ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

SEVILLA, 1976

Precio: 150 Pesetas

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

1976	ENERO-ABRIL	Número 180

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.

OCTAVIO GIL MUNILLA. ANTONIO MURO OREJÓN.

LUIS TORO BUIZA. JOSÉ GUERRERO LOVILLO.

FRANCISCO MORALES PADRÓN.

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

ADMINISTRADOR: CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

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

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

SUMARIO

ARTICULOS

Páginas

RUBIO MERINO, Pedro.—*Inventario del Archivo del Hospital de San Bernardo, vulgo los viejos, de Sevilla.* 1

BENITO Y DURÁN, Angel.—*El Supremo Consejo de Castilla (Carlos III) informado por su fiscal don Pedro Rodríguez de Campomanes sobre los monjes basilios del Tardón* ... 37

SORIA MEDINA, Enrique.—*Dinámica natural de la población de Tomares (Sevilla) en los siglos XVIII y XIX.* 63

LLEÓ CAÑAL, Vicente.—*El Monumento de la Catedral de Sevilla, durante el siglo XVI* ... 97

FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Juan.—*La obra de Pedro de Medina (Ensayo bibliográfico)* ... 113

LADERO QUESADA, Miguel Angel, y GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel.—*La Orden militar de San Juan en Andalucía* ... 129

MISCELANEA

CÓMEZ, Rafael.—*Sobre libros en Sevilla, a fines del siglo XVIII* ... 143

CÓMEZ, Rafael.—*Sobre la Orden militar de Santa María de España* ... 147

WAGNER, Klaus.—*¿Qué costaron los estudios universitarios en Salamanca a principios del siglo XVI?* ... 149

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local (sept.-diciembre 1975).

REAL DÍAZ, Isabel ... 155

Crítica de libros.

GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Las reales almonas de Sevilla (1397-1855).*—Manuel Romero Tallafigo ... 161

SANZ FUENTES, María José, y SIMÓ RODRÍGUEZ, María Isabel: *Catálogo de documentos contenidos en los libros de cabildo del Concejo de Sevilla.*—Manuel Romero Tallafigo ... 162

Páginas

CUENCA TORIBIO, José Manuel: *Sociología de una élite de poder en la España contemporánea: la jerarquía eclesiástica (1789-1965)*.—Jesús Longares... 164

MORALES PADRÓN, Francisco: *Visión de Sevilla*.—José Manuel Cuenca Toribio 166

GONZÁLEZ DORADO, A.: *Sevilla: centralidad regional y organización interna de su espacio urbano*.—José Manuel Cuenca Toribio 166

DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa: *Estudio histórico - artístico de la parroquia de San Pedro*.—Jorge Bernales Ballesteros 167

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *Arquitectura medieval en la Sierra de Aracena*.—Teodoro Falcón Márquez ... 170

EL MONUMENTO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA, DURANTE EL SIGLO XVI*

En 1890, D. José Gestoso refutó la opinión, comúnmente aceptada desde su formulación por Ceán Bermúdez en 1804, de que el Monumento Pascual de la Catedral de Sevilla, visible hasta hace pocos años, fuese obra de mediados del siglo XVI, de manos de Micer Antonio Florentín (1). Gestoso se basó en dos puntos: en primer lugar, la ausencia de documentación pertinente en el propio Archivo de la Catedral; en segundo lugar, la imposibilidad de clasificar estilísticamente como obra del XVI una estructura de aspecto "tan frío e indigesto" (es decir, barroco) como la que ha llegado a nuestros días.

Con las presentes líneas, que aportan material inédito, pretendemos demostrar que ambos investigadores, por paradójico que parezca, estuvieron parcialmente en lo cierto y, también, parcialmente equivocados.

No tendría sentido repetir aquí las páginas dedicadas por Gestoso a la evolución del Monumento, desde el siglo XV, en que aparecen las primeras noticias, en adelante, basadas en sus investigaciones en el Archivo de la Catedral; no obstante quizás sea conveniente recordar brevemente las líneas fundamentales de dicha evolución.

Por los datos que hoy poseemos parece casi seguro que el primitivo Monumento sevillano, en vez de ser una estructura arquitectónica, tuvo un carácter fundamentalmente teatral, escenográfico; es decir, en esencia debió consistir en un decorado dispuesto para la representación de escenas de la Pasión del Señor,

---

(*) Este trabajo ha sido realizado bajo la dirección de la Dra. Concepción García-Gaínza y con los fondos de ayuda a la investigación del Ministerio de Educación y Ciencia.
Queremos agradecer al arquitecto José Ramón Sierra la ayuda prestada en el diseño de las plantas (lám. 3 a, b).

(1) Cf. J. Gestoso Pérez, "Sevilla Monumental y Artística" (Sevilla, 1890), vol. II, págs. 280-297. Para la tesis de Ceán Bermúdez, cf. su "Descripción artística de la Catedral de Sevilla" (Sevilla, 1804), págs. 56 ss.

probablemente en conexión con la propia liturgia pascual (2). El empleo de terminología común para el "atrezzo" de las fiestas del Corpus Christi y las de Semana Santa y el hecho de que los gastos ocasionados por ambas fiestas aparezcan frecuentemente mezclados en los Libros de Fábrica indican que, durante cierto tiempo al menos, el desarrollo de las dos debió correr paralelo (3).

Un curioso asiento en los Libros de Fábrica de 1531 especifica que se haga el Monumento "...con los arcos triunfales...", lo cual es ciertamente una novedad e indica la introducción de elementos renacentistas "nuevos" dentro de una estructura aún extremadamente arcaica (4), lo cual, a su vez, pone de relieve un latente deseo de renovación que cristaliza en la introducción de sucesivas adiciones en los años posteriores.

En 1559 nos encontramos por primera vez con un Monumento ya plenamente moderno, de carácter arquitectónico y no escenográfico, que es encargado por el Cabildo al entonces Maestro Mayor de las Catedrales de Córdoba y Sevilla, Hernán Ruiz II. Este que llamaremos Monumento-1, fue decorado por artistas de la talla de Luis de Vargas e incluso, posiblemente, de Pedro de Campaña; a través de las partidas que reflejan los Libros de Fábrica puede saberse que incluía imágenes en talla y remates en forma de esferas y obeliscos (5). Desgraciadamente no poseemos representación gráfica ni descripción de este Monumento-1; no obstante poseemos dos puntos de referencia en la obra del propio Hernán Ruiz que pueden ayudarnos a imaginar su forma. En primer lugar la terminación de la Giralda que tipológicamente

(2) Para la conexión entre liturgia y teatro, pueden consultarse: E. K. Chambers, "The Medieval Stage" (Oxford, 1967), vol. II, cap. I; J. Heers, "Fêtes, jeux et joutes dans les societés d'Occident à le fin du Môyen Age" (Montreal, 1971), cap. II; H. Rey-Flaud, "Le Cercle Magique; essai sur le théatre en rond à le fin du Môyen Age" (París, 1973), cap. I, 2); B. J. Wardropper, "Introducción al Teatro religioso del Siglo de Oro" (Salamanca, 1964), cap. IV, etc. Una de las escenas más frecuentemente representadas era la aparición del Angel a las Buenas Mujeres junto al Sepulcro vacío (Mat. 28; Mar. 16; Luc. 24), en la que, como es lógico, era una pieza decorativa importante el propio Sepulcro. Es posible que éste se enriqueciese y complicase gradualmente, dando origen a los Monumentos posteriores.

(3) Sobre las fiestas del Corpus Christi en Sevilla y su estructura escenográfica, cf. nuestro libro "Arte y Espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los Siglos XVI y XVII" (Sevilla, 1975).

(4) Para la entrada del Rey D. Fernando el Católico, en 1508, se levantaron en Sevilla trece arcos triunfales, desde la Macarena hasta la Catedral; luego, en 1526, con motivo de las bodas del Emperador, la ciudad costeó otros siete, adornados con alegorías cristianas y paganas; éstos, sin duda, constituyen el precedente de los empleados en el Monumento pascual. Cf. al respecto las "Memorias" de Andrés Bernáldez, Cura de Los Palacios (ed. Gómez Moreno y Carriazo, 1962), pág. 543, y J. Carriazo, "Las Bodas del Emperador" (1959), pág. 80 ss.

(5) Gestoso, op. cit., pág. 290. Las imágenes quizás procedieran del Monumento anterior; en cuanto a los remates en forma de esferas y obeliscos sugieren un parecido con el túmulo que, por esas mismas fechas, diseña Claudio de Arciniega para los funerales del Emperador en la Catedral de Méjico. Cf. A. Bonet, "Túmulos del Emperador Carlos V", en *Archivo Español de Arte*, núm. 33 (1960), págs. 55-66.

puede ser considerada como un "monumento" y en la que Hernán Ruiz trabaja por estas mismas fechas (6); en segundo lugar, un dibujo de mano del mismo arquitecto, incluido en su famoso Códice (7) (Lám. 1). Aunque este diseño forma parte de una serie de ejercicios en representación perspectiva, como los que figuran en los folios anteriores, sin duda refleja también una opción formal de Ruiz dentro de este campo de arquitecturas efímeras y su decoración de bolas y pináculos coincide con la que conocemos poseía el Monumento de la Catedral de Sevilla.

En 1584, sin embargo, el Cabildo sevillano decidió la venta de este Monumento-1, decisión que Gestoso ve relacionada con la construcción de la nueva Custodia de Arfe, encargada en 1584 y terminada en 1587, en el sentido de querer proporcionar una superestructura arquitectónica "moderna" y adecuada a la pieza de orfebrería en proceso de construcción. Pero llegado a este punto, Gestoso se ve obligado a admitir que, al no haber hallado nuevos datos, ignora "...si continuó sirviendo el (monumento) viejo más o menos arreglado..." o si, efectivamente, el de Ruiz se vendió y se construyó uno nuevo.

Hoy podemos aportar una descripción razonablemente completa y un buen dibujo (Lám. 2), ambos fechados en 1594, del que llamaremos por razones de claridad Monumento-2 (8). Desgraciadamente, la descripción no incluye ni el nombre del autor ni la fecha de construcción, por lo que el primer problema a resolver debe partir de las mismas interrogantes planteadas por Gestoso. Es preciso, pues, efectuar un análisis comparativo sirviéndonos de los pocos datos seguros que conocemos del Monumento-1 y del dibujo y descripción del Monumento-2 antes de poder afirmar que se trata de dos obras distintas.

Del Monumento-1, diseñado por Hernán Ruiz, se sabe que, además de los remates ya citados, en forma de esferas y pináculos, iba coronado por una figura alegórica de la Fe y que su ilu-

(6) El proyecto de Hernán Ruiz para la Giralda fue aprobado en Cabildo celebrado el 5 de enero de 1558; se terminó en 1568. Cf. Aníbal González, "La Giralda" (Sevilla, 1927), pág. 7.

(7) Fol. 56 recto, Lám. LV, en la edición a cargo de P. Navascués (Madrid, 1974). El manuscrito de Ruiz es propiedad de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Biblioteca, Sección Raros, sign. R-16.

(8) Ambos se encuentran en un manuscrito, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid, titulado "Discursos Festivos en que se pone la Descripción del Ornato e Invenciones que en la Fiesta del Sacramento la Parroquia Collegial y Vezinos de Sant Salvador hizieron. Por el Licenciado Reyes Messia de la Cerda", con fecha del 2 de junio de 1594. El manuscrito contiene numerosos dibujos de los distintos "passos" realizados con motivo del Corpus. El dibujo del Monumento (fols. 5 r. y vo.) sin embargo es de mano distinta a los demás y parece obra de algún dibujante profesional.

minación era mediante lamparillas de papel (9). El Monumento-2, según podemos ver en el dibujo, carece de tales remates, va coronado por un Calvario en vez de por la figura de la Fe, y su iluminación, en contraste con la del Monumento-1, es a base de "...quarenta lámparas de plata...", amén de multitud de velas en sus candelabros también de plata (10). Si a estas discrepancias añadimos el acuerdo capitular citado de vender el Monumento-1 de Ruiz, parece razonable admitir, al menos como hipótesis de que se trata de una obra nueva.

Dimensiones y traza

Según los datos consignados en la descripción, completados con los que por proporción hemos podido obtener del dibujo, el Monumento-2 tuvo las siguientes dimensiones aproximadas: 30 metros de altura total, repartidos de la siguiente manera: el primer cuerpo, desde el suelo hasta las basas del segundo cuerpo, 9,50 metros; segundo cuerpo, desde la base hasta el último escalón de la escalinata, 8,50 metros; tercer cuerpo, desde el último escalón de la escalinata hasta la clave de la cúpula, 7,50 metros; finalmente el Crucificado, 4,50 metros.

La planta, de cuya forma nos ocuparemos en seguida, ocupaba un cuadrado de 11,50 metros de lado, es decir, una superficie de 132,25 metros cuadrados. Antes de elaborar sobre las medidas trataremos de completarlas en la medida de lo posible; así, si consideramos cada uno de los tres cuerpos como una estructura arquitectónica independiente, tendremos que el primero mide 11,50 x 11,50 x 9,50; el segundo mide 7,50 x 7,50 x 8,50; el tercero mide 5,50 ∅ x 7,50. Por tanto, los tres cuerpos disminuyen en altura según una proporción constante a : b = b : c, exceptuando al Crucificado que escapa a la norma.

La forma de la planta es un tanto problemática toda vez que el dibujo es un alzado plano, sin perspectiva y la descripción lo omite, de modo que es preciso apelar a la hipótesis razonable. Según el manuscrito, las columnas del primer cuerpo eran dieciséis, sin contar con otras cuatro que "...haziendo una forma curiossisima de cama sirven de asiento a la Custodia" (se refiere al templete interior) (11). Ahora bien, la única manera de distri-

(9) Gestoso, op. cit., págs. 288 ss.
(10) Ms. de Messia, fol. 6 ro.
(11) Ibíd., fol. 2 ro.

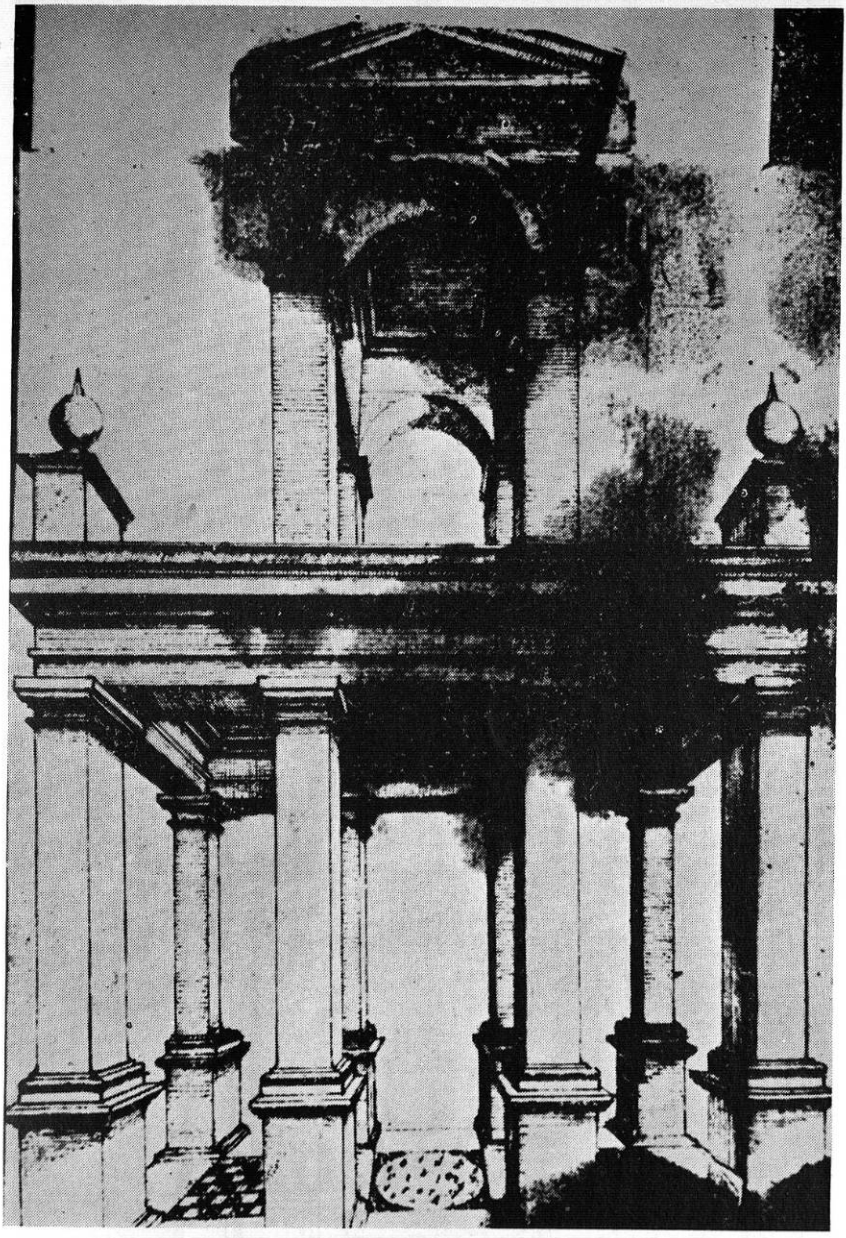

Lámina 1.—Manuscrito de Hernán Ruiz. Fol. 56 ro.

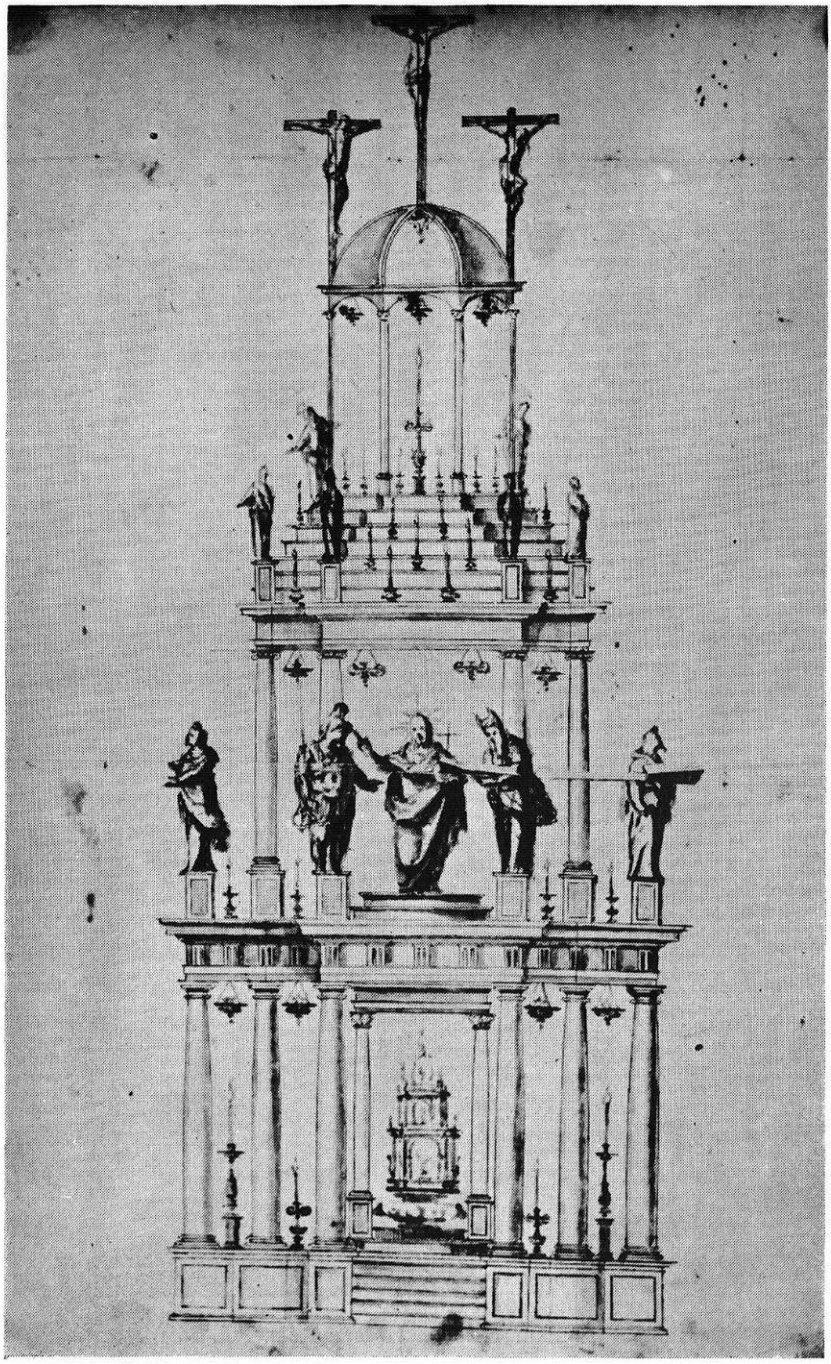

Lámina 2.—El Monumento de la Catedral de Sevilla en 1594.

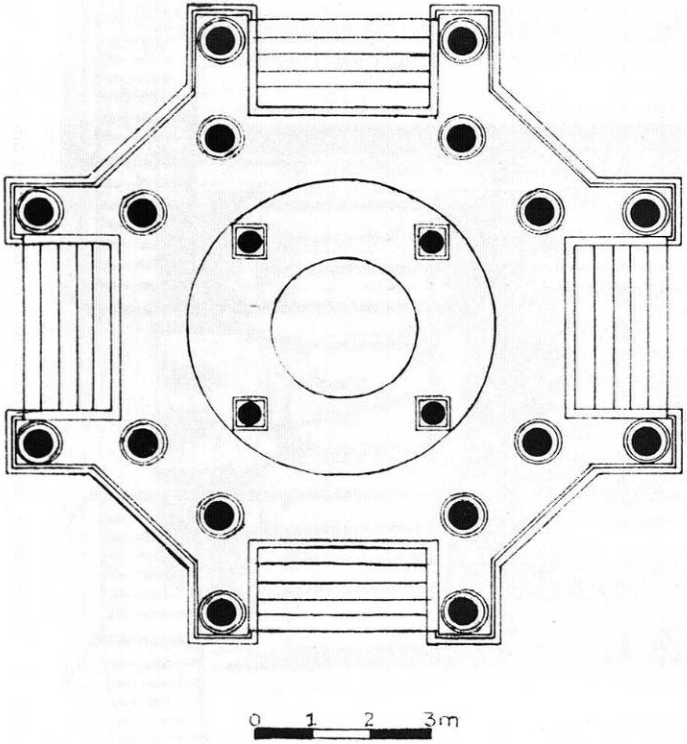

Lámina 3 A)

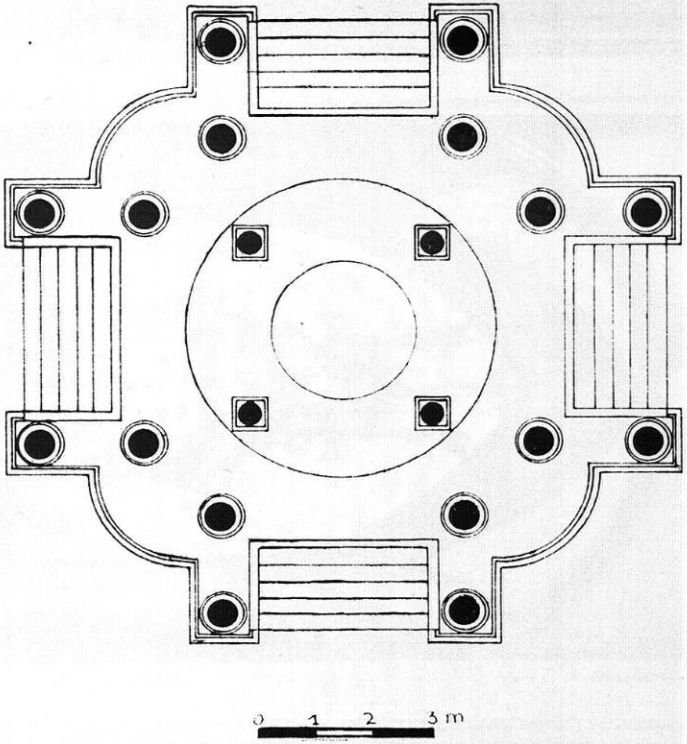

Lámina 3 B)

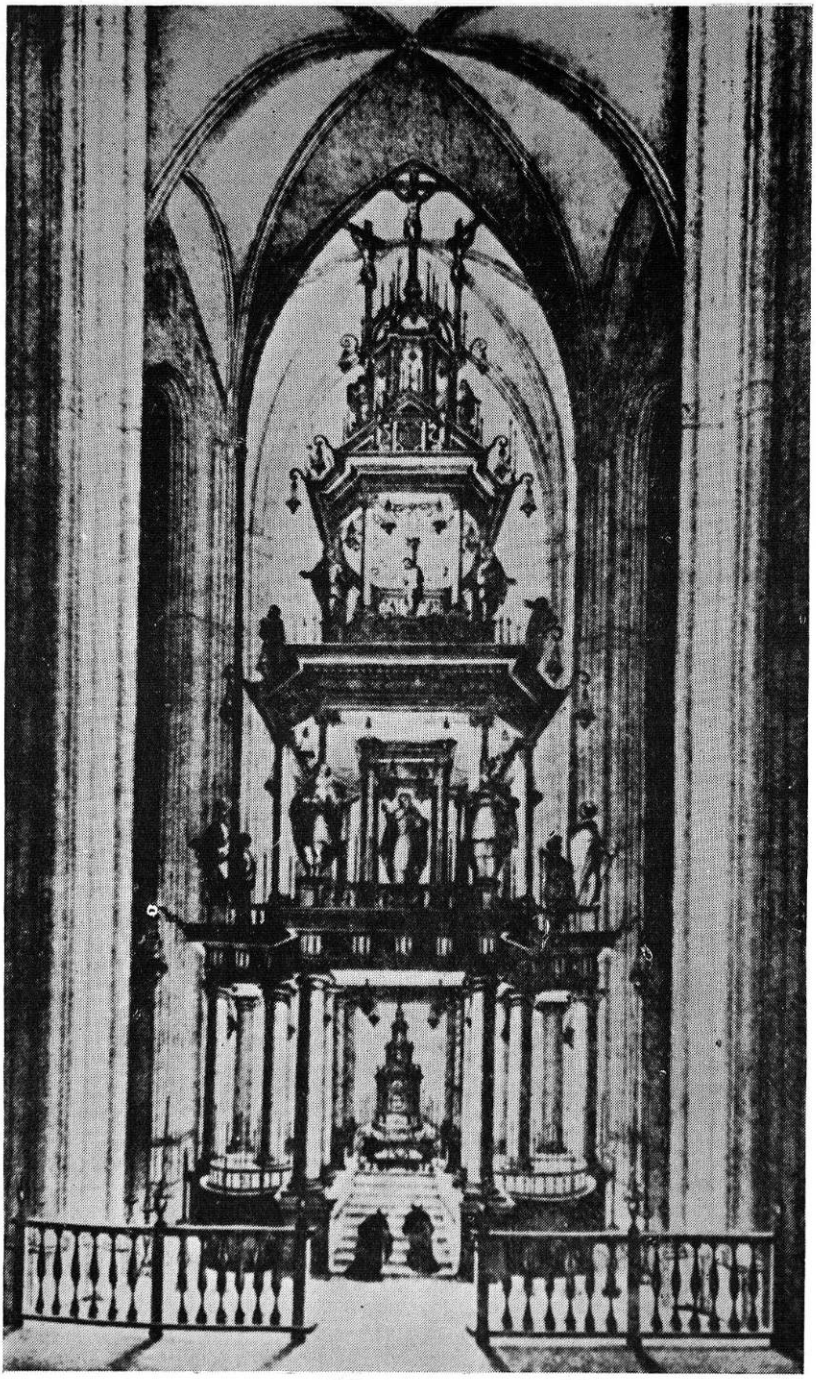

Lámina 4.—El Monumento de la Catedral de Sevilla, a mediados del s. XIX.

buir dieciséis columnas, de acuerdo con el alzado que conocemos, es mediante una planta en cruz griega con cuatro columnas en cada brazo (Lám. 3 a, b) (12). El segundo cuerpo, que consta de ocho columnas, también adopta la misma planta cruciforme, solo que con dos columnas en cada brazo, descansando éstas sobre las columnas interiores del primer cuerpo. El tercer cuerpo finalmente es de planta circular, sirviendo la escalinata como elemento de transición, y su cúpula de paños descansa sobre columnas. Añadamos que los órdenes se superponen siguiendo los cánones clásicos: dórico, jónico y compuesto.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO

Según la descripción, ocho figuras monumentales (de cinco varas, es decir, algo más de cuatro metros de altura) adornaban la primera planta del Monumento; cuatro figuras bíblicas —Abraham, Melquisedec, Moisés y Aarón— y cuatro alegóricas —la Naturaleza Humana, la Ley de Escritura, la Ley de Gracia y la Vida Eterna—, cada una con sus inscripciones y atributos adecuados (13). Estas figuras de la primera planta no aparecen en el dibujo, quizás para revelar la estructura arquitectónica del Monumento con mayor claridad. Las del segundo cuerpo sí se han dibujado, aunque esbozadamente, y esta vez son todas bíbli-

(12) Incluimos dos intentos de reconstrucción de la planta, La lám. 3 a) muestra el desarrollo más probable de acuerdo con el alzado, es decir, los ángulos de los brazos de la cruz cortados por un basamento recto. Sin embargo, todo parece indicar que se trata de un error del alzado (que contiene varias imprecisiones más) y que el basamento se curvaba en segmentos de círculo en dichos ángulos (Lám. 3 b).

(13) *1.er Cuerpo: Abraham* ("con una lança en la mano siniestra y en la derecha una urna") - Assimilatus autem filio dei mane sacerdos in aeternum, Pauli, Ad Heb. 7; *Arón* ("con su inçensario y vara") - Ituemini quantus sit hic cui deçimas dedit de precipuis Abraham patriarcha, Pauli, ibíd.; *Naturaleza Humana* ("enferma, con su muleta y tablillas de Sanct Lázaro") - Omnis cavo faenum et omnis gloria cuis quasi flos agri, Isaías, 40; *Ley de Escriptura* ("con un freno y una espada en la mano derecha") - Ex operibus legis non iustificabitur omnis caro coram illo, Pauli, Ad Rom. 3; *Moisés* ("con las tablas de la Ley y vara con la serpiente") - Lex per Moisem gratia autem per Jesum Christum, Pauli, Ad Rom., Juan, 1; *Melquisedec* ("con los panes y vaso de agua en la mano") - Translato sacerdotio oportet ut legis translatio, Pauli, Ad Heb. 7; *Ley de Gracia* ("con un yugo quebrado y un vaso en la mano y un luzero sobre la cabeça") - Non accepistis spiritum servitutis iterum in timore sed spiritum filioris, Pauli, Ad Rom. 8; *Vida Eterna* ("con una corona en la una mano y en la otra una palma llena de coronas") - Gratia dei vita eterna in Christo Jesu Domino nostro, Pauli, Ad Rom. 6.

2.° Cuerpo: Cristo ("amarrado a la columna") - Conversus dominus respexit Petrum, Lucae. 22; *San Pedro* (llorando) - Et egressu foras flevit amare, Mathei, 26; *Miqueas* - Accedit dominus spiritum mendacis in ore omnium prophetarum tuorum, I Reg. 22; *Sedecías* - Sedechias percusit Micheam in Maxillam, I Reg., ibíd.; *Abraham* ("con el fuego") - Tulit quoq. ligna holocausti et imposuit super Isaac filium suum, Exodi, 22; *Isaac* ("con la leña") - Pater mi ecce ignis et ligna. Ubi est victima holocausti, Exodi, ibíd.; *Salomón y Betsabé* ("quando le da la corona") - Egredimini filie Sion, videte regem Salomonem indiademate quo coronavit eum Mater sua in die desponsationis suae, Canticorum, 3.

(Hemos corregido los números de algunas citas y los hemos añadido donde faltaban.)

cas, del Viejo y Nuevo Testamento: Cristo atado a la Columna, con San Pedro, Miqueas y Sedecías, Abraham e Isaac y Betsabé y Salomón, más otra imagen de Cristo en el centro del templete, en el lugar ocupado por la Custodia en el primer cuerpo. El tercer y último cuerpo, finalmente, presenta las imágenes de la Virgen y San Juan en las gradas y, coronando la cúpula, Cristo crucificado entre los dos ladrones; inversamente a lo que sucedía en el primer cuerpo, en este último se han incluido en el dibujo, rodeando las gradas, unas figuras que no menciona el texto, quizás ángeles con atributos pasionarios como aparecen en algunas custodias contemporáneas.

La elección de las figuras, así como los textos que las acompañan, revelan un claro programa iconográfico de doble sentido: por un lado, glosar el Misterio Eucarístico; por otro, mostrar la superioridad del Nuevo Sacerdocio instituido por Cristo frente al Levítico y, en un sentido más amplio, la superación de la Ley Antigua por la Nueva.

De este modo hay que entender las figuras y textos de Abraham y Melquisedec, que aluden a Génesis 14, es decir, al ofrecimiento de pan y vino (el texto de la descripción dice equivocadamente agua) por parte de Melquisedec al Patriarca, en prefiguración de la Eucaristía (14), si bien los textos no son del Génesis, sino de la Epístola paulina a los Hebreos, en la que, precisamente, el sacerdocio de Melquisedec es puesto en paralelo con el de Jesús como superior al de Leví. Moisés y Arón insisten sobre el tema de la superación del sacerdocio levítico (y en sentido más amplio de la Ley Mosaica) por el mensaje evangélico; el texto de Juan 1, 17, es tan claro que no necesita comentario, como sucede con la cita paulina (Hebreos 7, 12) que acompaña a la efigie de Arón (15).

---

(14) Esta interpretación del Gen. 14, aparece ya en San Juan Crisóstomo (homilía 36 sobre el Génesis) y en San Epifanio ("Panarión, ó contra las herejías", herejía 55, Melquisedecianos). Cf. J. Solano, S. J., "Textos Eucarísticos Primitivos (Madrid, 1952), vol. I, págs. 520 y 709.

(15) Arón con la vara y el incensario responde, naturalmente, al prototipo de sacerdotes de la Antigua Ley, pero en el contexto en que aparece quizás encierre también una sutil alusión eucarística. La unción sacerdotal de Arón fue entendida, por ejemplo por San Efrén ("Himnos a la fiesta de la Epifanía", 3-11), como figura de la vera Unción por la Sangre de Cristo. Por otro lado, la vara florecida de Arón aparece con frecuencia en el arte occidental como prefiguración del Arbol de Jesé, en alusión al Misterio de la Encarnación. Cf. G. Schiller, "Iconography of Christian Art" (London, 1971), vol. I, págs 15, 19. De igual modo cabe considerar la figura de Moisés como relacionada con la Eucaristía, al haber éste edificado en el Monte Sinaí un "tabernáculo temporal" (cf. San Efrén, "Himnos de la Instauración de la Iglesia", 2), y, más en concreto, por el episodio de la Serpiente de bronce (Números 21, 4-9), que fue relacionado por el propio Jesús en el diálogo que mantuvo con Nicodemo (Juan 3, 14 ss.), con el Sacrificio de la Cruz y su efecto vivificador; en este sentido, cabe recordar que el Moisés del Monumento sevillano lleva, además de su atributo habitual, las Tablas de la Ley, el menos común de "la vara con la serpiente".

En contraposición con las cuatro figuras bíblicas están las cuatro alegóricas. La Naturaleza Humana Enferma, esto es, privada del mensaje evangélico de salvación, acompañada del versículo de Isías 40, 4 que insiste sobre la caducidad de lo terreno. La Ley de Escritura lleva otro texto paulino (Romanos 3, 20): "De aquí que por las obras de la Ley nadie será reconocido justo ante El...", cita que conviene completar, "...pues de la Ley solo nos viene el conocimiento del pecado...", texto que se inserta en las glosas al nuevo sentido del Sacerdocio instituido por Jesús superando las formalistas actitudes judaicas (16). En la figura alegórica de la Ley de Gracia, el yugo roto ilustra claramente el texto paulino, "...que no habéis recibido el espíritu de siervos..." y forma lógica contraposición con la Ley de Escritura, dentro del tema de la superación de la Ley Vieja por la Nueva (17). La Vida Eterna, en fin, se contrapone como antítesis de la Naturaleza Humana Enferma (18).

En el segundo cuerpo, las imágenes e inscripciones parecen más bien glosar el tema pasionario, cuya culminación se alcanzará en el Calvario del tercer cuerpo. Así habría que considerar las imágenes de Cristo atado a la Columna y el arrepentimiento de San Pedro, aunque también puede encontrarse aquí una conexión con el tema Eucarístico, pues el arrepentimiento de Pedro fue empleado frecuentemente como *imagen* del Sacramento de la Penitencia, necesario preludio a la participación eucarística (19). Miqueas y Sedecías, el verdadero y el falso profeta, representados en la escena en que éste abofetea a aquél por

(16) Son curiosos los atributos de la Ley de la Escritura (es decir, la antigua Ley Mosaica); las riendas aparecen en un emblema de Achilles Bocchi ("Symbolicae Quaestiones", 1574) junto con una espuela y el lema humanista "Matura celeritas" (es decir, otra versión del tópico "Festina lente"). La espada, por su parte, es el atributo usual de la Justicia, pero acompañada por la balanza (así aparece, por ejemplo, en la "Descripción de la Galera Real de D. Juan de Austria" de Mal Lara, ed. de 1876, pág. 24). Espada y riendas juntas parecen insistir sobre el carácter *negativo* de la Ley Mosaica que Cristo habría venido a renovar. (Sobre los atributos más usuales de la Ley Antigua en el arte europeo, cf. Schiller, op. cit., vol. II, págs. 133-137 y págs. 161-163.)

(17) Los otros dos atributos de la Ley de Gracia, aparte del yugo quebrado, "un vaso en la mano" y "un luzero sobre la cabeça", quizás se inspiren en antiguas representaciones de la figura alegórica "Ecclesia" (la cual a su vez solía ser representada en contraposición a "Sinagoga", es decir, otra vez Ley Nueva frente a Ley Vieja). Los atributos de Ecclesia eran precisamente un vaso o cáliz para recoger la Sangre de Cristo y una corona que quizás sea el "luzero" de Messia. Cf. E. Mâle, "L'art religieux du XIII° siècle en France" (París, 1898), págs. 224 ss.

(18) La corona, usualmente atributo de los mártires, al igual que la palma, tiene el sentido de victoria sobre el pecado y la muerte, por lo que resulta adecuada para la figura de la Vida Eterna. Cf. Ferguson, "Signs and Symbols in Christian Art" (New York, 1973), págs. 36 y 166. Por otro lado, Arfe el orfebre y tratadista, o más propiamente el Canónigo Pacheco, del que hablamos más adelante, incluyó la misma figura, con los mismos atributos, en la famosa Custodia de plata. Cf. Arphe y Villafañe, "Descripción de la Traça y Ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla", en *Archivo Hispalense* (1.ª época), 1886, vol. II, pág. 327.

(19) Cf. Schiller, op. cit., vol. II, pág. 58 ss.

profetizar la Verdad (Reyes I, 22 s.), aluden sin duda al Escarnio de Cristo como Profeta Verdadero. Siguen a estos el sacrificio de Isaac a manos de su padre Abraham, quizás la prefiguración más habitual de la Eucaristía junto con la ofrenda de Melquisedec a Abraham (20); pero al mismo tiempo, figura de la Pasión, en el sentido de que el Sacrificio no consumado de la Ley Vieja prefiguró el consumado en la Ley Nueva. Completan estas figuras las de Salomón y su madre Betsabé, acompañados por un texto del Cantar de los Cantares (3, 11); su presencia aquí alude al matrimonio místico de Cristo con la Iglesia, depositaria de la Divina Sangre (21). Finalmente, en el interior del templete se encuentra una imagen que el manuscrito tan solo describe como "...una figura del Salvador del Mundo...", pero que aparece con bastante claridad en el dibujo; se trata de un Cristo que, de acuerdo con ese tipo iconográfico, sostiene un globo crucífero —símbolo de su soberanía— en la mano izquierda, mientras que levanta la derecha para bendecir a los justos, dejando que el manto que le cubre se entreabra para mostrar las heridas de la Pasión (22).

Como hemos podido observar, las figuras descritas han sido dispuestas dos a dos, cada una comentando y completando el sentido de la otra recíprocamente, *declarando,* según el término contemporáneo, cada "historia particular". En este sentido cabe interpretar el Calvario que remata el Monumento en el tercer cuerpo, como "pendant" o correlato de la Eucaristía guardada en la Custodia de Arfe en el primer cuerpo, pues ambas "figuras" son a un tiempo resumen y culminación del mensaje evangélico, de la Nueva Ley: la Pasión del Dios Hombre, presupuesto indispensable para la Redención de la Humanidad y su participación, a través de la Eucaristía, de la propia Divinidad.

Para terminar este escueto análisis iconográfico conviene comentar la peculiar estructura arquitectónica del Monumento. Obviamente, el diseño es heredero de una larga tradición: tradición, por un lado, de las arquitecturas "efímeras" tan carac-

(20) Esta figura aparece en el panegírico de San Estacio, obra de San Juan Crisóstomo, así como en los "Himnos de la Crucifixión" de San Efrén. Cf. J. Solano, op. cit., vol. I, págs. 501 y 274 respectivamente. Sobre la utilización de la misma imagen bíblica en el arte cristiano, cf. Schiller, op. cit., vol. II, págs. 124-130.

(21) La interpretación del Cantar de los Cantares, como prefiguración del Matrimonio Místico de Cristo con su Iglesia se debe, entre otros, a Anselmo de Canterbury, y a fines de la Edad Media era ya universalmente conocida.

(22) Cf. Ferguson, op. cit., pág. 91. El modelo sevillano parece combinar dos tipos iconográficos: Salvator Mundi y Cristo Juez.

teristicas del Renacimiento y, más tarde, del Barroco (23); tradición, por otro lado, del experimentalismo renacentista en torno a los organismos arquitectónicos de planta central. Estas experiencias arquitectónicas no se limitaron al desarrollo de meras variantes formales, sino que desde el primer momento estuvieron vinculadas a una compleja simbología que buscaba expresar mediante "metáforas" geométricas o algebraicas sutiles enunciados metafísicos (24). Las connotaciones religiosas del Monumento hicieron particularmente adecuada la adopción de una estructura de planta central, pues dentro del contexto citado era quizás el círculo la figura geométrica más cargada de sentidos simbólicos, al igual que el sólido resultante de él, la esfera (25); se consideraba el círculo figura geométrica perfecta por no tener principio ni fin y por ser cada punto de su perímetro equidistante del centro. En el Monumento sevillano, la forma perfecta, el círculo, se expresó mediante la Cruz griega, de brazos iguales, que se inscribe en ella, como si se quisiese hacer aún más transparente el simbolismo religioso denotado por la forma (26).

Un último rasgo conviene destacar en estas breves notas con respecto a la estructura arquitectónica del Monumento. Al llegar a la descripción del último cuerpo dice el cronista: "...tiene ocho pilastras con su friso y serchas *transparentes*..." (27). Esta afirmación podría ser tomada como mera hipérbole, referida a la elegancia o ligereza de los nervios de la cúpula, si no viniera confirmada por el dibujo, en el cual puede percibirse

(23) Bonet, art. cit., p. 63, pone de relieve la influencia de los diseños de los túmulos funerarios en las custodias, cuya única diferencia es de escala, pero que tipológicamente son afines. Por otro lado, sin embargo, no hay que olvidar la influencia de los Monumentos de Semana Santa *en* los túmulos funerarios, influencia que Collado, en su "Descripción del Túmulo de... Felipe II" (1598, ed. Sevilla, 1869), confirma explícitamente: "...haciendo (las ciudades) unos sumptuosos túmulos de madera dada color negro o bronce, como representación funeral, *hechos estos túmulos a la traza de los Monumentos que (a) la Semana Santa se ponen en las Iglesias Catedrales, solo que en los Monumentos, de ordinario están de barniz blanco y en los túmulos fueron negros como he dicho...*" (pág. 3, subrayado nuestro). Se trata, pues, de tres variantes —Custodias, Monumentos y túmulos— funcionales de un mismo tipo de planta central, integradas a un proceso de incidencias recíprocas.

(24) Cf. Wittkower, "Architectural Principles in the Age of Humanism" (London, 1962), pág. 27 ss.

(25) La noción pseudohermética de que Dios es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna fue sucesivamente elaborada por los más destacados pensadores del Renacimiento italiano, Nicolás de Cusa, Marsilio Ficino, Francesco di Girogio, Giordano Bruno, etc. Cf. E. Wind, "Pagan Mysteries in the Renaissance" (Harmondsworth, 1967), pág. 227.

(26) Otra interpretación plausible, no obstante, podría considerar el círculo como imagen del Universo y la Cruz como alusión al Mensaje Evangélico; en este caso, la planta sería transcripción del globo crucífero que precisamente es el atributo del Cristo Salvator Mundi tal como aparece en el segundo cuerpo del Monumento. Sobre las estructuras cruciformes, cubiertas por cúpula, como símbolos del Triunfo de Cristo, cf. E. Baldwin-Smith, "The Dome. A Study in the History of Ideas" (Princeton, 1971, página 109 ss.

(27) Fol. IV ro.

claramente el pinjante (¿quizás una lámpara?) que cuelga de la clave de la cúpula. Se trata, pues, de una insólita estructura formada por cuatro nervios cruzados que dejan huecos los paños de la cúpula. Los motivos que pudieran impulsar al autor al empleo de tan extraña solución se nos escapan, aunque quizás pueda encerrar una alusión a la esfera armilar (es decir, al Universo) coronado por el Calvario.

Conclusiones

Después del examen precedente podemos volver a considerar el interrogante que nos planteábamos al inicio del mismo: ¿Podemos identificar el Monumento-2 estudiado con el que aún se conserva en la Catedral de Sevilla, siguiendo la opinión de Ceán, o bien de acuerdo con Gestoso debemos concluir que el existente es una obra posterior, de fines del XVIII? Creemos necesario afirmar, con Ceán Bermúdez, que, en efecto, con reformas y adiciones, como veremos, el Monumento-2, de fines del XVI, es el que aún existe en un lamentable olvido en las dependencias del Cabildo de la Catedral. Pero hay que convenir con Gestoso que éste no es, desde luego, obra de Florentín, ni siquiera su aspecto tras las reformas sufridas sugiere claramente una obra del XVI.

La identificación que proponemos entre el Monumento-2 y el actual (Láms. 2 y 4) la hacemos en base a un estudio comparativo de ambos. Comenzando por el cuerpo inferior iremos anotando las coincidencias:

Ambos tienen planta de cruz griega y van sostenidos sobre dieciséis columnas de orden dórico de idénticas dimensiones (28), pero en el Monumento que llamamos actual las estatuas de este primer cuerpo, que conocemos por la descripción antigua, han desaparecido. Sin embargo estas mismas vuelven a aparecer en el segundo cuerpo, básicamente con los mismos atributos, como puede comprobarse cotejando la descripción de 1594 con la que incluye Guichot en su "Cicerone de Sevilla" (Sevilla, 1935):

— *Abraham* "...con una lanza en la mano siniestra y en la derecha una urna..." (Messia); "...con aguamanil en la derecha y lanza en la izquierda..." (Guichot).

— *Arón* "...con su incensario y vara..." (M); "...con incen-

(28) Las dimensiones del monumento actual aparecen en Amador de los Ríos, "Sevilla Pintoresca" (Sevilla, 1844), p. 114 ss.

sario en la derecha y vara florida en la izquierda..." (G).

— *Naturaleza Humana* "...con su muleta y tablillas de Sant Lázaro..." (M); "...con antorcha en su derecha y muleta en la izquierda..." (G).

— *Ley de Escritura* "...con un freno y una espada..." (M); "...con espada ondulada en su derecha y unas esposas y freno de caballo en la izquierda..." (G).

— *Moisés* "...con las tablas de la Ley y vara con la serpiente..." (M); "...con un caduceo en el que se ondula una serpiente y en la mano izquierda las tablas de los mandamientos..." (G).

— *Melquisedec* "...con los panes y vaso de agua en la mano..." (M); "...con mitra, tres panes en la derecha y aguamanil en la izquierda..." (G).

— *Ley de Gracia* "...con un yugo quebrado y un vaso en la mano y un luzero sobre la cabeça..." (M); "...con un yugo y coyundas entre sus brazos..." (G).

— *Vida Eterna* "...con una corona en la una mano y en la otra una palma llena de coronas..." (M); "...sostiene en la derecha un vaso..." (G) (29).

(Las escasas variantes sin duda deben ser atribuidas a las sucesivas "restauraciones" qu esufrió el Monumento. Cf. nota 34 infra.)

Como decíamos, estas figuras fueron trasladadas al segundo cuerpo, cuyas características, de nuevo, coinciden puntualmente con las del Monumento-2: ocho columnas jónicas que repiten la planta de cruz griega del primer cuerpo y de las mismas dimensiones. La figura central de este segundo cuerpo es la misma del segundo cuerpo del Monumento-2, un Salvador del Mundo con la mano derecha alzada y la izquierda sosteniendo un globo crucífero (30).

El tercer cuerpo del Monumento moderno, sin duda, es el añadido en 1624, según las noticias que aportó Ceán Bermúdez (31), como lo sugieren los desproporcionados frontones par-

(29) Esta diferencia de atributos puede deberse a un "lapsus" de Guichot o quizás a la "restauración" llevada a cabo en 1863 por J. Escacena y J. Rossi, pues cuando Amador de los Ríos describió esta figura en 1844, indicó como atributos "un ramo de plata y tres coronas", op. cit., loc. cit.

(30) La única diferencia apreciable comparando el dibujo del manuscrito y la descripción que incluye Guichot en su "Cicerone" es el nuevo manto y el halo nimbado que ha sido sustituido por una Corona de Espinas.

(31) En op. cit., p. 57.

tidos que lo adornan, muy "de la época en que empezaban a extraviarse del buen camino nuestros arquitectos...", en palabras del propio Ceán (32). Es a este tercer cuerpo al que se trasladaron las figuras primitivamente en el segundo cuerpo. De nuevo, el cotejo de ambas descripciones pone de relieve la identidad fundamental de las mismas, si bien con algunas sustituciones (o lo que podríamos llamar "transfiguraciones") iconográficas y un añadido.

Son idénticas en las descripciones de ambos Monumentos las siguientes figuras: Jesús atado a la Columna, San Pedro, Abraham, Isaac y Salomón, las sustituciones o "transfiguraciones" serían Betsabé por la Reina de Saba, Sedecías por "el sayón que le dió (a Jesús) la bofetada..." (33) y Miqueas por el soldado que se jugó la Túnica. Finalmente, la adición de "un Sacerdote del Concilio" fue necesaria por motivos de simetría formal, pues al quedar la imagen del Salvador del Mundo en el centro del segundo cuerpo, el Cristo atado a la columna pasó a ocupar ese mismo emplazamiento en el tercer cuerpo añadido, dejando por consiguiente un hueco en las figuras periféricas.

Llegamos ya al último cuerpo, tercero en el Monumento-2 y cuarto en el moderno, y una vez más nos encontramos con una identidad básica tanto en la estructura como en la decoración: una cúpula de nervios sobre ocho columnas de orden compuesto; en la base de la estructura, las imágenes de la Virgen y San Juan, y sobre la cúpula, como en un Calvario, Cristo crucificado entre los dos ladrones.

En conclusión, creemos que no es aventurado afirmar que el Monumento-2, en uso en la Catedral sevillana en 1594, es el mismo que, con la inclusión de un cuerpo nuevo en 1624 y otras alteraciones menores (34), ha llegado a nuestros días.

---

(32) Ibíd.

(33) Los dos casos citados de la Reina de Saba y el Sayón pueden deberse a una mala "lectura" de las imágenes primitivas. Recordemos que, según la descripción de 1594, Sedecías iba vestido "de soldado" y en actitud de abofetear a Miqueas. En ocasiones, los hombres del Barroco parecen no comprender los sutiles "programas" iconográficos renacentistas y los alteran, como al añadir o quitar cuerpos a las estructuras alteran irremisiblemente sus finas proporciones armónicas. La misma suerte que sufre el Monumento durante el XVII, la sufre la Custodia de Arfe, barbaramente mutilada y alterada por Juan de Segura en 1668, tal como hoy la vemos.

(34) Como es lógico suponer, las imágenes fueron retocadas a menudo, lo que permiten comprobar los pagos a entalladores que aparecen en los Libros de Fábrica de la Catedral. En 1689, además, Francisco Ruiz Gijón hizo nuevas las imágenes del Calvario (Gestoso, op. cit.(pág. 294). Pero según se desprende de la evidencia tanto gráfica como documental, tales intervenciones se ajustaron en líneas generales a lo ya existente desde fines del XVI. La última restauración conocida es la ya citada de Escacena y Rossi, de 1863. Cf. Guichot, op. cit., vol. II, pág. 474.

Queda por tocar lo referente al autor de la traza del Monumento, sobre lo cual, como dijimos, la descripción manuscrita guarda silencio, toda vez que tras las aportaciones documentales de Gestoso, resulta inadmisible su atribución a Florentín. Como ya señalamos anteriormente, la fecha de construcción del Monumento debe situarse entre 1584, cuando el Cabildo decide la venta del Monumento-1 de Hernán Ruiz, y 1594, que es la fecha del manuscrito de Messia.

Ahora bien, esta delimitación cronológica hace que todas las probabilidades apunten hacia un arquitecto, importante dentro del Bajo Renacimiento sevillano, pero del que, desgraciadamente, no abundan los datos: nos referimos a Asensio de Maeda. Este es Maestro Mayor de la Catedral desde el período 1572-1580 hasta, por lo menos, 1618 (35), años en que desarrolla una intensa labor aunque poco documentada. Las obras en que está probada su participación, entre otras de menor importancia, son: la Sala Capitular de la Catedral, la Alameda de Hércules, la Puerta de Triana y el Hospital de las Cinco Llagas (fundamentalmente la portada principal) (36). En todas ellas Maeda se revela como conocedor de la preceptiva clásica, purista, pero al mismo tiempo inclinado hacia una actitud crítica y polémica frente al código canónico, propenso a un experimentalismo heterodoxo, en todo lo cual nos recuerda su formación dentro del círculo de Siloé (37).

El Monumento-2 de la Catedral sevillana responde con bastante claridad a estas características que hemos señalado en Maeda. Por un lado es evidente la utilización del código clásico arquitectónico: superposición canónica de los órdenes con sus frisos y entablamentos correspondientes, empleo de un módulo proporcional a : b = b : c, experimentación dentro del tipo de estructura de planta central. Por otro lado, no obstante, esta estructura formal clasicista es violentada mediante la deliberada introducción de anticlásicas alusiones historicistas; así, la clara referencia al Tabernáculo del Templo de Salomón en

(35) Cf. A. de la Banda, "El Arquitecto Andaluz Hernán Ruiz II" (Sevilla, 1974), pág. 245 ss.

(36) Ibíd., loc. cit.

(37) Juan de Maeda, padre de Asensio, fue aparejador de Siloé, del que heredó los dibujos; Asensio, por su parte, heredó las herramientos del arquitecto a su muerte. Cf. M. Gómez Moreno, "Diego de Siloé" (Granada, 1963), pág. 63. La actitud crítica de Maeda es particularmente evidente en la portada del Hospital de las Cinco Llagas, en la que el arquitecto yuxtapone polémicamente a un cuerpo bajo, linealmente purista, un segundo cuerpo en el que los elementos formales clásicos aparecen distorsionados por tensiones heterodoxas, cuando no sustituidos por elementos aclásicos (mensulones en vez de capiteles en las pilastras).

el baldaquino del primer cuerpo, con la urna dorada sostenida por cuatro Serafines en las esquinas, imagen obvia del Arca de la Alianza (38); así, igualmente, la utilización metafórica de la cúpula en el último cuerpo como Monte Calvario.

Queda, pues, apuntada esta hipotética atribución del Monumento-2 sevillano al Maestro Mayor de la Catedral, Alonso de Maeda, a la espera de que aparezca la confirmación documental necesaria. Por lo que respecta a los autores materiales, pintores, doradores y entalladores que colaboraron en la obra, Gestoso enumera todos aquellos cuyos nombres aparecen en los Libros de Fábrica de la Catedral durante el período que nos interesa. Los pintores y doradores son: Juan de Saucedo, Juan de Campaña, Diego de Zamora, Amaro Vázquez, Jerónimo de Salamanca, Juan de Uzeda, Andrés Morín, Diego de Esquivel, Francisco Cid, Juan Bautista Argüello (39), Juan de Ortega, Miguel Vallés, Pedro de Ortega, Agustín Vázquez de Morales, Blas Grillo y Pedro Calderón, a los que hay que añadir los maestros escultores Marcos Cabrera, Blas Hernández y Juan de Guerola (40).

Una última cuestión trataremos brevemente; nos referimos al autor del programa iconográfico del Monumento. En la Sevilla de fines del XVI no escasean precisamente los intelectuales humanistas capaces de "trazar" el significado de un Monumento como el de la Catedral, pero, de nuevo, todos los indicios hacen recaer la autoría sobre una personalidad poco conocida en relación con su importancia: el Licenciado Pacheco, Canónigo de la Catedral.

En efecto, el Canónigo Francisco Pacheco, tío del pintor y tratadista del mismo nombre, hizo casi una especialización de la elaboración de eruditos "programas" iconográficos que demuestran su amplio conocimiento tanto de la literatura religiosa como de la profana, en especial la emblemática italiana. En 1579 Pacheco ideó el programa iconográfico del Cabildo y Ante-Cabildo, de suma complejidad (41); entre 1580 y 1587 lo encontramos colaborando con Juan de Arfe, fijando la "idea" de su famosa custodia (42). En 1589, finalmente, lo encontramos

(38) Esta urna servía de soporte a la Custodia de Arfe. Cf. Messia, op, cit., fol. 2 vo.
(39) Quizás una mala lectura por Juan Bautista de Aguilar, artista activo en la segunda mitad del XVI y especializado en decoraciones efímeras. Cf. Apéndice de nuestro libro citado en nota 3.
(40) Cf. Gestoso, op. cit., p. 292.
(41) Cf. Ponz, "Viage de España" (Madrid, 1786), vol. IX, pág. 47; Ceán Bermúdez, op. cit., p. 146. Pacheco recibió 40 ducados del Cabildo por su labor.
(42) Cf. la propia descripción de Arfe, ed. cit., pág. 285.

elaborando el programa del enorme túmulo erigido en la Catedral para las honras fúnebres de Felipe II (43), repleto de figuras alegóricas, emblemas, empresas, divisas y todo el aparato erudito exigido por la tradición humanista de "ut pictura poesis". Parece pues lógico pensar que, puesto que el Cabildo acudía regularmente a Pacheco para todo lo relacionado con lo que Arfe llama "el significado" de las obras de arte, e intervino decisivamente en el diseño de la propia Custodia, fuese también el Canónigo Pacheco quien "idease" el programa del Monumento construido para alojar a aquélla.

Vicente LLEO CAÑAL

(43) Cf. Collado, op. cit., ed. cit., pág. 192.