de expresión, al dirigirse al Santo Fundador de la Orden de Predicadores. Las líneas del ropaje, muy sencillas, como evitando distraer la atención del objeto principal. Por último la maravillosa proporción y belleza del dibujo, son notas destacadas en el grupo (Fig. 37).

De carácter distinto aunque no inferior en categoría, es la Virgen de Belén de la parroquial de Villalba del Alcor (1574) ⁽¹⁾ que los marxistas destruyeron durante la revolución del pasado año 1936. Tan interesante estatua, tocada según el gusto hebreo, recuerda en sus paños las fórmulas utilizadas en las obras del maestro Balduque. La bella figura del Niño—pese al carácter divino de que está poseído—es imagen realista en postura y expresión, advirtiendo en su rizada cabellera los elementos que más tarde explotará la escultura barroca hispalense. La estatua de María, no obstante la grandeza de su concepción, conseguida según normas rigurosamente clásicas, no llega a la estudiada anteriormente (Fig. 38).

La grandiosidad compositiva y la expresión de la Virgen titular del Convento de Madre de Dios, antes estudiada, alcanza máxima categoría en la Virgen Madre que Jerónimo Hernández talló para la iglesia de San Salvador de Carmona, y hoy preside el retablo mayor de la parroquial de Ubrique (Fig. 39). La escritura de concierto está fechada en 1575 y consta que había terminado la imagen el siguiente año. ⁽²⁾ La disposición de sus paños, y la forma de colocar ambas figuras presentan quilates interesantísimos de amplia valoración barroca. El sentido iconográfico de la figura de la Virgen adquiere la plenitud de la concepción mariana del Bajo Renacimiento. ⁽³⁾

(1) López. *Desde J. Hernández...* 223.

(2) López. *Id. id.*, pág. 226.

(3) En el trasiego de imágenes producido con ocasión del saqueo de iglesias por los marxistas, esta figura fué trasladada como titular a la parroquial de Ubrique, donde en la actualidad se venera. Su tabernáculo, bellísima muestra de la arquitectura del Bajo Renacimiento, construido también por Jerónimo Hernández, forma parte del retablo del Sagrario de la parroquial de Cantillana. (V. Hernández, Sancho, Collantes. *Catálogo...*) II, 54.

En 1578 ⁽¹⁾ concertaba la hechura de un tabernáculo e imagen de Nuestra Señora para la iglesia de Guillena. La hermosa escultura de la Virgen del Rosario, con el Niño en el brazo derecho, que allí se venera, es sin duda la que dicha escritura menciona, pues participa de los caracteres realistas que se han anotado, y confirma las características que revelan las figuras anteriores (Fig. 40).

En estas notables muestras de la producción del escultor que nos ocupa, y en las restantes hasta hoy identificadas, podemos ciertamente hallar el puesto que le corresponde en el cuadro general de los valores de la imaginería sevillana. En efecto, entroncando con la actuación de su tutor y maestro Bautista Vázquez, el Viejo, y participando al comienzo del sentido de afectuosidad que caracterizaba su labor, supo desarrollarla de modo personal, conservando cuanto en ella significaban fórmulas y motivos expresivos, aunque sustituyendo las menudencias distributivas por grandes planos, infiltrando levemente notas de sabor realista, y pasando del sentido de belleza que definía las obras de aquél, a un criterio que se acerca extraordinariamente al concepto de lo sublime. De este modo y por compendiar al mismo tiempo las conquistas que las obras de los maestros sus antecesores significaban, pudo conseguir establecer normas y caracteres puramente personales, según he dicho, que conservaron y ampliaron sus discípulos, y en manos de Montañés, de diversas formas y facetas se traducen durante la primera mitad del siguiente siglo.

Por todo ello la modalidad artística hispalense, a que en el capítulo anterior hice referencia, arrancando evidentemente de Bautista Vázquez, halló en Jerónimo Hernández su propia defi-

(1) López. Id. id., pág. 234. El año 1942 fué restaurado y renovado el estofado. Su encarnación es la antigua.



Fot. Lab. de Arte.

Jerónimo Hernández.

Figura 39

Virgen del Rosario
Ubrique, Parroquia.

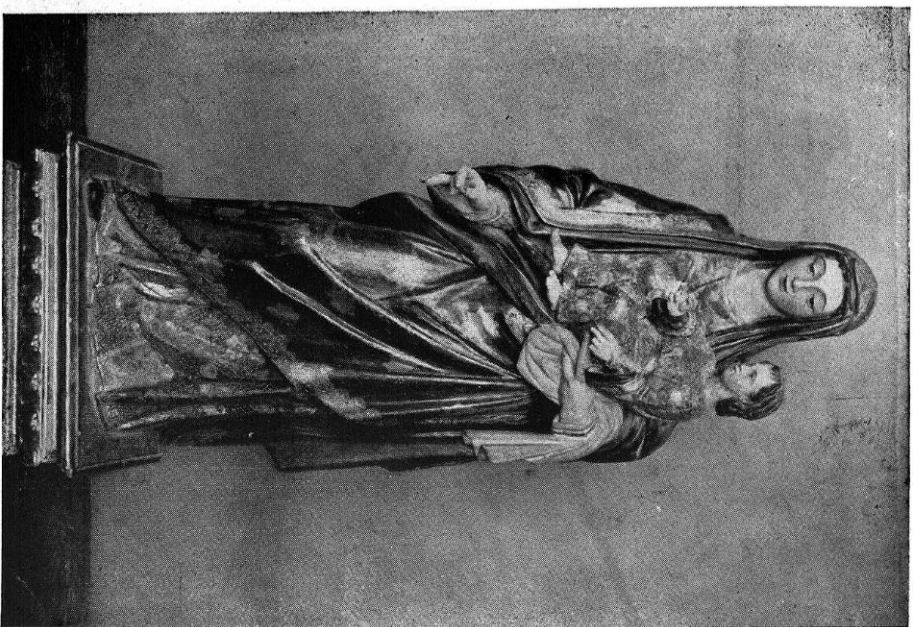


Fot. Moreno.

Jerónimo Hernández.

Figura 40

Virgen del Rosario
Guillena, Parroquia.



Fot. Lab. de Arte.

Figura 41

Virgen del Rosario
Palomares. Parroquia.

Miguel Adán



Fot. G. Nandin.

Figura 42

Virgen de la Paz
Sevilla. Parroquia de Sta. Cruz.

nición y el encauzamiento necesario para seguir la trayectoria que él fundamentalmente trazara. ⁽¹⁾

Entre los varios discípulos de los que se identifican imágenes marianas, citaré en primer lugar a Gaspar del Aguila, maestro escultor de notable significación a juzgar por la masa documental publicada que de su labor nos habla. Varias esculturas de la Virgen María contrató en diversos años para las iglesias del Arzobispado y entre ellas una figura para el retablo mayor de la iglesia parroquial de Húevar, que había de tener siete cuartas de altura (1592). ⁽²⁾ Venérase en el referido templo una imagen de la Virgen del Rosario que preside el retablo colateral de la nave de la Epístola, algo menor del tamaño referido y muy desfigurada por adiciones y restauraciones del gusto artístico propio de la décimo-octava centuria. Posee las características generales del período y aunque no parece de fecha tan avanzada debemos considerar no obstante que el citado maestro trabajaba ya treinta años antes al del aludido concierto y puede por tanto ser explicada la citada figura como arcaizante en fecha tan tardía. La falta de obras identificadas del susodicho imaginero impide de momento la autenticación. ⁽³⁾

(1) De otras imágenes marianas concertadas o ejecutadas por el maestro escultor Jerónimo Hernández, he averiguado lo siguiente: En 1573 concertó para el retablo principal de la parroquia de Aznalcóllar una imagen de Nuestra Señora, que había terminado dos años después. (López. *Desde J. Hernández...* 221 y 226). Antes que los marxistas destruyeran las obras de arte de dicha iglesia, el año 1936, presidía el retablo mayor una estatua de la Virgen de Consolación, que aun cuando a primera vista parecía obra del siglo XVIII, en algún pormenor—cintura y trozo de mano que envolvía la pierna izquierda—mostraba ciertamente caracteres que delataban la mano de obra de la XVI.^a centuria, y por ende pudo haber sido reconstruida posteriormente. (V. Hernández, Sancho. *Estudio de los edificios religiosos...* 59).

Nada he logrado averiguar de la imagen titular del monasterio sevillano de Santa María de las Dueñas, concertada como parte del retablo mayor el año 1581. (López. *Obra citada* 238).

(2) Id. *id.* 29.

(3) En las investigaciones realizadas para lograr indentificar la imagen de la Virgen con el Niño que Gaspar del Aguila concertó el año 1579 en unión del pintor Antonio Rodríguez, para la iglesia de Trebujena, así como la figura mariana en relieve para el retablo de la capilla de F. Caro en la iglesia sevillana de San Miguel, concertado en 1585, obtuvo resultado negativo. (Véanse las escrituras en López. *Desde M. Montañés...* pág. 16 y *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, pág. 217.)

Plenamente identificada con el concierto que en 1588 celebraban el maestro pintor Vasco Pereira y el escultor Miguel Adán, de una parte y Gonzalo de Baena, vecino de Palomares de otra, es la estatua de Nuestra Señora del Rosario (Fig. 41), venerada en la parroquial de la referida villa. Ello, además del interés que desde el punto de vista histórico ofrecen siempre las clasificaciones exactas de obras de arte, aporta sin duda curiosos elementos para conocer la significación del referido escultor, a quien estimo como una de las figuras de más subido valor en la imaginería proto-barroca hispalense. Creo que se trata de una importante talla de Miguel Adán; así permiten además sospecharlo las obras en que sabemos intervino, singularmente alguno de los relieves del retablo de Santa María de Arcos de la Frontera. Desde luego el sentido emocional que posee la Virgen de Palomares, tanto como su actitud, ropaje, colocación de Jesús y expresión de ambas, en notas de franco realismo, son caracteres específicos del último cuarto del siglo. Las notas que caracterizan a la figura, en especial la colocación y distribución de paños son de gran valor en la evolución de las formas barrocas ⁽¹⁾.

De muy superior categoría es la imagen sedente de Nuestra Señora de la Paz que hoy recibe culto en la parroquial sevillana de Santa Cruz ⁽²⁾ y antaño con el título del Rosario presidió el retablo mayor de la iglesia conventual de San Pablo en la referida ciudad. Juntamente con la titular del convento hispalense de Madre de Dios, obra de Jerónimo Hernández, definen a mi juicio, la iconografía mariana del período. Coincide con ésta en la colocación de Jesús en el lado derecho de la Madre en bellísima actitud realista (Fig. 42). Se aparta en cambio de ella por el mayor barroquismo que posee, perdiendo en parte emotividad de abolengo clásico y ganando en motivos naturalistas.

(1) López. *Desde M. Montañés...*, pág. 9.

La escultura de la Virgen con el Niño que Miguel Adán concertó en 1576 para la Iglesia de Paterna del Campo (Huelva), si llegó a ejecutarse, no existe en la actualidad. (López. *Desde M. Montañés*, pag. 123).

(2) Reproducida en el *Catálogo- Guía de la Exposición Mariana*. 1929.

Con el mismo sentido iconográfico, casi plagiando su composición y con evidentes relaciones técnicas, se nos presenta la Virgen del Rosario de la Capilla hispalense de la Expiración, no documentada hasta el presente.

De otro importantísimo escultor que vive hasta fines del primer cuarto del siglo XVII, Andrés de Ocampo, se documenta una notable imagen de Ntra. Sra. que presidía el retablo mayor de la parroquial de San Nicolás del Puerto (1590) y fué destruída por los marxistas en 1936. ⁽¹⁾ No la conozco más que por una reproducción fotográfica del profesor Angulo, deduciendo por ella sus caracteres de notorio realismo. Si efectivamente el maestro cumplió lo concertado, nos ha ofrecido en esta escultura una serie de notas muy interesantes aunque no compaginan con las específicas de su labor definitiva, quizás motivado por lo prematuro de su ejecución. En efecto, sus obras documentadas en las postrimerías del siglo XVI y las que alcanzan la siguiente centuria, se caracterizan en líneas generales por una exagerada complicación en sentido de angulosidad de los ropajes y por particular disposición de cabellera, compuesta con minuciosidad, según líneas onduladas de rebuscada simetría y con tendencia a pequeñas guedejas laterales. La imagen citada, en cambio, destaca fuertemente la masa voluminosa del Niño Jesús, que obliga a presentar la figura de la Madre en torsión por el lado opuesto para equilibrar; caracterizando su ropaje una sencillez y verticalidad muy acusadas. Quizás la falta todavía de un tipo personal, pudiera explicar las discrepancias reseñadas. ⁽²⁾

Con el pacto que en 1589 celebraron los maestros Diego de

(1). Muro. *Artífices Sevillanos...* Docs. para la hist. del arte en Andalucía. IV. pag. 68. Hernández, Sancho. *Estudio...* figuras 149 y 150.

(2) De tan interesante imaginero cóncense varias escrituras que nos hablan de obras concertadas por él para diversas iglesias. Tales la imagen mariana pactada en 1577 para la iglesia de la Villa del Real (López. *Desde M. Montañés*. pag. 124) y la que en 1586 se comprometió a ejecutar para el hospital de San Juan y San Sebastián de Jerez de la Frontera, terminada el siguiente año. (López *Desde J. Hernández*, pag. 58 y 61). Nada he conseguido averiguar de ambas.

Velasco—tan clásico en su técnica que cabe presentarle como uno de los principales introductores en Sevilla de la modalidad arriba anotada—y Juan Bautista Vázquez el Joven, ⁽¹⁾ me permito relacionar la imagen de la Madre de Cristo que se venera en capilla lateral de la iglesia de Beas. Con la producción de este último hallo en ella notoria concomitancia, apoyándome en la atribución que Gómez Moreno le hace de las figuras principales del retablo de la Concepción en la Capilla de la Universidad hispalense. ⁽²⁾ Tan interesante es la aludida imagen mariana y tales características advierto en ella—tanto en disposición de telas como en la postura muy realista de Jesús—que entiendo es uno de los ejemplos más característicos de adopción de elementos por parte de los escultores posteriores.

Del maestro Juan de Oviedo, el joven, tan ligado a la producción de Martínez Montañés, conozco dos interesantes imágenes de María. Es la primera en orden al tiempo la estatua de la Virgen del Rosario que se veneraba en retablo colateral de la iglesia de Santa María de la Encarnación de Constantina (1598), y la otra el alto relieve de Santa María del Buen Aire; la primera destruida durante la revolución marxista ⁽³⁾ y la segunda preside el retablo principal de la capilla del actual Seminario de Sevilla (1600) ⁽⁴⁾.

Aquella (Fig. 43) es figura notablemente erguida, muy clásica de rasgos fisonómicos, aunque claramente barroco el plegar y distribuir de su ropaje, tanto como la actitud del Niño, que inspiró treinta años más tarde otra notabilísima escultura. Conviene destacar, porque lo estimo característico, la menuda distribución de las cabelleras a base de curvas muy cerradas que pretenden ser simétricas.

(1) C. López. *Desde M. Montañés...* pag. 145.

(2) *La Escultura del Renacimiento en España*. Hernández. *La Universidad hispalense...*

(3) López. Ob. últimamente citada, pag. 118. Reproducida por Hernández, Sancho. *Estudio...* Fig. 93.

(4) H. Sancho Corbacho. *Arte Sevillano de los siglos XVI y XVII*. Docs. para la historia del Arte en Andalucía. III. pag. 55.



Fot. Lab. de Arte.

Juan de Oviedo.

Figura 43

Virgen del Rosario

Constantina, Parroquia.

(Destruída)



Fot. G. Nandín.

Figura 44

Virgen del Buen Aire
Sevilla. Capilla del Seminario.

Juan de Oviedo.



Figura 45

Virgen de la Victoria
Sevilla. Parroquia de Santa Ana.

Fot. G. Nandín.

Más interesante aún es el alto relieve referido, que en el siglo XVIII, por el escultor Duque Cornejo, fué transformado para quedar convertido en bulto redondo. Se la representa sedente llevando a su divino Hijo de pie sobre el muslo izquierdo, cubriendo elegantemente su desnudez con la toca de la Madre. Aún cuando fisonómicamente y en compostura es muy distinta a la anterior, conserva de relaciones el sentido general de distribución y la aludida menudencia capilar (Fig. 44).

Notable ciertamente, no obstante el convencionalismo que refleja, es la escultura de la Virgen de la Oliva, de Vejer de la Frontera ⁽¹⁾, curioso testimonio, delator, como las imágenes anteriores, de la fuente inspiradora de la escultura barroca sevillana. Su autor Martín Alonso de Mesa (1596) ⁽²⁾, se nos ofrece en ella como uno de los maestros de mayor interés para el estudio de la evolución y desarrollo de las fórmulas y motivos que aporta en su labor, por lo cual su significado precisa puntualizarlo con urgencia.

Al período que venimos estudiando sin que aún se halle documentada, pertenece la interesantísima imagen de la Virgen de la Victoria, que, procedente del arruinado monasterio de dicha advocación, recibe culto en la iglesia parroquial de Santa Ana, en Sevilla. Aún cuando la tradición afirma que ante ella oró Magallanes y sus expedicionarios antes de emprender su famoso viaje en 1519, estimo que no es anterior al comienzo del último tercio del siglo. Su actitud, en cambio, más responde por la rigidez de su posición sedente y por mostrar a Jesús en el centro de su falda, a época muy anterior (Fig. 45).

El famoso artista de Alcalá la Real, Juan Martínez Montañés, formado en el ambiente que significa la producción estudiada, halló fórmulas expresivas de significación característica, que sirvieron de adecuado vehículo a las conquistas técnicas reseñadas.

(1) Reproducida por Romero de Torres. *Catálogo monumental de España. Prov. de Cádiz*. I. pág. 557.

(2) López. *Desde M. Montañés...* pág. 21.

Con plenitud de sentido clásico en su labor, embellecida por notorios elementos realistas, más evidentes aún que los manifestados en las obras estudiadas, pudo ser y de hecho fué en mi sentir, el punto de arranque, la iniciación del barroquismo, propiamente dicho, que surge de su taller desde el segundo decenio del siglo XVII. Así de esta manera, los caracteres artísticos del último tercio del siglo anterior se transmiten a través de Montañés, como anteriormente dije—, más o menos desfigurados por el realismo, pero conservando su sentido integral—hasta las postrimerías de la primera mitad de la décimo-séptima centuria, siendo sus últimos representantes los continuadores de la obra sevillana de Alonso Cano. En cuanto a la iconografía mariana, *mutatis mutandi*, se le puede aplicar los mismos términos. El sentido de la Maternidad de Cristo que vimos inspiraba los últimos aledaños de la imaginería del siglo XVI, permanece con ligeros variantes hasta que en la Virgen de la Oliva, de la parroquia de Lebrija, el referido maestro Alonso Cano, apoyado en la tradición, fijó el prototipo de la maternidad de María según el criterio barroco, señalándose con anterioridad una serie de obras que constituyen su lógico antecedente.

Unas y otras revelan claramente no sólo la variedad de medios expresivos de la que he llamado modalidad artística sevillana sino su acentuado carácter religioso; confirmado a maravilla por las imágenes estudiadas que otorgan a la ciudad donde fueron producidas bien ganado título de sede del marianismo hispánico ⁽¹⁾.

(1) Antes de terminar el capítulo debo reseñar algunas escrituras delatorias de la intervención de variados artistas en la talla de imágenes marianas, de las cuales no he conseguido obtener noticias. Así la imagen de Ntra. Sra. que se hallaba en el retablo principal de la iglesia de Santa María de Sanlúcar la Mayor, que debía pintarla y dorarla Antonio de Alfán en 1575, (López. *Desde M. Montañés...* pág. 19); las figuras de la Virgen del Rosario que concertó el escultor Blas Hernández Bello para la iglesia de Peñaflor y para Juan Bta. Arguello, los años 1593 y 1594. (López. *Desde J. Hernández...* 49); la que en 1599 concertaron el pintor Miguel Gómez y el escultor Jacques Bauzel para la Cofradía de la Vera Cruz de la villa de Olvera, López. (*Desde J. M. Montañés...* pág. 26) y por último la que Diego López Bueno se comprometió a ejecutar para la caja principal del retablo mayor del Monasterio sevillano de las Vírgenes en 1600. (López. *Id. id.*, pág. 65).

BIBLIOGRAFÍA

- Aicardo, J. M.*—Autos anteriores a Lope de Vega.—Razón y Fe. V. (1903), 312.
- Alonso Morgado, José.*—La imagen de Ntra. Sra. del Amparo venerada en la Iglesia de San Pablo, hoy parroquia de Santa María Magdalena.—Sevilla Mariana. I (1881) 33.
- La milagrosa imagen de Ntra. Sra. del Reposo... en la S. I. Catedral de Sevilla. Sev. Mariana. IV (1883) 50.
- Las sagradas imágenes de María Santísima de Génova y Nuestra Señora de la Pera con noticias históricas de la ermita de San Sebastián, donde se veneran. Sev. Mariana VI (1884) 52.
- La milagrosa imagen de Ntra. Sra. de las Fiebres venerada en la Iglesia de San Pablo, hoy parroquia de Santa María Magdalena. Sev. Mariana. VI (1884) 183.
- Antología Dramática Mariana.*—Publicada por la Academia Mariana de Lérida.
- Escultura en Andalucía. La Publicación del Laboratorio de la Universidad Hispalense. 3 volúmenes.
- Gomá y Tomás, Emmo. Sr. D. Isidro.*—La iconografía mariana y la Mediación universal de la Virgen.—Carta pastoral. 1928.
- Gómez Moreno, Manuel.*—La escultura del Renacimiento en España. 1931.
- González Cantero Antonio.*—Noticia del origen del devoto título del Amparo que con fundamento adquirió la imagen de la Madre de Dios, que se venera al lado derecho del altar mayor en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Sevilla. 1770.
- Gutiérrez-Pablo, Cecilio.*—El culto litúrgico de la Santísima Virgen. Madrid, 1933.
- Hernández Díaz, José.*—Nicolás de León, entallador. Archivo español de Arte y Arqueología. N.º 33, 1935. Pág. 247.
- Una obra de Maestre Miguel en la Catedral de Santiago. Archivo español de Arte y Arqueología. N.º 23, 1932. Pág. 149.
- Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. Documentos para la historia del Arte en Andalucía. VI. 1933.

- Herráez y Sánchez de Escariche, Julia.*—Antonio de Arfián. Aportaciones al estudio del arte pictórico sevillano del siglo XVI. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. XXXVII (1929) 270.
- Korevaar Hesseling.*—Die entwicklung des Madonnentypus in der bil-denden Kunst, Berlín. 1938.
- López Martínez, Celestino.*—Retablos y esculturas de traza sevillana. 1928.
- Arquitectos, escultores y pintores, vecinos de Sevilla. 1928.
- Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés. 1929.
- El templo de Madre de Dios de Sevilla. Discurso de recepción en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. 1930.
- Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán. 1932.
- Mâle E.*—L'Art Religieux après le Concile de Trente. 1932.—
—L'Art Religieux du XIII^e siècle en France. 1923.
- Manresa, Fr. Ruperto M.^a de.*—La Virgen María en la literatura española. Rev. La Inmaculada. Roma. 1904.
- Muro Orejón, Antonio.*—Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Doc. para la hist. del arte en Andalucía. IV. 1932.
- Pérez Nazario.*—María en el teatro español. Estudios literarios teológicos. La estrella del Mar. N.^o 316. (24-III-1932). Página 160.
- La Virgen María en el teatro español. Los anónimos del siglo XVI. La estrella del Mar. N.^o 332 (8-VI-1932). Página 139.
- María en la poesía épica española. La Estrella del Mar. número 359 (24-XII-1933). Pág. 142.
- Pérez y Pando, Fr. Joaquín.*—Iconografía mariana española. Vergara. 1939.
- Romero de Torres, Enrique.*—Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz. Madrid, 1934.—2 vols.
- Salvador.*—Teología Mariana. Guadix.
- Sancho Corbacho, Heliodoro.*—Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. Doc. para la hist. del arte en Andalucía. III. 1931.
- Contribución documental al estudio del arte sevillano. Doc. para la hist. del arte en Andalucía. II. 1928.

- Sarthou Carreres, Carlos.*—La iconografía mariana en España. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. XXXVII. (1929) 60 y 112.
- Stegman Hans.*—La escultura de Occidente. 1936. (Anotado en lo referente a España por Diego Angulo Iniguez.) 2.^a Edición.
- Terrien, J. B.*—La Madre de Dios y Madre de los Hombres. Madrid. 1942.
- Velázquez y Sánchez, José.* Anales epidémicos. Sevilla. 1866.
- Villafañe, Juan de.*—Compendio en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reina de los Cielos y tierra María Santísima, que se veneran en los más célebres Santuarios de España. Madrid. 1740.
- Vloberg, Maurice.*—La Vierge et l'enfant dans l'art français. Grenoble. 1931. 2 vols.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.

