

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1972

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA.

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal, SE-25-1958

Impreso en España, en los Talleres de la IMPRENTA PROVINCIAL. — SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL



2.^a ÉPOCA
AÑO 1972



TOMO LV
NÚM. 169

SEVILLA, 1972

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

1972	MAYO - AGOSTO	Núm. 169
------	---------------	----------

DIRECTOR HONORARIO: MANUEL JUSTINIANO Y MARTÍNEZ

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO

CONSEJO DE REDACCIÓN:

MARIANO BORRERO HORTAL, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.

JESÚS ARELLANO CATALÁN.

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA.

ANTONIO MURO OREJÓN.

OCTAVIO GIL MUNILLA.

JOSÉ GUERRERO LOVILLO.

LUIS TORO BUIZA.

FRANCISCO MORALES PADRÓN.

SR. SECRETARIO Y SR. INTERVENTOR DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

ADMINISTRADOR: ARACELI SHAW GARCÍA.

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1.

APARTADO DE CORREOS, 25. - TELÉFONO 223381. - SEVILLA (ESPAÑA)

S U M A R I O

	<u>Páginas</u>
ARTICULOS	
García Gainza, M. ^a Concepción.— <i>Algunas anotaciones a Miguel de Zayas</i>	1
Martín Macías, Antonio.— <i>Andrés de Ocampo, maestro escultor</i>	9
Cuenca Toribio, José Manuel.— <i>El catolicismo liberal español: las razones de una ausencia</i>	53
Muro Romero, Pedro.— <i>La teoría de la "Forma" de Eugenio D'Ors</i>	63
Bonneville, Henry.— <i>Sobre la Poesía de Sevilla en el Siglo de Oro</i>	79
MISCELANEA	
Reyes Cano, Rogelio.— <i>F. López Estrada, "Notas sobre la espiritualidad española en los Siglos de Oro"</i>	115
Gonzalez, Pablo.— <i>1896, una fecha y un libro: "Los Raros", de Rubén Darío</i>	119
LIBROS	
Temas sevillanos en la prensa local.	
Real Díaz, Isabel	125
Crítica de libros.	
Fernández Areal, M.: <i>La política católica en España.</i> — José Manuel Cuenca	133
González Alonso, M.: <i>El corregidor castellano (1348-1808).</i> — José Manuel Cuenca	133
Salas, N.: <i>Andalucía: los siete círculos viciosos del subdesarrollo.</i> — José Manuel Cuenca	134
Comín, A. C.: <i>Noticia de Andalucía.</i> — José Manuel Cuenca.	134

ALGUNAS ANOTACIONES A MIGUEL DE ZAYAS

Es posición común a los estudiosos de Pedro de Mena reconocer, en la última etapa de la obra del escultor, una amplia participación de los oficiales de su taller. Esta participación se intensifica en el último decenio de la vida de Mena, que se inicia en 1678 con la crisis de la grave enfermedad que le aqueja y parece privarle casi totalmente de actividad, salvo algunos períodos de restablecimiento. A pesar de esta circunstancia desafortunada, el trabajo no se interrumpe en el taller de Mena y las obras continúan saliendo firmadas por el maestro. Es obvio reconocer que los oficiales debieron trabajar en estos años diligentemente, siguiendo las indicaciones del jefe del taller y permaneciendo en el anonimato de puertas afuera. Sin duda debió de ser Miguel de Zayas el oficial en el que recayó la máxima responsabilidad del acreditado taller en aquellos años, y en su figura centraremos la atención en este trabajo.

Algunos rasgos de la personalidad humana y artística de Zayas pueden deducirse por diversos caminos. El primero que salta a la vista es el de su fidelidad al maestro, trabajando constantemente a su lado, sustituyéndole en su enfermedad y sirviendo de testigo en el testamento de su viuda. Zayas mantiene su fidelidad aun después de la muerte de Pedro Mena. Cinco años después de este suceso, Zayas sigue reconociéndose discípulo de Mena, al firmar el San Juan de Dios del Hospital Civil de Málaga. Probablemente, además de fidelidad al maestro, habría en Miguel de Zayas un deseo de continuidad artística del gran Mena, a la vez que el orgullo de sentirse su sustituto haciéndose así partícipe de su fama.

En lo que respecta a su competencia artística, Zayas debió ser el mejor y más allegado discípulo de Mena, quien parece que lo distingue en los momentos privadamente familiares de su enfermedad. Palomino por su parte, nos lo presenta como el más aventajado entre todos los discípulos de Pedro de Mena, que fueron muchos.

Muy distinta opinión del artista mantiene la crítica de nuestros

días que ha hecho responsable a Miguel de Zayas, de todos los amaneramientos, rigideces y flojedades que acusan algunas obras del Mena de la última época, haciéndole principal protagonista de la decadencia artística de los tipos del escultor granadino. No obstante se le reconoce habilidad como escultor, a pesar de su falta de personalidad y adocenamiento (1).

La semblanza primeramente trazada, deducida de la consideración de noticias documentales, no es acorde con la crítica negativa y generalizada de nuestro escultor, crítica que se fundamenta en el estudio de una reducidísima obra del artista, centrada casi exclusivamente, en una sola escultura firmada por Zayas, el San José de colección particular madrileña, merecedora de aquellos calificativos de rigidez y amaneramiento, aunque aceptable en su conjunto.

No parece sin embargo que esta sea la dimensión real del artista, a la que se llegaría tras el estudio profundo de un mayor número de obras del escultor de Ubeda. Por de pronto cabe replantearse la problemática tal y como lo hizo Orueta (2): ¿Cual es el trabajo y cuales las obras de Zayas anteriores a 1688, fecha de la muerte de Mena? Opina Orueta, que son las obras de su propio maestro, firmadas por Mena e incluso llega a pensar en la posibilidad de que Zayas formase sociedad con él. El papel asignado así a Zayas, es relevante y preciso es reconocer que ser el mejor discípulo y el más estrecho colaborador de tan gran maestro, es ya una valoración muy favorable de Zayas.

Pero su personalidad artística propia resulta de momento difícil de dilucidar, de manera positiva, de esa distinguida colaboración con Mena. Será preciso estudiar las obras firmadas por Miguel de Zayas, cosa que hace después de 1688, fecha de la muerte de Mena, para reconstruir su entidad como artista independiente. Orueta declara conocer muchas obras firmadas por Zayas, que dice no incluir en su libro por no alargar la ya copiosa relación de obras de Mena, limitándose a citar el San Juan de Dios del Hospital Civil de Málaga y el San José de colección particular madrileña, este último recogido también por M. Elena Gómez Moreno.

Por su parte Ceán (3) nos habla de la existencia de obras de Zayas en las iglesias de Jaén y dice que son muy estimadas. Nada dice Ponz al respecto, pues ni siquiera cita al escultor.

(1) M. E. GÓMEZ MORENO: *Escultura del siglo XVII*. Madrid (1963), p. 214.

(2) R. ORUETA: *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid (1914), p. 214.

(3) CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario...* (1800), tomo VI, p. 35

El San Juan de Dios de la capilla del Hospital Civil de Málaga es una imagen de vestir. Lleva en la cintura una plaquita de marfil donde se lee: "Michael de Zayas faciebat. Dissipulo D Petri de Mena. Malaga Anno 1693". Esta es la primera obra, por lo menos publicada, que se conoce de Zayas como escultor independiente, aunque reconociéndose discípulo del fallecido maestro. Tanto en el San Juan de Dios como en el San José de la iglesia de Capuchinos de Málaga, hoy en colección particular madrileña, Zayas se mantiene dentro de los tipos iconográficos tratados por Mena aunque como es sabido estos proceden de Cano. El San José está igualmente firmado por Zayas siguiéndose la filiación de discípulo de Mena y el año, que Orueta leyó 1695, M. Elena Gómez Moreno 1696, y que parece ser el 1697 según se puede distinguir en la fotografía que reproduce la obra. La figura de San José presenta un rígido tratamiento de telas empobrecido en los pliegues de las mangas. La cabeza aparece más escueta y recortada que la de los santos de Mena, así como el rostro más escuálido y modelado con menos suavidad que los realizados por el granadino. Ignoro si el Niño que lleva San José es el mismo que vió Orueta separado del San José y en mal estado, o si se trata de un sustituto.

Sumaria idea puede formarse de Miguel de Zayas por estas dos figuras de santos comentadas, faltando el tema femenino tan ilustrativo de la manera de hacer de un escultor, y más, de un discípulo de Mena, quien consiguió en esta línea tan delicados aciertos.

A este efecto, la Virgen de Belén que damos a conocer ahora, viene a iluminar esta faceta ignorada de Miguel de Zayas.

Se halla esta figura en lugar muy distante de Málaga, en la iglesia parroquial del Salvador de la villa de Pedroso, provincia de Logroño (4). Se ignora el camino que siguiera esta figura para llegar hasta aquí, y ninguna noticia referente a compra, donación o traslado hemos encontrado en los libros parroquiales, aunque se mencionan allí obras de pintura traídas de Madrid aproximadamente por las mismas fechas. De todos modos debe tenerse presente, que en 1615 se fundó en Pedroso la Cofradía de la Virgen y Santiago Apostol de Hijosdalgo de Pedroso, a la que pertenecían relevantes personalidades, algunas de ellas residentes en la corte.

(4) Debo al doctor A. Marcos Pous, director de los estudios etnográficos y artísticos que se realizan en la provincia de Logroño, bajo el patrocinio de la Excelentísima Diputación de dicha ciudad, el conocimiento de esta obra, razón por la que ahora le reitero mi agradecimiento.

La escultura está firmada y fechada en una pequeña chapita de metal clavada en la parte izquierda de la peana donde se lee: "Dn Michael de ZAIAS FAT. Malacae ANNO 1698". La fecha es por tanto un año posterior a la del San José antes citado, y en esta ocasión —dato curioso— no se firma discípulo de Pedro de Mena, lo que parece indicar que su nombre es ya conocido con independencia del de su maestro, no en vano han transcurrido diez años desde su muerte.

La Virgen de Belén de Pedroso es una talla de 60 cm. de altura por 60,5 cm. de anchura de peana. Responde al tipo iconográfico de Virgen con el Niño que halló su más elevada interpretación en la Virgen de Belén de Santo Domingo de Málaga de Pedro de Mena, y que dado su éxito se repitió en numerosas versiones como lo muestran los ejemplares de Barcelona, Cuenca y los de la Catedral de Granada y de la iglesia de la Victoria de Málaga, estas últimas estudiadas recientemente (5), la mayoría de ellas salidas de manos del propio Mena o de sus discípulos.

La Virgen de Belén de Pedroso no es sin embargo, una simple repetición del tema, sino que presenta novedades iconográficas. En efecto, en las vírgenes de Belén hasta ahora conocidas en escultura, el Niño aparece despierto y en actitud infantil naturalista, mientras es contemplado por su madre. En Pedroso, el Niño se halla dormido, y su cuerpo, tendido y relajado sobre el brazo de la Virgen. Tiene apoyada su mano sobre el pecho y el brazo izquierdo tendido a lo largo del cuerpo, la mano abierta. El rostro dormido, rendido por el sueño, los ojos cerrados y la boca entreabierta.

La actitud de la madre es de estática contemplación de su hijo, como sumida en profundo pensamiento. Frente a las actitudes más dinámicas de las obras vírgenes de Belén, en donde la Virgen aparece cogiendo el pañal para cubrir al Niño como en la destruida de Málaga, en la de Cuenca o en la del Museo de la Catedral de Granada, y el Niño abrazando el cuello de su Madre o agitando piernas y brazos, la originalidad del grupo de Pedroso radica en el reposado sueño del Niño y en la contemplación serena, casi melancólica, de la Madre. Se diría que el grupo parece un presagio de la Piedad. Aun sin olvidar los precedentes pictóricos de la Virgen de Belén, en los que el niño aparece dormido, especialmente de Alonso Cano y su círculo, y que se produce, de hecho, una influencia de la pin-

(5) D. SÁNCHEZ MESA: *Algunas noticias sobre la obra de Pedro de Mena*, Archivo Español de Arte, número 159 (1967), p. 257.

tura en la escultura, como ha puesto de relieve Orozco Díaz (6) habrá que conceder a Zayas el acierto de esta nueva interpretación de la Virgen de Belén y restringir la idea tan difundida de un Zayas imitador sin acierto, y empobrecedor de los tipos de Mena. Acaso habría que pensar en una versión del propio Mena, desaparecida, antecedente de la de Pedroso, pero de momento esto pertenece al campo de la hipótesis y no hace decrecer el mérito de Zayas.

La Virgen de Belén de Pedroso responde, pese a las diferencias indicadas, al tipo creado por Mena. Presenta la cabeza ligeramente ladeada y baja para mirar al Niño. El cabello, como es ya usual, aparece dividido por raya central y enmarca la cara dejando los lóbulos de las orejas al descubierto para recogerse con cinta detrás del cuello y extenderse después por la espalda. El rostro, de forma ovalada, frente amplia, ojos alargados de párpado muy plano, boca de labios delgados y rectos, destaca sobre cuello esbelto y cilíndrico. María va vestida con túnica, que aparece en cuello y mangas, corpiño y manto que se apoya con amplio pliegue sobre el hombro izquierdo y que vuelve adelgazándose, enmarcando la espalda para recogerse a los pies del Niño. Las telas se pliegan con cierta dureza en el corpiño y manto formando en la manga el típico pliegue en fuelle que es usual en las obras de Mena. En el pañal del Niño se hace más menudo cortado y quebradizo el pliegue, imitado al plegado de la seda, como dice Orueta, asemejándose al tratamiento dado al pañal en el destruido grupo de Santo Domingo de Mena, y haciendo diferenciar sus calidades de material más ligero que el del manto de la Virgen, diferencia que se pone de manifiesto en los contactos. Los paños se adelgazan fuertemente en los bordes, que quedan reducidos a delgadas láminas. La Virgen de Belén de Pedroso conserva la policromía primitiva que presenta fuertes contrastes: Corpiño rojo, manto azul con vuelta color blanco hueso y de este mismo color, el cuello y mangas de la túnica y el pañal del Niño. Siguiendo la túnica de Mena, Zayas ornamenta el cuello de la túnica con bordados en relieve de color blanco hueso, y pinta a pincel en tono gris azulado las orlas del corpiño (7).

María tiene ojos de cristal y restos de pestañas de pelo natural. Las carnaciones son semibrillantes con golpes sonrosados en las mejillas, en el mentón y en las rodillas del Niño. La policromía de

(6) E. OROZCO DÍAZ: *Tres obras de Pedro de Mena desconocidas*. "Goya", número 30 (1959), p. 347 y ss.

(7) Véase la obra de D. SÁNCHEZ MESA *Técnica de la escultura policroma granadina*, Granada (1971), p. 156 y ss.

la Virgen del Pedroso en nada desmerece de la de las esculturas de Mena, y quizá esto venga a confirmar la hipótesis sostenida hasta ahora de que Miguel de Zayas ayudaba también a policromar al maestro granadino.

La figura se conserva en buen estado a excepción de algunos deterioros: Faltan dos dedos a la mano derecha de la Virgen y los pies del Niño presentan asimismo, mutilaciones. Falta también el cordón que unía los bordes del corpiño. El Niño se halla adosado al conjunto por medio de un vástago del que se desmonta con facilidad. Ha debido ser usado como Niño de adorar, a juzgar por las erosiones que presenta su policromía en la rodilla derecha y las manos. Las cabezas de las dos figuras tienen orificios que parecen indicar el anterior uso de coronas.

De la comparación de la Virgen de Belén de Pedroso con sus homónimas documentadas o atribuidas a Pedro de Mena, pueden señalarse peculiaridades en la manera de hacer de ambos escultores que pueden ser útiles en la labor discriminatoria de la obra de ambos. La manera de hacer de Miguel de Zayas es más escueta y sumaria que la de Mena. Ello puede apreciarse en el rostro de la Virgen de Pedroso de modelo más recortado, de mejillas más enjutas y frente plana y más despejada lateralmente que el rostro de la Virgen de Belén de Santo Domingo de Málaga o el del ejemplar de la Catedral de Granada, de modelado carnoso y blando, ambas obras de Mena,

Se advierten diferencias también en la ejecución de los párpados, más curvos los de las vírgenes de Mena, frente al planismo y alargamiento de los de la Virgen de Pedroso, y asimismo en lo referente al trazado de la boca, más pequeña y carnosa en Mena, y recta y de mayor tamaño, en la obra de Zayas. En lo que al Niño respecta, el de Pedroso sigue el modelo canesco de volumen amplio y redondeado, tipo que utilizó Mena en Santo Domingo de Málaga frente a otras versiones en las que el Niño es más menudo y muñequil. Parece también, como los ejemplos anteriores, inspirado en el natural pero no se halla totalmente desnudo como es lo habitual en los modelos escultóricos, sino cubierto levemente con un pañal que se asocia involuntariamente con el paño de pureza de los crucificados y que hace presagiar la Piedad. El modelado está tratado con blandura y corrección, haciendo estudio de las carnes infantiles, con sus hoyuelos y arrugas que con la ayuda de la policromía, consigue un hermoso ejemplo de Niño Jesús, ligado por su iconografía e interpretación a la escuela granadina, en donde tanto abundan.

En resumen, la Virgen de Belén de Pedroso viene a iluminar la confusa figura de Zayas, presentándolo ya como artista independiente pues por primera vez, en las obras conocidas, no se firma discípulo de Mena. Incrementa por otra parte su obra con un tema mariano, tras San José y San Juan de Dios, conocidos éstos dentro de la iconografía sobria de santos varoniles. La realización de esta hermosa obra de Pedroso hace merecedor a Miguel de Zayas de mayor estimación. La Virgen de Belén de Pedroso es una interpretación bellamente lograda dentro del tipo iconográfico tantas veces repetido por Mena, pero indudablemente mejor conseguida que otras versiones obras de otros discípulos del maestro granadino, como por ejemplo la Virgen de Belén de la iglesia de la Victoria de Málaga, obra de Jerónimo Gómez Hermosillo de niño retorcido y nervioso, sin la belleza y la serenidad de la Virgen de Zayas.

Pero por encima de ello, esta nueva obra de Zayas permite analizar las características propias del artista, su manera de hacer, su manejo de las gubias, el modo de policromar y también la manera de enfrentarse con un tema iconográfico ya tratado por su maestro.

De aquí que podamos replantearnos en este punto nuevamente la problemática que sobre la colaboración Mena-Zayas se planteó Orueta: "Se podrá pensar que éste (Zayas), muerto el maestro, se limitara a seguir las inspiraciones recibidas o a copiar sus obras y más que la personalidad de Zayas lo que vemos en sus imágenes sea la personalidad perpetuada; pero esto que indudablemente es cierto, no se opone en absoluto a que además en toda la labor salida del taller de éste durante la segunda mitad de su carrera haya trabajado aquel y esto explica que esta segunda serie de esculturas de Mena se parezcan tanto o más a las de Zayas que a las suyas propias anteriores" (8).

Sutil consideración la de Orueta que ahora tras el conocimiento de la Virgen de Pedroso puede analizarse y perfilarse, aunque sea necesario conocer un mayor número de obras firmadas por el artista.

Es un hecho real que muchas de las figuras atribuidas en algún tiempo a Mena parecen más bien obras de Zayas, como por ejemplo el San José de la iglesia de San Nicolás de Murcia o el Ecce Homo del Convento de las Maravillas de Madrid, en los que hizo hincapié

(8) R. ORUETA: *La vida y la obra...*, p. 214.

Orueta. Pero sobre este punto, que habrá que analizar más detenidamente cuando se preste mayor atención a Zayas, como clave del conocimiento del último Mena, esta nueva obra de Pedroso, llena de belleza, nos hace sentir realmente que Mena se perpetúa en Zayas, dejando a un lado, desde luego, alguna diferencia de técnica y de matiz.

María Concepción GARCIA GAINZA



Lám. 1.—*Virgen de Belén*, firmada por Miguel de Zayas. Pedroso - Logroño.



Lám. 2.—*Virgen de Belén* de Pedroso
(Logroño). Detalle.



Lám. 3.—*Virgen de Belén* de Pedroso
(Logroño). Detalle.



Lám. 4.—*Virgen de Belén* de Pedroso
(Logroño). Detalle.



4

Lám. 5.—*Virgen de Belén* de Pedroso
(Logroño). Detalle.