

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.^a ÉPOCA

Año 1970 - Números 159-64



SEVILLA

PUBLICACIONES
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA

DEPÓSITO LEGAL, SE - 25 - 1958



Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

DIRECTOR: JOSE J. REAL

Impreso en España, en los Talleres de E.C.E.S.A. - Conde de Barajas, 21 - Sevilla, 1970

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA



2.^a Epoca
Año 1970

Tomos LII - LIII
Núms. 159 a 164

PUBLICACIONES
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA

2.^a EPOCA

1970

ENERO A DICIEMBRE

Núms. 159 a 164

CONSEJO DE REDACCION

EXCMO. SR. D. CARLOS SERRA Y DE PABLO-ROMERO, Presidente de la Diputación Provincial.—DR. D. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.—DR. D. JESÚS ARELLANO CATALÁN.—DR. D. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA.—DR. D. ANTONIO MURO OREJÓN.—DR. D. OCTAVIO GIL MUNILLA.—DR. D. FRANCISCO MORALES PADRÓN.—DR. D. JOSÉ GUERRERO LOVILLO.—D. LUIS TORO BUIZA. Sr. Secretario de la Diputación Provincial.—Sr. Interventor de la Diputación Provincial.

Director Honorario: D. MANUEL JUSTINIANO MARTÍNEZ.

Director: DR. D. JOSÉ J. REAL DÍAZ.

Secretario de Redacción: DR. D. JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO.

Administrador: DOÑA ARACELI SHAW GARCÍA.

SUMARIO

ARTICULOS

	Págs.
Cuenca Toribio, José Manuel.— <i>Apertura e Integrismo en la Iglesia española decimonónica</i>	9
Reyes Cano Rogelio— <i>Traducciones españolas de la «Arcadia» de Sannazaro</i>	161
Banda y Vargas, Antonio de la.— <i>El pintor Juan Gui Romano en Sevilla</i>	175
Heredia Herrera, Antonia.— <i>Los Corredores de Lonja en Sevilla y Cádiz</i>	183
Franco Domínguez, Fernando.— <i>Rosalía de Castro: Paisaje y emoción de Galicia</i>	199
Braojos Garrido, Alfonso.— <i>Apuntes para la vida de Sevilla (1828-1829)</i>	207
Tanodi, Aurelio.— <i>En torno a la publicación de documentos históricos</i>	315

TRABAJOS BIBLIOGRAFICOS

- Aguilar Piñal, Francisco.—*Más adiciones a la tipografía hispalense del siglo XVI* 359

LIBROS

- En torno a «Literatura española». A treinta años del siglo XXI. Número extraordinario de la Revista «Cuadernos para el Diálogo».*—Por Rogelio Reyes Cano 373
- Riera, Juan: *«Gaspar Caldera de Heredia, médico español del siglo XVII».*—Por Antonio Domínguez Ortiz 379
- Calderón Quijano, José Antonio: *«Las fortificaciones de Gibraltar en 1627».*—Por José J. Real 379

EL PINTOR JUAN GUI ROMANO EN SEVILLA

En su magistral obra sobre la pintura seiscentista italiana en España (1), Alfonso Emilio Pérez Sánchez, afirma, al tratar del pintor de la escuela romana Juan Guis, que dicho personaje es un artista totalmente desconocido (2) y autor de una sola obra —«La Piedad», de la iglesia de San Martín, de Sevilla, de la que hace un somero análisis— llegando a dudar incluso de su venida a España, acontecimiento que considera problemático (3). Como quiera que, con ocasión de otros trabajos, he adquirido algunas noticias de este pintor que no sólo confirman su presencia en Sevilla, sino que facilitan el conocimiento de otras obras que ejecutó, me ha parecido conveniente darlas a conocer a fin de esclarecer lo más posible la personalidad, todavía difusa, de este maestro italiano, así como para ampliar en algo el panorama de esta faceta de la pintura italiana del siglo XVII conservada en tierras españolas, tan bien estudiada, en la mencionada obra, por el citado Prof. Pérez Sánchez, de la Universidad madrileña.

La presencia en Sevilla del pintor Juan Gui, al que sabemos romano por así declararlo él mismo en la firma de sus obras conocidas, es un hecho innegable, ya que existen pruebas documentales que la acreditan suficientemente. De éstas, la más taxativa es el concierto que, en el año 1608, hizo con el mercader de paños Antonio de Chaves Ponce de León para pintarle «en mantel de dos varas y media de alto por tres de ancho» un Descendimiento de la Cruz «que tenga a Cristo, Entierro, las Marías, Nuestra Señora, San Juan y los Santos Varones, de la traza y conforme al que tengo hecho para el Clérigo Don Diego Gallegos que se ha de poner en la Iglesia de San Martín, de tan buena pintura como este dicho cuadro» (4). A la que se agregan las citas de don Celestino López Martínez (5) que lo confirman

(1) PEREZ SANCHEZ, ALFONSO EMILIO: *La pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965.

(2) Vid. op. cit. en la nota anterior, pág. 287.

(3) Vid. op. cit. en la nota núm. 1, pág. 45.

(4) Vid. LOPEZ MARTINEZ, CELESTINO: *Descendientes de Colón en Sevilla y el Templo de Madre de Dios de la Piedad*. Sevilla, 1948; pág. 19.

(5) Vid. op. cit. en la nota anterior, págs. 19 y 20.

vecino de Sevilla en las collaciones de San Vicente y la Magdalena durante el primer tercio del siglo XVII y lo acreditan como pintor especializado en los temas sacros del Descendimiento y del Entierro de Cristo.

Entre éstas, ocupa un lugar preferente la carta de pago, otorgada también en 1608, a favor de un tal Juan Pérez de Zubiarte, por valor de seis mil reales, como remate de la hechura de un retablo que representaba la Pentecostés y que había entregado en la Capilla de los Vizcaínos del Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla; si bien no carecen tampoco de interés otras del mismo año que afirman cómo, en dicha fecha, pintaba un San Onofre «de dos varas y media de alto y vara y tercia de ancho», un Crucifijo «a manera de Ecce Homo con figuras de Pilatos y un fariseo» y un San Diego, un San Antonio de Padua, un San Francisco de Asís y un Santo Domingo de Guzmán respectivamente (6).

Probada suficientemente la presencia de Gui en Sevilla, conviene, antes de examinar su estilo y analizar su obra conservada, puntualizar algo más acerca de su nombre y procedencia. Evidentemente es, como afirma Pérez Sánchez (7), un pintor de origen oscuro, al que sabemos romano por el testimonio de su propia firma —aparte, claro está, sus rasgos estilísticos que lo confirman dentro de la citada escuela en el alborar del siglo XVII— y del que ignoramos todo lo referente a formación y actividades anteriores a su venida a Sevilla en los años iniciales de la referida centuria; ignorancia que, por otra parte, se extiende también por el momento a su actuación después de 1611, la fecha de su última obra conocida. Su venida a Sevilla, posiblemente motivada por el deseo de encontrar horizontes seguros de trabajo, no es un hecho aislado entre los pintores de su nacionalidad y época, antes al contrario, muy frecuente, registrando la propia Sevilla, por estos años, la presencia de varios, entre los que merece ser destacado, por su entronque matrimonial con la familia del escultor Andrés de Ocampo, Girolamo Lucente de Correggio, autor de las pinturas del retablo mayor de la iglesia de San Martín.

A esta oscuridad de origen, se une el confusionismo existente en torno a su propio nombre. En efecto, mientras Pérez Sánchez (8) le advoca «Guis», apoyándose en la lectura de la firma del cuadro de San Martín, la bibliografía tradicional sevillana le denominó, al amparo de una mejor lectura de la citada firma que atestigua que no

(6) Vid. op. cit. en la nota núm. 4, pág. 20.

(7) Vid. op. cit. en la nota núm. 1, pág. 287.

(8) Vid la nota anterior.



Lámina I. - JUAN GUI ROMANO. «Entierro de Cristo».
Iglesia de San Martín. - Sevilla

hay «s» alguna en ella, sino un signo final de «i» larga que puede parecer «y», Gui, el cual fue aceptado tanto por Thime-Becker como por Benezit, que de esta forma lo incluyen en sus respectivos diccionarios (9). Gui es pues, pese a lo apuntado por Mayer (10) en torno a la terminación en «y», la forma, verdaderamente ortodoxa, pues el testimonio irrefutable de la firma de otro cuadro sevillano, escrita en caracteres mayúsculos y por tanto inconfundibles, así lo acredita. Finalmente, también existió con respecto al «Romano», que puede tomarse como apellido de origen, un cierto confusonismo, al interpretarse la abreviatura «Rmc.» por Romero, cual acontece por ejemplo, con el propio González de León (11), que así propio se rectifica, adoptando el verdadero sentido de la misma (12).

Resueltos los problemas de advocación, origen y presencia en Sevilla del pintor, conviene puntualizar algo sobre su estilo para lograr una mejor comprensión de su obra. Es éste, como certeramente afirma Pérez Sánchez (13), el de un artista de transición que trabaja en unas formas muy semejantes a las de Baglione, aunque menos influidas por el naturalismo tenebrista del Caravaggio, y en el que aún se percibe cierta monumentalidad de raíz miguelangelesca, que habla muy alto de su formación dentro de la escuela romana de finales del cincuecento; sin que ello sea óbice para que aparezcan en sus composiciones conocidos matices tenebristas originados por la sugestión del Caravaggio y que, según el propio Pérez Sánchez, le acercan al recuerdo de Bartolomé Carducho y aun al propio Ribalta por el parecido que, a su juicio, muestra el Entierro de Cristo de San Martín, de Sevilla, con la Piedad del Colegio del Patriarca Ribera de Valencia.

Especialista en temas de pasión, su obra universalmente conocida es el citado Entierro de Cristo, tenida antaño nada menos que como de Alonso Cano, atribución de la que ya dudó, ante la evidencia de la firma, González de León (14) y que rechazó categóricamente Gestoso (15). Producto del encargo que le hiciera para su capilla familiar

(9) Vid. THIME-BECKER: *Kunstler-Lexikon*. Tomo XV. Leipzig, 1922; pág. 263, y E. BENEZIT: *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. Tomo IV. 1956, pág. 492.

(10) Vid. MAVER, AUGUST L.: *Die Sevilianer Malerschule*. Leipzig, 1911, pág. 107.

(11) Vid. GONZÁLEZ DE LEÓN, FÉLIX: *Noticia artística de Sevilla*. Sevilla, 1844. Tomo II, pág. 335.

(12) Vid. op. cit. en la nota anterior, pág. 255.

(13) Vid. la nota núm. 2.

(14) Vid. op. cit. en la nota núm. 10. Tomo I, pág. 107.

(15) Vid. GESTOSO Y PEREZ, JOSÉ: *Sevilla monumental y artística*. Tomo III. Sevilla, 1892; pág. 13.

el clérigo don Diego Gallegos, posee, según indica Pérez Sánchez (16), un fuerte carácter cincuentista, visible especialmente en el desnudo del Cristo, aun cuando sus efectos lumínicos tienen ya un acusado matiz naturalista que lo entroncan con el caravaggismo. De prieto dibujo, es una composición muy correcta e interesante, en la que el asunto aparece dispuesto en la forma siguiente: Ante un fondo de paisaje, de tonalidades verdosas para la naturaleza y grisáceas para el conjunto urbano, que ocupa toda la parte superior del cuadro, se desarrolla la escena, concebida con un cierto estatismo contemplativo, en un primer plano un tanto desmesurado y con una cerrazón muy pronunciada del espacio que habla muy alto de los innegables resabios manieristas de su autor.

La figura de Cristo envuelta en blanco sudario e intensamente iluminadas sus carnes, constituye el centro de la composición que se dispone un tanto diagonalmente en torno a ella. A su derecha aparece sostenida por la figura de Arimatea vestido de negro y con grandes rasgos naturalistas en su rostro, mientras que Nicodemus, que viste una túnica de tonos algo ocres, arrodillado mira arrobadamente el rostro del Redentor; a los pies y cerrando el espacio por su actitud casi tendida, la Magdalena ungiendo los pies de Cristo, suntuosamente envuelta en rica túnica verde oscura con bordados de oro, sobre la que hay un manto de color algo rosáceo y cuyos rubios cabellos se recogen sobre la nuca en una especie de coleta. Al lado opuesto —en el que se halla la firma «J.º Gui Rm.º año 1608»— San Juan Evangelista, vestido con túnica negra y manto rojo, sostiene el cuerpo del Maestro, al que también mira con arrobado dolor, mientras que, a su lado, la Virgen, envuelta en amplio manto negro con el que contrasta el blanco de la toca, intenta besar la mano de su hijo que amorosamente retiene entre las suyas. Tras ellos aparecen las cabezas de Salomé y Cleófé, también envueltas en amplios mantos negros, cuyos rostros son un auténtico poema de expresión dolorida.

Que el cuadro analizado no fue el único en su género dentro de la obra de Gui, lo prueba el ya aducido testimonio del concierto, también fechado en 1608, con el mercader Antonio de Chaves para hacerle uno semejante y de tanta calidad como aquél. Por desgracia esta obra está perdida, si es que llegó a ejecutarse, pues tampoco he podido encontrar, hasta ahora, la carta de pago y finiquito, por lo que es imposible, por el momento, saber si, de haberse ejecutado, alcanzó la similitud impuesta en la obligación contractual. Ojalá que una mayor investigación del caso aclare pronto, revelándonos pistas acerca

(16) Vid. la nota núm. 2.

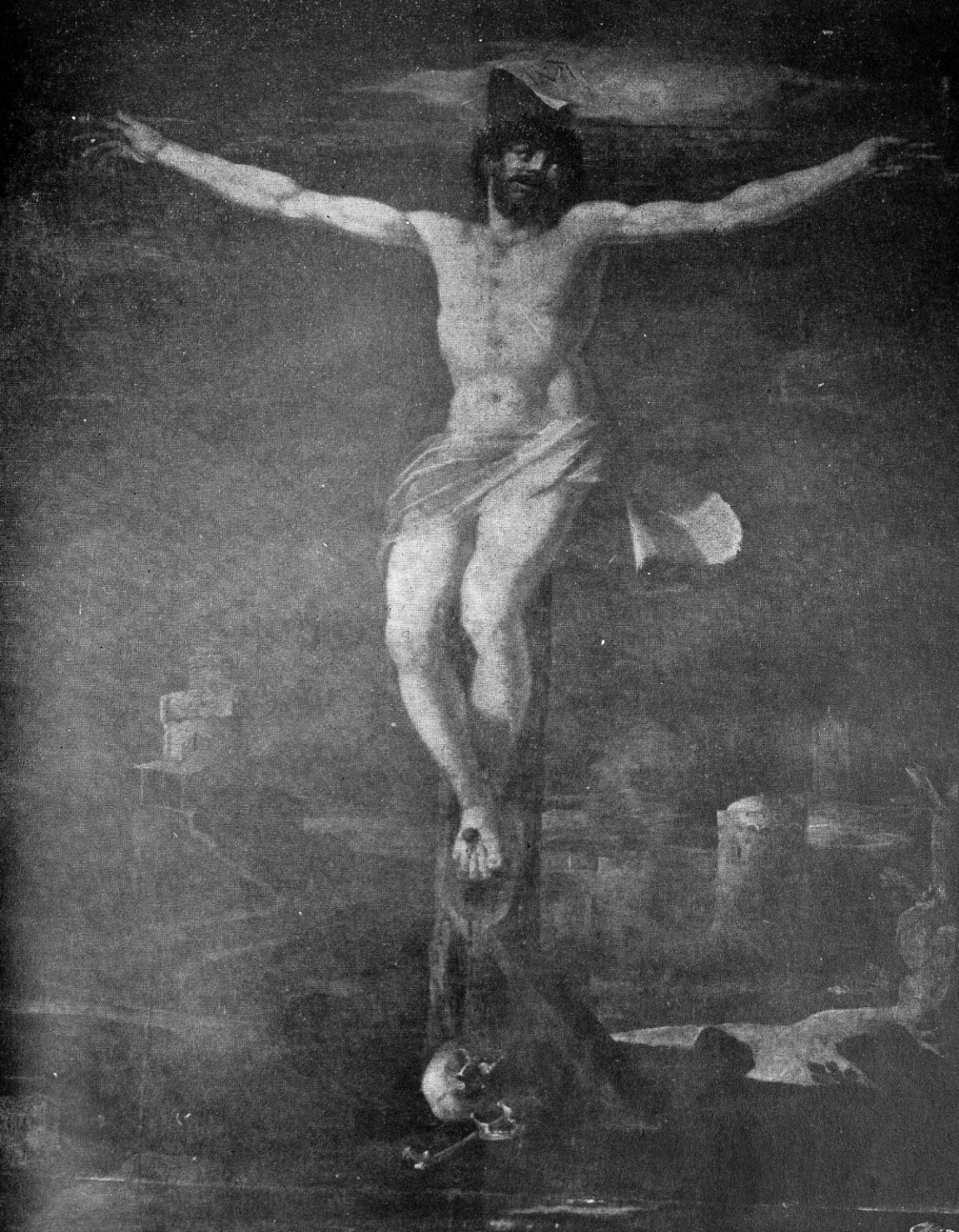


Lámina II. - JUAN GUI ROMANO. «Crucificado»
Hogar de la Virgen de los Reyes. - Sevilla

de ella, el asunto para así intentar identificarla o darla por perdida definitivamente.

Por fortuna y para confirmación de su estancia en la ciudad, así como para mayor esclarecimiento de su personalidad, Sevilla conserva otra obra de Gui que, aunque consignada en la bibliografía tradicional (17) e incluso en una publicación reciente (18), puede considerarse como inédita al haber pasado desapercibida en nuestros días y, sobre todo, al no haberse valorado dentro del marco de la producción de su autor. Aludo al grandioso Cristo crucificado que actualmente adorna un testero del descansillo de la escalera principal del edificio del Hogar «Nuestra Señora de los Reyes», institución benéfica sevillana de propiedad municipal, que también aparece firmada, y en la que Collantes de Terán cambió, al catalogarla, por «Guir» el nombre de su autor, al hacer una mala o quizás rápida lectura de la clarísima inscripción que la acredita como obra del citado Juan Gui Romano (19).

Dicha obra es un lienzo de 4 x 2'55 metros que representa, en tamaño colosal y crucificado en enorme cruz arbórea, a Cristo vivo sobre el fondo de una ciudad amurallada. La figura del Salvador, que acusa en su rostro —muy naturalista de concepto— una dulzura algo melancólica, es algo desproporcionada en sus partes inferiores, presentando el paño de pureza que la envuelve ciertos convencionalismos en su factura. Correcta de dibujo, la obra acusa, por su monumentalidad y grandiosidad de formas, una clara influencia del estilo romano a lo Miguel Ángel, aunque el naturalismo con que está concebida la figura y los suaves contrastes lumínicos de que, en ella, su autor hace gala, nos hablan ya de las proximidades del barroco y la sitúan dentro de esa transición en que se afianza estilísticamente su autor.

El colorido es parco, fondos negros verdosos contrastando con los un tanto claros de la carne y los grisáceos del paisaje urbano, lo que confirma el romanismo de la obra; siendo interesante destacar también, por su especial significación iconográfica, que a los pies del Crucificado aparece, junto con unos huesos, la típica calavera alusiva a los restos de Adán. Al lado derecho de la composición hay una piedra, en forma de dado, donde aparece la firma clarísimamente escrita en caracteres mayúsculos y dispuesta así: «IOANES GUI/R. INVETOR/1611.»

(17) Vid. GESTOSO Y PEREZ, José: Op. cit. en la nota núm. 15, pág. 390.

(18) Vid. COLLANTES DE TERAN Y DELORME, FRANCISCO: *El patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla, 1967; pág. 64, núm. 191.

(19) Vid. la nota anterior.

Respecto a su procedencia, Collantes de Terán (20) la da como desconocida, afirmación totalmente errónea, ya que el cuadro procede de la Capilla del desaparecido edificio del Asilo de la Mendicidad —del que en parte es heredero el citado Hogar de la Virgen de los Reyes— donde ya lo catalogó Gestoso (21). No obstante, González de León (22) cita otro en el Hospital de las Cinco Llagas, no conservado en la actualidad, que creo es el mismo que el comentado. Baso la afirmación en el hecho, citado por Collantes (23), de que las obras de arte procedentes del Hospital del Cardenal Cervantes, al que debió pertenecer el citado Crucificado de Gui, se llevaron, tras su supresión, al de las Cinco Llagas, convertido en Central, volviendo nuevamente a su lugar de origen al establecerse, sobre parte del viejo edificio del Hospital cervantino, el Asilo de la Mendicidad por el Concejo hispalense para solemnizar las bodas de Isabel II con el Infante don Francisco de Asís.

Desgraciadamente no conozco la existencia material de más obras de Gui en Sevilla. Las restantes aludidas en las mencionadas citas documentales o no se ejecutaron o se han perdido. Respecto del retablo de la Pentecostés de la Capilla de los Vizcaínos, que se sabe entregó acabada, puede afirmarse que ha desaparecido; desaparición que, quizás, haya sido anterior a la demolición del edificio en la segunda mitad del siglo XIX, al no aparecer consignado en la descripción que de él hace González de León en su «Noticia Artística de Sevilla» (24). No obstante, el nombre de Gui puede, aún, ponerse en relación con otras dos pinturas sevillanas, existe una y desaparecida la otra; me refiero al Santo Entierro de la iglesia de Madre de Dios y a la cita de un cuadro que, antaño, poseyó la Parroquia trianera de Santa Ana.

La primera es el lienzo central de un retablo, acabado según reza una inscripción en él existente el año 1620, ejecutado por encargo de los patronos del mismo, capitán Alonso Pérez Romero y su mujer Catalina de Palacios y Torres. Atribuida a Gui por don Celestino López Martínez (25), al recordarle tanto su dibujo como colorido las obras del citado maestro, actualmente no se tiene por suya, pese al notable romanismo que acusa, pues comparada con la Piedad, de San

(20) Vid. la nota núm. 18.

(21) Vid. la nota núm. 17.

(22) Vid. op. cit. en la nota núm. 11. Tomo II, pág. 255.

(23) Vid. COLLANTES DE TERÁN, FRANCISCO: *Memorias históricas de los edificios de caridad de Sevilla*. Sevilla, 1884; pág. 72.

(24) Vid. op. cit. en la nota núm. 11. Tomo I, pág. 50.

(25) Vid. op. cit. en la nota núm. 4, págs. 19 y 20.

IOANESGVII
R. INVETOR
1611

Lámina III. - JUAN GUI ROMANO. «Crucificado» (Por menor)
Hogar de la Virgen de los Reyes. - Sevilla

Martín, aparece muy distante de este seguro lienzo del artista. Esta opinión moderna, que apuntó Guerrero Lovillo (26), es, a mi juicio, plenamente ortodoxa, por lo que me atrevo a rechazar plenamente la atribución a Gui formulada por López Martínez. Finalmente, la segunda referencia alude a una cita de González de León (27) que afirma haber existido en la citada Parroquia de Santa Ana un Descendimiento, firmado por el flamenco Gualdorp Goltzius en 1611, del que dice ser copia el lienzo de Gui existente en San Martín, si bien poniendo en duda, al saber al último pintado en 1608, la veracidad de su propia cita. Sobre esto nada puedo decir, pues la obra no estaba ya en Santa Ana en tiempos del citado erudito sevillano, ya que había pasado, según él mismo declara, a la colección de don Aniceto Bravo, cuyo catálogo no la registra (28), por lo que es muy difícil su localización. No obstante, sí creo, con González de León, que la mencionada atribución de copia debió ser un dato tan erróneo como el «Romero», con que se confundió la abreviatura de «Romano», acreditativa de su patria de origen.

ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS

(26) GUERRERO LOVILLO, José: *Guía de Sevilla*. Barcelona, pág. 112.

(27) Vid. op. cit. en la nota núm. 11. Tomo II, pág. 335.

(28) Vid. *Copia de los catálogos de cuadros de don Antonio y don Aniceto Bravo*. Ed. mecanografiada existente en el Laboratorio de Arte de la Universidad Hispalense, fechada en Sevilla, en 1937.

