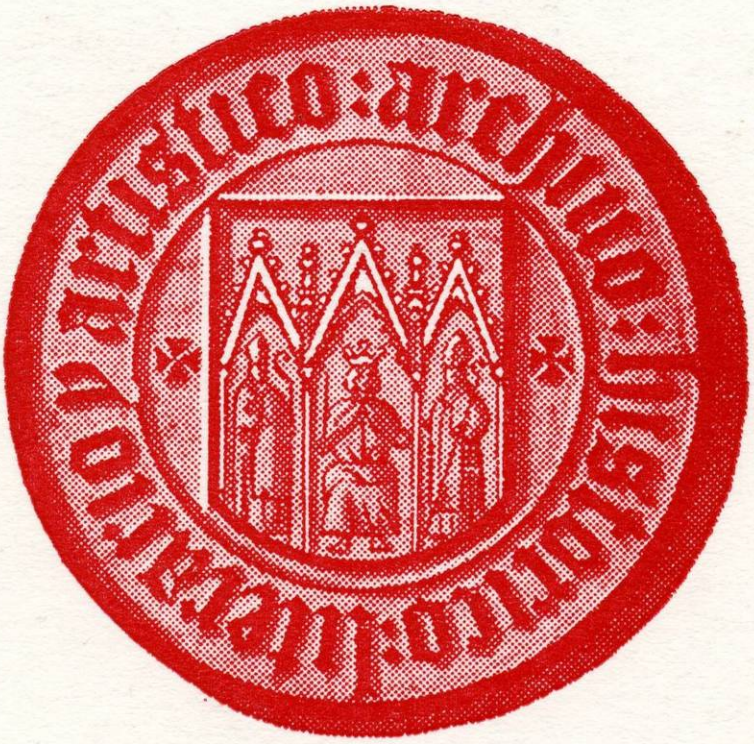
ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1980

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTISTICA

Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA
Director: ANTONIA HEREDIA HERRERA

RESERVADO LOS DERECHOS

Depósito Legal SE - 25 - 1958

Gráficas del Sur - San Eloy, 51 - Sevilla, 1981

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL

2.ª EPOCA TOMO LXIII

AÑO 1980 NUM. 192

SEVILLA, 1980

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA

2.ª EPOCA

1980	ENERO - ABRIL	Número 192

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCION:

MANUEL DEL VALLE ARÉVALO, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

AMPARO RUBIALES TORREJÓN

NARCISO LÓPEZ DE TEJADA LÓPEZ

FRANCISCO MORALES PADRÓN
OCTAVIO GIL MUNILLA
ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ
ANT.º COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ
JOSÉ M.ª DE LA PEÑA CÁMARA
VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ
JOSÉ A. GARCÍA RUIZ
PEDRO PIÑERO RAMÍREZ
ROGELIO REYES CANO
ESTEBAN TORRE SERRANO
FRANCISCO DÍAZ VELÁZQUEZ
ANTONIO RODRÍGUEZ ALMODÓVAR
ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR
MIGUEL RODRÍGUEZ PIÑERO
GUILLERMO JIMÉNEZ SÁNCHEZ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:
CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 3
APARTADO DE CORREOS, 25 - TELÉFONO 22 28 70 - SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

Página

ARTICULOS

ALVAREZ PANTOJA, María José.—*La vida cotidiana de una ciudad provincial* (Sevilla 1814 - 1820) 9

BRAOJOS GARRIDO, Alfonso.—*El Semanario de Agricultura y Artes* (1832-1833), *un periódico fisiócrata en la Sevilla de fines del Antiguo Régimen* 67

BALLESTEROS SASTRE, Fátima; CAMACHO RUEDA, Eduardo. *Análisis de un modelo de comportamiento demográfico.* Huévar 1700 - 1900 107

GOZALBES CRAVIOTO, Carlos.—*Andalucía y el contrabando de armas con Marruecos en el siglo XVI* 177

WAGNER, Klaus.—*Los autores franciscanos de la desaparecida biblioteca del Convento de San Francisco de Sevilla* 191

URRUTIA, Jorge.—*Sobre el género, la autoría y el léxico de la "Relación de la cárcel de Sevilla"* 223

SUAREZ GARMENDIA, José Manuel.—*La formación de plazas en Sevilla a mediados del siglo XIX* 239

COMEZ RAMOS, Rafael.—*El árbol de la vida del monasterio de San Isidoro del Campo* 255

HERNANDEZ GUERRERO, José Antonio.—*Estructura simbólica de "El muro levantado" de Vicente Carrasco* 273

Página

MISCELANEA

HERRERA GARCIA, Antonio.—*San Juan de Aznalfarache. A propósito de un libro de Daniel Pineda Novo* ... 293

PIÑERO RAMIREZ, Pedro.—*Algunas consideraciones sobre la biblioteca del Dr. Constantino* 301

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local (septiembre-diciembre 1979)

REAL, José Joaquín 315

Crítica de libros

CUENCA TORIBIO, José Manuel.—*Andalucía una introducción histórica.* Manuel Titos Martínez 325

OTTE, Enrique.—*Las perlas del Caribe: Nueva Cádiz de Cubagua.* Antonio Domínguez Ortiz 329

"GADES", números 2 y 4. Manuel Ramos Ortega 331

REPETTO BETES, José Luis.—*La obra del templo de la Colegial de Jerez de la Frontera. En el II Centenario de su inauguración.* José Hernández Díaz 337

PEREZ CALERO, Gerardo.—*El pintor Eduardo Cano de la Peña.* José Hernández Díaz 340

CUESTA BUSTILLO, J.—*Sindicalismo católico agrario en España.* Ignacio María Camacho 342

EL ARBOL DE LA VIDA DEL MONASTERIO DE SAN ISIDORO DEL CAMPO

Al final de la Edad Media la imaginación del hombre occidental se sintió fascinada por la idea de la muerte. Pero este sentimiento no era la negación de la vida sino, más bien, por el contrario, un deseo de vida más intensa, un deseo de vivir ante la imposibilidad de poder escapar de las garras ineluctables de la muerte. Quizá nunca haya sido expresada con mayor fuerza esta terrible contradicción del alma humana como en el arte de fines del siglo XV cuando una de las principales cuestiones de nuestra existencia alcanzó feliz plasmación en la mente de los artistas. En última instancia la muerte no es la negación de la vida sino su complemento, la otra cara de la moneda. Desde los ya clásicos estudios de Mâle y el famoso libro de Huizinga han sido varios los estudios publicados sobre el tema, destacando los de Alberto Tenenti y Roger Chartier. Recientemente el Instituto de Estudios Medievales de Lovaina ha celebrado su IX Coloquio Internacional sobre "La muerte en la Edad Media". No obstante echamos de menos estudios en este sentido por lo que respecta a España (1).

Esta dicotomía vida-muerte, lucha de la vida contra la muerte, triunfo de la Muerte sobre las frágiles vidas humanas, se expresó infinitas veces en el arte pero en el momento cre-

(1) Emile Mâle, *L'Art religieux à la fin du Moyen Age*, París, 1908; Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1929; Alberto Tenenti, "Ars Moriendi, Quelques notes sur le problème de la mort à la fin du XV siècle", *Annales*, octobre 1951, pp. 433-446; idem, *La vie et la mort à travers l'art du XV siècle*, París, 1952; Roger Chartier, "Les arts de mourir, 1450-1460", *Annales*, janvier, 1976, pp. 51-76; "De Dood in Middeleeuwen", IX Internationaal Colloquium (1979), Institut voor Middeleeuwse Studies, Leuven.

puscular en que termina la Edad Media adquiere tonos y matices agrios y desagradables, a veces, impresionantes y escalofriantes, siempre. En las pinturas murales de la fundación de Fray Lope de Olmedo en el Monasterio de San Isidoro del Campo (2) hemos hayado una interesante representación del tema. Nuestra intención en las páginas que siguen será, en primer lugar, indicar la probable fuente de inspiración del autor de las pinturas de "el Arbol de la Vida" del muro occidental del Patio de los Evangelistas del Monasterio de San Isidoro del Campo de Sevilla y, en segundo lugar, analizar dicho tema iconográfico.

I

La pintura realizada sobre el muro occidental del Patio de los Evangelistas representa un árbol en cuya copa se sitúan una serie de indivíduos formando dos grupos alineados diametramente en el centro del árbol. Su tronco emerge de una nave en forma de carabela mientras un ángel —a la derecha del espectador— y un esqueleto —a la izquierda— sostienen una filacteria en torno al árbol. La base del mismo es roida por dos animales que podrían ser dos ratas al tiempo que otros dos personajes, tal vez un dragón y un diablo, aparecen en los ángulos inferiores de la composición. Muy deteriorada, ha perdido los caracteres de la inscripción que debía figurar en la filacteria que presentan el ángel y el esqueleto. No obstante, mantiene, en parte, los colores verde y ocre predominante en el árbol y la nave.

(2) El Monasterio de San Isidoro del Campo, a ocho kilómetros de Sevilla, muy cerca de la población de Santiponce, fue fundado por Guzmán el Bueno en 1301 y perteneció a la Orden Cisterciense, pasando en 1431 a la Orden de los Jerónimos que con fray Lope de Olmedo organizó todo un programa de reformas y mejoras del monasterio. Sobre el Monasterio véase José Gestoso y Pérez, *Sevilla Monumental y Artística,* Sevilla, 1889-1892, III, p. 545; Alejandro Guichot y Sierra, *El Cicerone de Sevilla,* 1925-1835, I, p. 69; José Guerrero Lovillo, *Sevilla. Guías Artísticas de España,* Ed. Aries, Barcelona, 2.ª ed. (1962), p. 200; Rafael Cómez Ramos, "Un maestro inédito del Monasterio de San Isidoro del Campo", *Archivo Hispalense,* LIX (1976), p. 141. Sobre las pinturas del Monasterio véase C. Boutelou, "Pinturas murales en el Monasterio de San Isidoro del Campo", *Museo Español de Antigüedades,* II, pp. 47-58; Chandler R. Post, *A History of Spanish Painting,* Harvard University Press, III, pp. 322-323; Pedro J. Respaldiza Lama, "La fundación de Fray Lope de Olmedo en San Isidoro del Campo, su problemática y realizaciones: las pinturas murales", *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía,* II, p. 253. Sobre la personalidad de Fray Lope de Olmedo véase América Castro, *Aspectos del vivir hispánico,* Madrid, 1970, pp. 70-71.

No se conoce al autor de esta composición pictórica que sería realizada en la segunda mitad del siglo XV, con posterioridad a las pinturas del zócalo del mismo Patio de los Evangelistas que fue costeado por Don Enrique de Guzmán, Conde de Niebla, entre 1431 y 1436.

Ese autor anónimo conoció probablemente el grabado del Arbol de la Vida asaetado por la Muerte atribuido al "Maestro de las Banderolas", que trabajó en Castilla en la segunda mitad del siglo XV, precisamente. Dicho grabado cuyo único ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid fue publicado por Ainaud (3). Al parecer se encontraba junto a otro en que se representaba la Rueda de la Fortuna, incluidos ambos en un manuscrito de aquella Biblioteca de tal manera que E. M. Vetter los relacionó con una composición del "Maestro de las Banderolas" en la que aparecen ambas escenas y en la que vio un prototipo común (4). En el grabado del Arbol de la Vida la composición es similar: un barco de vela que navega entre encrespadas olas cuyo palo mayor se ha metamorfoseado en frondoso árbol en el que a modo de frutos contemplamos a clérigos y seglares, príncipes y obispos. Aquí, sin embargo, aparecen alineados en cuatro filas paralelas y son dos los ángeles desnudos que, soplando trompetas, se situan a ambos lados del grupo más alto donde se encuentran los obispos. Bajo las hojas del Arbol aparecen únicamente los dos extremos de la filacteria mientras que uno de los personajes del grupo inmediato al tronco del árbol cae, sobre la cubierta del buque, asaetado por la Muerte que apunta otra flecha con el arco a los tranquilos navegantes. También aquí el se halla en precario equilibrio, inestable, según las leyes físicas, ya que dos animales —que podrían ser ratas grandes— roen su base. La Muerte, personificada por un esqueleto, se encuentra esguida en el ángulo inferior izquierdo, con la guadaña a sus espaldas y el azadón a sus pies.

No conocemos una composición semejante a ésta en la iconografía de la época aunque no es raro el tema de la Muerte disparando con un arco tal como aparece, por ejemplo, en un grabado alemán de los Sermones de Geiler von Kaiserspeg, en 1514 (5) o en el mural del triunfo de la Muerte de la iglesia Dei

---

(3) Juan Ainaud, *Grabado. Encuadernación,* "Ars Hispaniae", XVIII, p. 246.
(4) *Ibidem.*
(5) Santiago Sebastián López, *El mensaje del arte medieval,* Ed. Escudero, Córdoba (1979), p. 168.

Disciplini de Clusone (6) pero no, en cambio, en la pintura española (7). Por otro lado, no sería extraño que haya sido difundida esta composición en el Nuevo Mundo, especialmente en México donde las fundaciones monásticas fueron tan suntuosas y donde alcanzó gran predicamento la pintura mural inspirándose los temas, las más de las veces, en grabados que trasladaban desde España los monjes.

El pintor anónimo del Patio de los Evangelistas se inspiraría en ese grabado del "Maestro de las Banderolas" realizando una adaptación del mismo en la que prescindió de la figura de la Muerte disparando la flecha para situarla en el fondo haciendo "pendant" con el ángel que porta la filacteria. Curiosamente, tanto en el grabado como en la pintura aparecen dos roedores comiéndose la base del árbol, tal como ocurre en uno de los apólogos de la leyenda de la vida de Barlaam y Josafat (8). Esta historia originaria del lejano Oriente y atribuida erróneamente a San Juan Damasceno supone para algunos una versión cristiana de la leyenda de Buda (9) y trata de la educación y conversión de un príncipe. Traducida del griego al latín y árabe (10) obtuvo una gran acogida en Europa siendo vertida poco después a las diversas lenguas vernáculas haciéndose muy popular. Allí se nos cuenta cómo un hombre huyendo de un unicornio sube a un árbol cuya raíz roen ansiosamente dos ratas, una blanca y otra negra. Al pie del árbol se abre un abismo en el que habita un dragón que escupe fuego. Cuatro áspides se aproximan a los pies del hombre que alegremente saborea una gota de miel que corre por las ramas del árbol. Con ello se quería simbolizar la fragilidad de la vida y la vanidad de las cosas humanas siempre expuestas a perecer ante la falta de humildad

---

(6) Paul Westheim, *La calavera,* Biblioteca Era (México, 1971), p. 69.

(7) M. Sánchez Camargo, *La muerte y la pintura española,* Madrid, 1954, p. 352, lám. 87, publica un curioso grabado anónimo realizado hacia 1810 y titulado "El árbol de la muerte". En él puede verse cómo la muerte corta con la guadaña la base del árbol mientras un caballero intenta, en vano, impedir que suene la hora en un reloj de pared. En la copa del árbol se han representado los placeres mundanos bajo la forma de grandes banquetes.

(8) Ruth Pitman, John Scattergood, "Some illustrations of the Unicorn Apologue from Barlaam and Iosaph", *Scriptorium,* XXXI (1977), pp. 85-90.

(9) A.D. Deyermond, *Historia de la Literatura Española,* Barcelona (1978), p. 181.

(10) J. Leroy, "Un nouveau manuscrit arabe-chrètien illustrè du Roman de Barlaam et Iosaph", *Syria,* XXXII (1955), pp. 101-120.

y el orgullo y engreimiento fatuo del hombre capaz de perder hasta su propia vida sólo por el goce del momento, por un instante de placer.

Una de las versiones más difundidas de esta historia nos la transmite Jacques de Voragine en la *Leyenda Aurea*. En ella se expresa claramente el simbolismo de cada uno de los elementos que aparecen en este apólogo: el unicornio es la figura de la muerte que persigue al hombre sin cesar, el abismo es el mundo, el dragón representa al infierno y los cuatro áspides a los cuatro elementos mientras que el árbol viene a significar nuestra vida roida inexorablemente por las horas del día y de la noche, una rata blanca y otra negra (11). Naturalmente existieron diferentes versiones de esta historia de Barlaam y Josafat y distintas ilustraciones en cada uno de los manuscritos en los que se prescindía de algunos detalles menores como la serpientes o, por el contrario, se añadían otros o también se transformaban los ya existentes como sucede en las *Fábulas* de Odo de Cheriton donde no se menciona la miel pero, en cambio, el árbol simboliza el mundo y sus frutos los diversos goces de la existencia (12).

II

Pero volvamos al Monasterio de San Isidoro del Campo. Post en su tratado sobre la pintura española, tras clasificarla como obra del estilo internacional del primer cuarto del siglo XV, interpreta el tema iconográfico que analizamos como un árbol genealógico con figuras en sus ramas, preguntándose si será el Arbol de Jessé; identifica al esqueleto como la Muerte y a las dos formas subyacentes como figuras demoníacas (13). Gudiol no lo menciona siquiera (14). Guerrero Lovillo, en cambio, lo presenta como el Arbol de la Vida (15). Si consideramos

(11) Jacques de Voragine, *La Lègende Dorèe* (París, 1967), p. 415.

(12) *Les Fabulistes Latins*, ed. L. Hervieux, París, 1893-97, IV, 217: "arbor est mundus cuius poma sunt diversa delectabilia, cibi, potus, pulcre mulieres et huiusmodi; frondes, pulchra verba".

(13) Post, *op. cit.*, III, p. 323: "...a genealogical tree with figures in its branches (a Tree of Jossè?) the skeleton of personifield Death and some demonic forms".

(14) José Gudiol, *Pintura gótica*, "Ars Hispaniae" IX, p. 198.

(16) George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press (New York, 1976), p. 181.

la anterior cita de Jacques de Voragine en la *Leyenda Aurea* no cabe duda sobre la significación del árbol. Ciertamente estamos ante el Arbol de la Vida si bien en una representación en la que se han asimilado diversos elementos iconográficos pero, en modo alguno, puede hablarse del Arbol de Jessé ni de un árbol genealógico como afirmaba Post.. Pasemos a analizar el contenido de esos elementos iconográficos: 1.º, el barco —sobre el que se asienta el árbol— siempre ha simbolizado a la Iglesia, partiendo del Arca de Noe, prefiguración en el Antiguo Testamento de la barca de los Apóstoles salvada milagrosamente por Cristo en la tempestad del Mar de Galilea; así también San Ambrosio compara a la Iglesia con una nave y a la Cruz con el mástil (16); 2.º, el mar sobre el que navega es el mundo con sus avatares y veleidades; 3.º, el diablo así como el dragón que acechan en las orillas representan las fuerzas del infierno, sus poderes ocultos y maléficos; 4.º, el árbol en el que se posan aquellos indivíduos figura nuestra vida gastada sin cesar por el día y la noche, las dos alimañas que roen la raiz; 5.º, el esqueleto es la Muerte y el ángel un mensajero, sosteniendo ambos la filacteria cuya leyenda ha desaparecido y que tal vez se tratara de un versículo del Salmo CXLIV: "Es el hombre semejante a un soplo, sus días son como sombra que pasa" (17).

Ahora bien, ¿cuál es el significado último de esta escena? A la vista de lo expuesto y aún a falta de la inscripción que contuviera la filacteria sostenida por el ángel y el esqueleto, parece evidente que expresaba la banalidad de todo lo humano ante la fugacidad de la vida, la brevedad de nuestra existencia —a la que no respeta la Muerte— acechada de continuo por las fuerzas maléficas del diablo a lo largo de la peligrosa singladura en medio de las tempestades del mundo. Pero en la composición destacan notoriamente dos elementos: la nave y el árbol. Por una parte, la nave que, como hemos dicho, simboliza a la Iglesia, representa —además de ese poder que hace que nada se pierda y todo pueda renacer— una isla sagrada en medio del mar de las pasiones del mundo, en ese sentido, como dice Guénon, "la conquista de la gran paz es figurada bajo la forma de una navegación" (18). Por otro lado, la nave está aso-

(17) *Sagrada Biblia,* B.A.C., Madrid, MCMLXIV, Salmos, 144, 4.

(18) Renè Guènon, *Il Re del Mondo,* Roma, 1950 *Apud* Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos,* (Barcelona, 1969), p. 334.

ciada al árbol que en precario equilibrio se alza como un mástil. El Arbol de la Vida desde su mención en el Génesis (19) implica siempre un concepto relativo a la satisfacción de un deseo: "Esperanza que se dilata aflige el corazón; deseo satisfecho es árbol de vida" (20). En otras palabras, en la carta a la iglesia de Efeso del Apocalipsis, leemos: "Al vencedor le daré a comer del árbol de la vida, que está en el paraiso de mi Dios" (21). En un sentido amplio, el árbol representa la vida cósmica continuamente regenerada y, en cierta manera, inmortal. Así pues, según Mircea Eliade, ese concepto de "vida sin muerte" se traduce ontológicamente por "realidad absoluta" (22). Esta idea, frecuente en las religiones orientales, la hallamos naturalmente en el Zóhar hebreo aunque el Arbol de la Vida fue identificado con la Torá escrita antes que existiera el Zóhar. Para el autor del *Ra'ya mehemna* y de los *Ticunim* el Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal se transformó en el árbol de las limitaciones y de lo prohibido mientras que el Arbol de la Vida permanecía como signo de la libertad, llegando a representar, en cierto modo, un aspecto utópico de la Torá (23).

Finalmente, de todo lo anteriormente expuesto podemos extraer dos conclusiones, a saber: 1.ª, que el desconocido pintor del Arbol de la Vida del Patio de los Evangelistas del Monasterio de San Isidoro del Campo de Sevilla se inspiró en el grabado del Arbol de la Vida que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, atribuido al "Maestro de las Banderolas" y que ambos parecen tener presente un apólogo de la leyenda de Barlaam y Josafat; 2.ª, que en el Arbol de la Vida se quiso representar lo positivo de nuestra existencia puesto en juego con las potencias negativas que la acechan sometiéndola siempre a un equilibrio inestable en el que hay que reconocer, humildemente, la fragilidad de la vida y la vanidad de todo lo humano pues, como dice el Salmista, "es el hombre semejante a un soplo, sus días son como sombra que pasa".

Rafael COMEZ

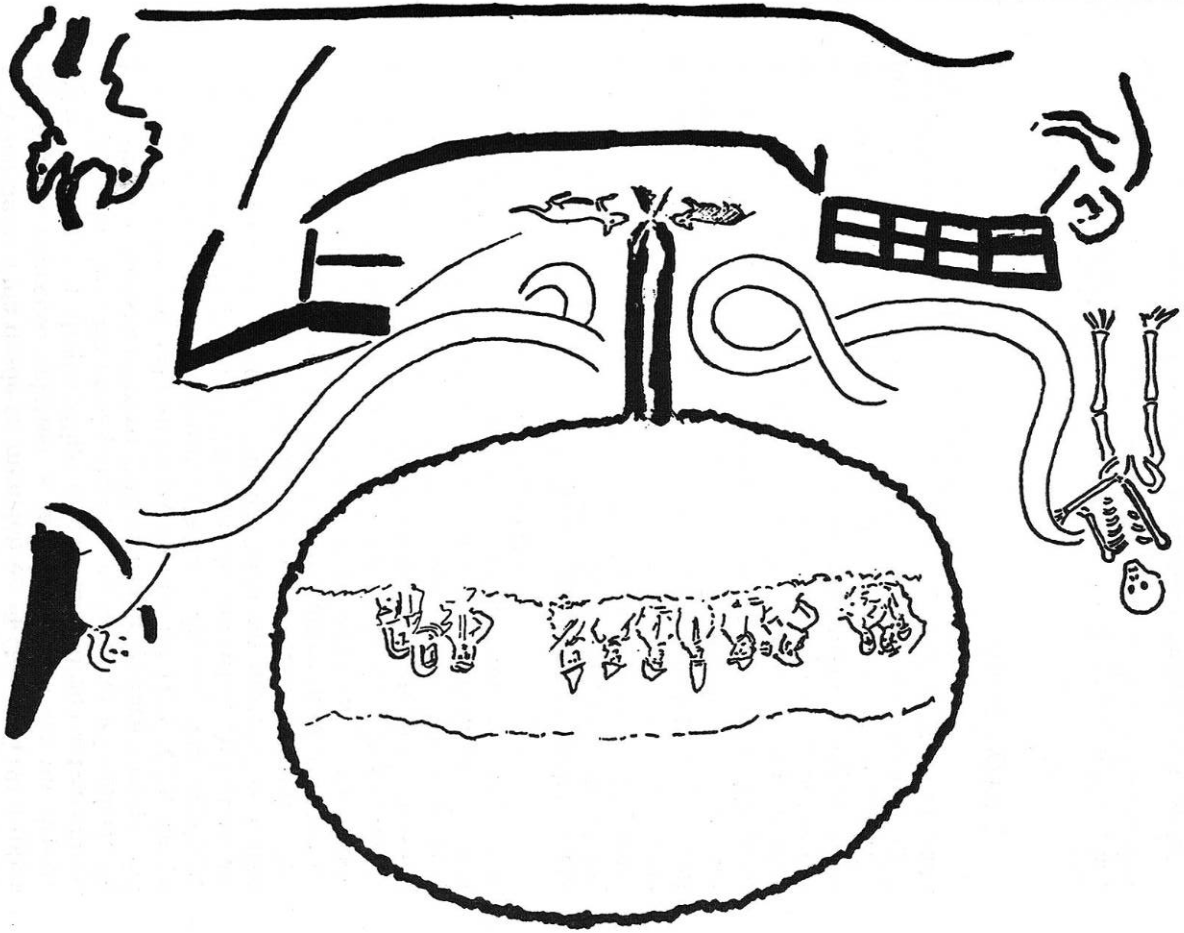
---

(19) Génesis, 2, 9.

(20) Proverbios, 13, 12.

(22) Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*, Biblioteca Era (México, 1975), pp. 267-270. Véase también R. Cook, *The Tree of Life*, London, 1974.

(23) Gershom Scholem, La Cábala y su simbolismo, (Madrid, 1978), pp.74-75. Véase también Zofia Ameisenowa, "The Tree of Life in Jewish iconography", *Journal of the Warburg Institute*, II, pp. 326-345.



LAMINA I

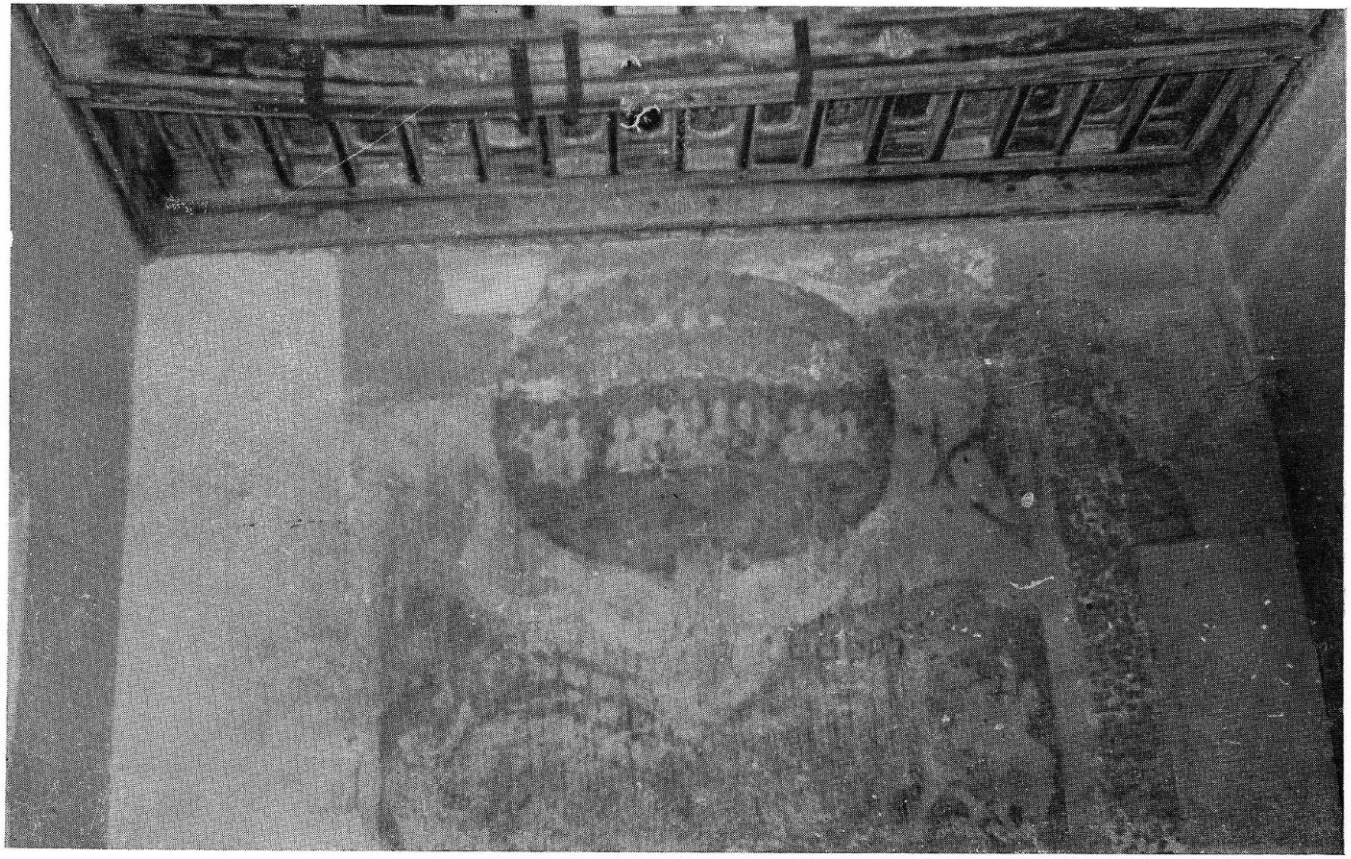


Foto 1. El Arbol de la Vida del Monasterio de San Isidoro del Campo.

Foto 2. El Arbol de la Vida
(Biblioteca Nacional, Madrid).

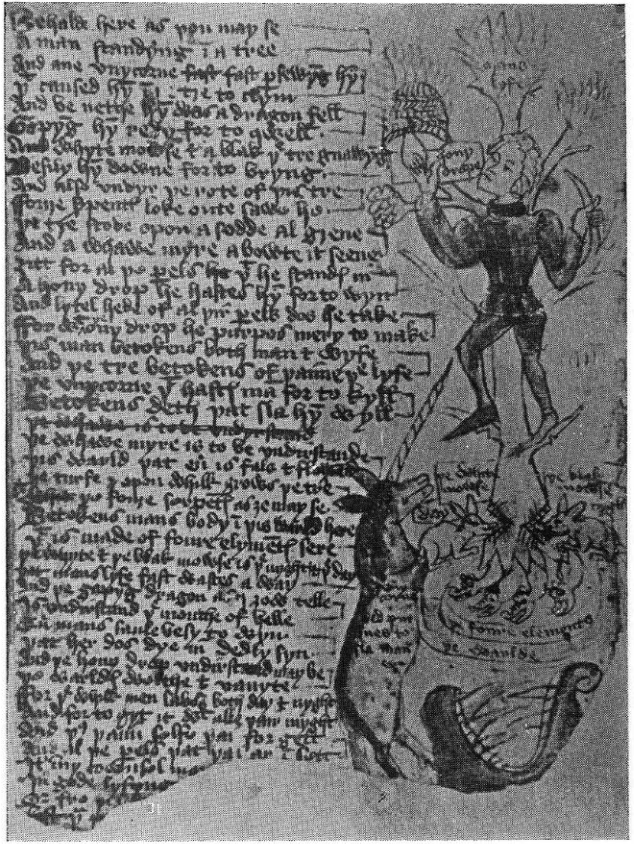


Foto 3. El árbol de la leyenda de Barlaam y Josafat
(British Library, Londres)