

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2 . ª É P O C A

Año 1957 - Núms. 84-85



SEVILLA

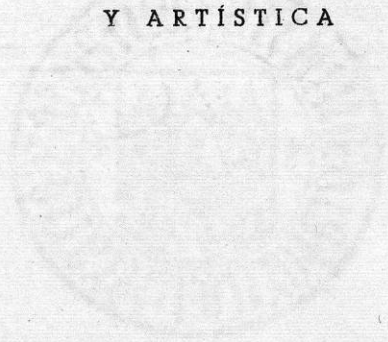
PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA



EJEMPLAR NÚM.

ARCHIVO HISPANICO

REVISTA

ANUARIO DE LA BIBLIOTECA

Y DEL ARCHIVO



IMPRESO EN ESPAÑA.

PRINTED IN SPAIN

EN LOS TALLERES DE LA IMPRENTA PROVINCIAL
SAN LUIS, 27. — SEVILLA.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL



2.^a Época
Año 1957



Tomo XXVII
Núms. 84-85

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1957

JULIO - AGOSTO - SEPTIEMBRE - OCTUBRE

Núms. 84-85

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso, Presidente de la Excm. Diputación Provincial.—D. Alberto BALBONTÍN DE ORTA.—D. Juan DELGADO ROIG.—D. Eloy DOMÍNGUEZ RODIÑO.—D. José HERNÁNDEZ DÍAZ.—D. Federico JIMÉNEZ ONTIVEROS.—D. Manuel JUSTINIANO MARTÍNEZ.—D. Celestino LÓPEZ MARTÍNEZ.—D. Enrique MARCO DORTA.—D. Cristóbal PERA JIMÉNEZ.—D. Angel RODRÍGUEZ QUESADA.—D. Joaquín ROMERO MURUBE.—D. JOSÉ RUBIO RIVAS.—D. FRANCISCO RUIZ ESQUIVEL.—D. Tomás SALAS SÁNCHEZ.—D. Federico VILLANOVA HOPPE.—Director, D. Luis TORO BUIZA.—Secretario, D. José Andrés VÁZQUEZ.

SUMARIO

Págs.

ARTICULOS

- Francisco Collantes de Terán.—*La Sevilla que vio Guzmán el Bueno*. (Cuatro ilustraciones fuera de texto)..... 9
- César Pemán.—*La restauración de «La visión de San Antonio», de Murillo, y el estilo murillesco*. (Cuatro ilustraciones fuera de texto)..... 43
- Jesús de las Cuevas.—*Romero Robledo y sus amigos de Sevilla a través de un epistolario inédito*. (Cuatro ilustraciones fuera de texto)..... 51

MISCELANEA

- A. H.—*Don Angel Camacho Baños*..... 79
- Francisco López Estrada.—*Actividades bibliográficas en torno a Sevilla. «Los Duque y Marqués» redivivos*..... 81
- Blanca Vázquez.—*Recuerdo constante de la Reina malograda*..... 87
- *** *Premios Diputación*..... 93

LIBROS: Varios..... 95

CRÍTICA DE ARTE: *Música*, por Norberto Almandoz..... 105

CRÓNICA: José Andrés Vázquez.—*Cronista Oficial de la Provincia. — enero y febrero, 1949*..... 113

ARTICULOS ORIGINALES

LA RESTAURACIÓN DE LA VISIÓN DE SAN ANTONIO, DE MURILLO, Y EL ESTILO MURILLESKO

LA excelente restauración, llevada a cabo recientemente por don Manuel López Gil, de la *Visión de San Antonio de Padua*, de Murillo, en la Catedral hispalense, es ocasión propicia para recordar la importancia de esta gran obra para el estudio de la escuela sevillana de Pintura, importancia que excede a su mera belleza.

Mucho se ha escrito sobre el origen del tenebrismo en nuestra pintura nacional; mucho menos sobre la progresiva desaparición de aquel procedimiento y su sustitución por un estilo más esfumado y luminoso, fenómeno que en Sevilla es palpable después de mediado el siglo XVII. Los estudios referentes a Zurbarán, bastante numerosos estos años, son los que más han señalado de pasada el fenómeno, al referirse a la "evolución del estilo" del maestro, a la que suele señalársele una influencia murillesca.

Lo curioso es que en 1653, si la fecha está bien leída (1), tenemos en la *Sagrada Familia*, que de las colecciones Altamira, de Madrid; Sutherland, de Londres, y Guttler, de Munich, ha pasado al Museo de San Diego, de California, uno de los cuadros más "murillescos" de Zurbarán, y aunque la boga de Murillo viene abriéndose paso desde casi una década antes, a raíz de su gran serie para la Casa Grande de San Francisco, de Sevilla, es lo cierto que este conjunto está concebido todavía al modo de los anteriores "zurbaranescos" y que en 1650 Murillo hace todavía uno de sus cuadros más tenebristas y menos evolucionados, la

(1) La última cifra se presta a alguna confusión con un 8.

Santa Cena, para Santa María la Blanca. Si, como se dice, la *Concepción Grande* del Museo de Sevilla es de 1652, se sitúa bien todavía en el estilo tradicional y los espléndidos santos *Leandro* e *Isidoro* de la sacristía mayor de la Catedral, de 1655, serían los últimos ejemplares, ya magistrales, de esa manera. El *San Antonio* de 1656, después de restaurado, se nos aparece ahora más que nunca como pieza capital en el momento del cambio de estilo, obra de gran empeño en la que Murillo ha tratado de superarse a sí mismo, para la gran empresa catedralicia, pero sin acusar una evolución técnica trascendental.

La entonación que antes presentaba la pintura, se ha manifestado, efecto de la acción del tiempo y de la luz, sobre el barniz y el polvo superpuesto. En realidad, la parte baja del cuadro, con la espléndida figura del Santo, que encaja perfectamente a continuación de los santos Arzobispos de la sacristía mayor, es de herencia muy "zurbaranesca", fácil de reconocer trayendo a la memoria obras del tipo del *San Francisco*, de rodillas, de 1639, ingresado no hace mucho tiempo en la National Gallery, de Londres. Igualmente "zurbaranesco" es el modo de estar tratada la mesa y los accesorios en las oscuridades del primer término a la izquierda, así como el escape de tonos claros al fondo en el mismo lado, como en tantos cuadros del maestro extremeño. Estamos, naturalmente, en presencia de otro artista: en Murillo el cuadro gana como pintura lo que pierde en monumentalidad. Su tonalidad sigue siendo la típica sevillana a base de tierras tostadas.

El rompimiento de gloria, en efecto lumínico no es todavía lo que será años más tarde, con más calientes entonaciones, pero la composición revela ya un modelo totalmente ajeno al sevillano tradicional y concretamente a Zurbarán que nunca había superado la presentación de los seres sobrenaturales correctamente dispuestos en posiciones muy humanas y naturales sobre el convencional *piso* de nubes. La corona circular de seres angélicos y su luz central que irradia de la figura de Jesús Niño es de incuestionable ascendencia barroca italiana y señala la aparición de un recurso nuevo en la pintura local. Es palpable, pues, una evolución estética antes que técnica.

Hay que poner en relación esta Gloria con la que Herrera el Mozo introduce en su *Apoteosis de San Francisco de Asís*, en esos mismos años, a poco de su llegada de Italia, para otro retablo de la Catedral.

En los años siguientes se irá introduciendo en la obra "murillesca", al servicio de esa composición más movida y aérea, ilusionista y decorativa, una nueva técnica: el esfumado y la entonación dorada. En los diez o doce años siguientes tenemos las

más soberanas producciones de Murillo en el nuevo estilo, que le hacen acreedor al puesto de honor que siempre ocupó en la pintura nacional y que es hora de proclamar de nuevo muy alto, tras la valoración y atención hacia otras personalidades en los últimos tiempos: son los lunetos de Santa María la Blanca, hoy en el Prado, el espléndido *Nacimiento de la Virgen*, del Louvre, *La Inmaculada* llamada *de Soult*, la preciosa de la Sala Capitular sevillana y por último los lienzos del retablo de los Capuchinos sevillanos. Hasta la serie de la Caridad no parece notarse cansancio del estilo y cierta vuelta a procedimientos anteriores, muy visible en el *San Juan de Dios*.

Estos parecen ser los hechos. Lo que interesa a la Historia del Arte es la averiguación de sus causas y caminos.

Palomino (2) atribuyó el "cambio de estilo" a una visita de Murillo a Madrid que Ceán (3) fijó por los años de 1643 a 45, bajo la protección de Velázquez, que le proporcionaría el acceso a las colecciones reales y a la admiración de las obras de van Dyck, recién fallecido en pleno triunfo. Pero, aparte de que modernamente se han aducido razones documentales contra el viaje a Madrid en la fecha que se supone (4), acabamos de ver que la dada por Ceán resulta demasiado temprana para la evolución de la pintura murillesca en sentido luminista y esfumado, fenómeno no patente hasta después del San Antonio de 1656.

En realidad hay que distinguir, según vamos viendo, en el cambio de estilo una influencia italiana en el modo de componer y dibujar, por cima de la evolución en el modo de pintar e iluminar que viene de otra parte, pero que en el fondo permanece fiel a la tradición sevillana, de tonos terrosos y tostados, que simplemente se van tornando más dorados y luminosos.

Si pasamos una ojeada al panorama de la escuela sevillana en aquellos años, encontramos que Roelas, uno de los maestros de paleta más dorada y veneciana, había bajado al sepulcro hacía más de veinticinco años y Cano se había ausentado de Sevilla desde 1637. De esa misma década son los envíos de Rivera a la iglesia salmantina de Monterrey, que cuentan entre los más coloristas y luminosos de su autor, pero este caso —de no idéntica naturaleza— sigue quedando alejado en tiempo y espacio. Valdés no llega de Córdoba hasta 1656 y ese mismo año, que es el de la muerte de Herrera *el Viejo*, parece ser el de la vuelta de Roma de *el Mozo*. El joven Herrera pudo conocer, conoció ya en

(2) Vidas; ed. Sánchez Cantón, Fuentes, IV, 293.

(3) Diccionario, II, 49-50.

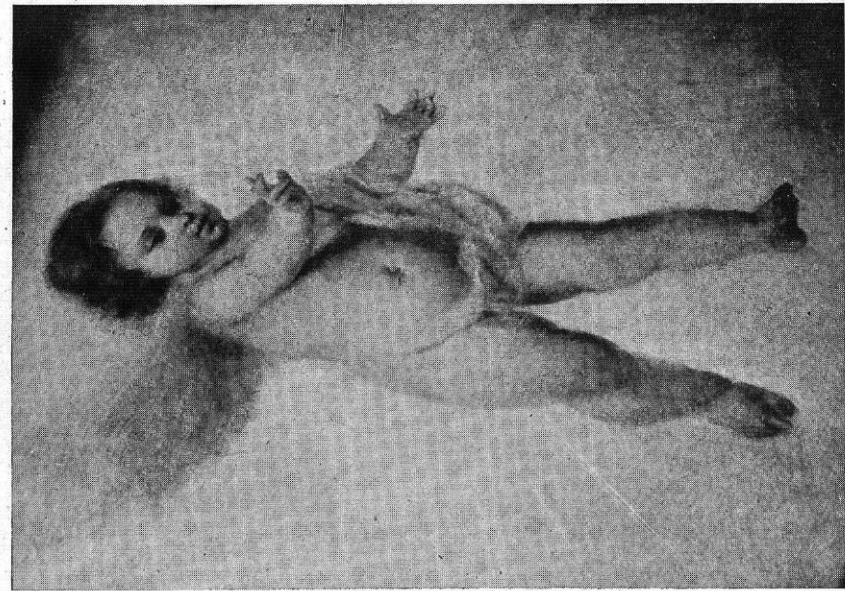
(4) Cf. Montoto, *Raza Española*, III (1921) y Bartolomé Esteban Murillo, Sevilla, 1923.

Roma, las novedades decorativas de Piero da Cortona: su techo en el Palacio Barberini (1633-1639), su bóveda de Santa María in Valicella, importante desenvolvimiento de esquemas decorativos en actividad desde los Carracci. Cortona estuvo en Venecia y trae a Roma el aprovechamiento del color, novedades técnicas y recursos ilusionistas que inyecta en el mundo de los manieristas romanos. Es muy importante investigar la parte que Herrera, recién llegado de Roma, puede tomar en la introducción de tantas novedades en el ambiente artístico sevillano. Instintivamente propendo a creer que esa intervención ha de ser importante en los años en que realmente se hace patente la evolución artística de Murillo y la actividad sevillana de Valdés. Pero al lado de los modelos y los procedimientos italianos se nota específicamente en Murillo la presencia de esas entonaciones doradas y esfumadas que, a fin de entendernos, calificaríamos con cierta exageración de "rembrandtescas" y que no pueden explicarse por influencia directa ni exclusiva italiana. Es comprensible que para entenderlas se haya pensado en la influencia de van Dyck

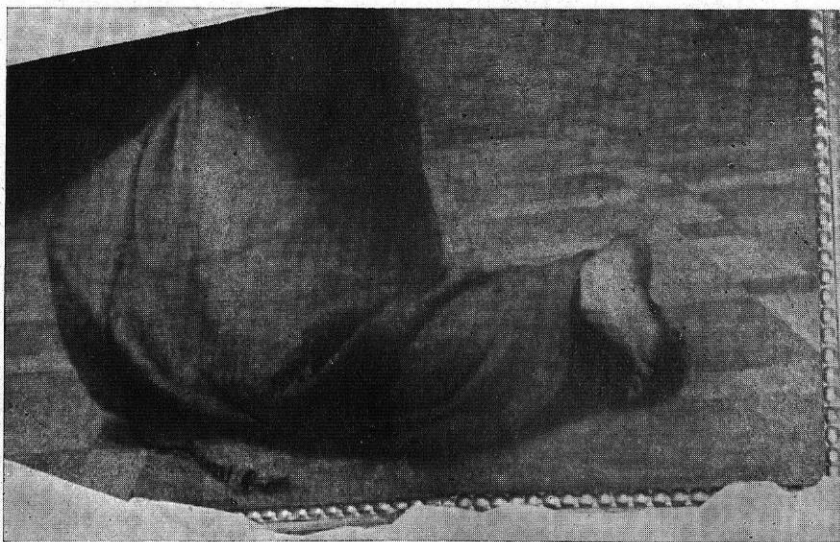
Hace tiempo que sobre este particular se paró la atención sobre el paso por Sevilla de Pedro de Moya, que según Ceán (5), después de la muerte de su maestro van Dyck en Inglaterra, en 1641, debe haber residido en Sevilla hasta su marcha a Granada en 1650. Ceán atribuye a su influencia sobre Murillo la decisión de éste de marchar a Madrid.

Van Dyck, el más prestigioso discípulo y continuador de Rubéns y triunfante pintor de cámara del Rey de Inglaterra, como el sevillano Velázquez lo era del de España, era un nombre capaz de impresionar a los artistas de su generación, y la llegada al medio sevillano de un andaluz, discípulo inmediato de aquél, podría tener su importancia, quién sabe si hasta la fundamental que supuso Palomino, para un cambio de estilo en sentido relativamente "vandyckiano" como el que nos ocupa, con lo que podría resultar que, después de todo, la influencia del flamenco habría sido decisiva en el cambio de estilo sevillano, aunque no por el derrotero del "murillesco" viaje a Madrid, supuesto desde Ceán. Hay, sin embargo, serias dificultades para tan simple y atractiva explicación: en primer lugar el paso de Moya por Sevilla entre 1641 y 1650 es demasiado temprano para clave del fenómeno que acabamos de ver, que no resulta patente hasta fechas posteriores a 1656. Ni en la literatura contemporánea ni en obras tangibles tenemos rastros concretos de la importancia de la etapa sevillana de Moya para la marcha de la es-

(5) Diccionario, II, 207. Cf. Palomino, *Vidas*; ed. S. Cantón, *Fuentes*, IV, 198.



CATEDRAL DE SEVILLA.—Pormenores del cuadro de Murillo, llamado "La visión de San Antonio".



Fotos obtenidas por Serrano durante la restauración del famoso lienzo, realizada a expensas de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla.

cuela. Por el contrario la obra posterior de Moya en Granada está clara y se entiende perfectamente con la evolución de la escuela "canesca" en aquella ciudad, mientras que en Sevilla predominan en los años siguientes el Murillo "rembrandtesco" a que hemos aludido, y en Valdés Leal que en sus obras capitales es de una personalísima paleta plateada que nada tiene que ver con la de Moya ni con la granadina.

La evolución de la pintura del estilo tenebrista al esfumado en Sevilla, y concretamente en Murillo, su más brillante corifeo, sigue, pues, presentando aún muchos problemas. En medio de ellos el *San Antonio* catedralicio de 1656 se nos presenta ahora palpablemente como obra maestra en la encrucijada de los dos estilos: ligado aún a lo antiguo en el modo de dibujar y de hacer el claroscuro, pero revelando por primera vez una exuberancia decorativa que viene de Italia a la que sólo falta añadir un calor de entonación que, si en definitiva también reconoce en Italia, en Venecia, su punto de origen, llega sin duda por caminos mucho más largos en los que puede haber desde recuerdos de Roelas hasta influencias de van Dyck recibidas de modo aun no del todo claro, para convertirse en el estilo más característico, personal y brillante del Murillo, jefe manifiesto de la escuela en los años siguientes.

La magistral restauración del cuadro catedralicio deja percibir ahora claramente que en el cambio de estilo sevillano de la época, late ante todo una nueva estética y una asimilación de recursos barrocos italianos, en vez de limitarse a un cambio de técnica, que la limpieza del cuadro reduce a sus justas proporciones y presenta como un avance natural y fecundo hacia refinamientos de luz y colorido cada vez más logrados y más a tono con lo que va viniendo de otras regiones europeas.

CESAR PEMAN

