

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA



SEVILLA, 1982

Precio: . . . Pesetas

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA



Publicaciones de la

EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA

DIRECTORA: 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
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL



2.^a EPOCA
AÑO 1981



TOMO LXIV
NUM. 195

SEVILLA, 1982

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA

2.^a EPOCA

1981	ENERO - ABRIL	Número 195
------	---------------	------------

DIRECTORA: 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
APTDO. CORREOS, 25 - TELÉFS. 2287 31 - 222870 - SEVILLA (ESPAÑA)

MURILLO Y SU TIEMPO

S U M A R I O

Páginas

INTRODUCCIÓN de Diego ANGULO IÑIGUEZ

ARTÍCULOS

BERNALES BALLESTEROS, Jorge: <i>Sobre pinturas "murillescas" en Sevilla y América</i>	1
DABRIO, Teresa, y VILLAR, Alberto: <i>El retablo del Bautista de la Asunción de Sevilla</i>	13
CASTILLO, M. ^a José del: <i>Posibles influencias de una crónica franciscana en la temática de Murillo...</i>	31
KINKEAD, Duncan T.: <i>Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo</i>	37
FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: <i>Documentos inéditos sobre el arquitecto Diego López Bueno: la iglesia de Algodonales (Cádiz)</i>	55
BANDA Y VARGAS, Antonio de la: <i>Nuevos datos para la biografía de Matías de Arteaga</i>	63
LAGUNA PAUL, Teresa: <i>Las sillerías del coro del convento de Santa Clara de Sevilla</i>	69
FERRER GARROFÉ, Paulina: <i>Murillo escenógrafo: decorado y puesta en escena en la capilla del Sagrario para las fiestas de canonización de San Fernando</i>	79
PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: <i>Influencia de la iconografía concepcionista de Murillo en la azulejería sevillana</i>	87
OLIVER CARLOS, Alberto: <i>Una obra del pintor Esteban Márquez de Velasco</i>	97
RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: <i>Posibles influencias de José de Arce en la pintura de Valdés Leal</i>	103
MORENO CUADRO, Fernando: <i>Fiestas sevillanas por la canonización de San Andrés Corsino, 1629...</i>	109
PORTILLO MUÑOZ, José L.: <i>El "San Fernando" de Murillo grabado por Matías de Arteaga. Una iconografía del Barroco</i>	115

PERALES, ROSA MARÍA: <i>Influencia de Murillo en las Virgenes de Juan de Espinal</i>	123
RAVÉ PRIETO, JUAN LUIS: <i>Dos obras de la escuela de Murillo en Marchena. Notas sobre la iconografía de arcángeles en la pintura sevillana</i>	129
CUÉLLAR CONTRERAS, FRANCISCO DE P.: <i>Nuevos testimonios biográficos de Bartolomé Esteban Murillo</i>	137
MARÍN FIDALGO, ANA: <i>Dos cuadros inéditos de discípulos de Murillo en Sevilla</i>	145
SORO CAÑAS, SALUD: <i>Una pintura inédita de Domingo Martínez: precisiones sobre una antigua atribución a Murillo</i>	151
CARMONA GARCÍA, JUAN IGNACIO: <i>La quiebra de las instituciones benéficas como reflejo de la crisis económica del siglo XVII</i>	155
CASA RIVAS, JESÚS MARÍA DE LA, Y LÓPEZ DÍAZ, ANGELES: <i>Sevilla bajo el arzobispado del Excmo. Sr. D. Luis Fernández de Córdoba (1624-1625)</i>	177
VALDIVIESO, ENRIQUE: <i>Una atribución a Francisco Meneses Osorio</i>	189

MISCELANEA

HERRERA GARCÍA, ANTONIO: <i>Signos externos de riqueza y pobreza de un hidalgo sevillano de la época de Murillo</i>	193
--	-----

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local, (septiembre - diciembre 1980).

REAL HEREDIA, JOSÉ JOAQUÍN	209
-----------------------------------	-----

Crítica de libros.

OROZCO ACUAVIVA, ANTONIO: <i>La gaditana Frasquita Larrera, primera romántica española</i> .—Juan Ignacio Carmona García.	217
GONZÁLEZ JIMÉNEZ, MANUEL, Y GONZÁLEZ GÓMEZ, ANTONIO: <i>El libro del repartimiento de Jerez de la Frontera</i> .—Alfonso Franco Silva.	218
SÁNCHEZ HERRERO, JOSÉ: <i>La ciudad medieval y cristiana (1260-1525)</i> .—Alfonso Franco Silva.	221

INTRODUCCION

Desde hace años la Diputación Provincial de Sevilla viene dando con sus publicaciones el mejor testimonio de su interés por los estudios histórico-artísticos sevillanos. En 1939 inició la publicación del magnífico Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla de Hernández Díaz, Sancho Corbacho y Collantes de Terán, modelo en su género, del que aparecieron tres volúmenes, y que cuantos nos dedicamos a estos estudios esperamos y deseamos que se continúe y termine lo antes posible. En este mismo orden ha patrocinado recientemente la publicación de la Guía Artística de Sevilla y su provincia de Morales, Sanz, Serrera y Valdivieso, utilísima no sólo para quien desee visitarla sino para todo estudioso de materias artísticas.

De 1972 data el comienzo de la interesante serie "Arte Hispalense" que cuenta ya con más de una veintena de tomitos bellamente presentados, y que, no obstante su aspiración divulgadora de los valores artísticos sevillanos, importa igualmente a los dedicados al estudio e investigación de nuestro arte.

Y no olvidemos monografías como la de Martínez Ripoll sobre Herrera el Viejo, o la de M.^a Jesús Sanz sobre Orfebrería sevillana del barroco.

Ahora Antonia Heredia, activa y eficiente directora de las publicaciones de la Diputación Provincial, con motivo del tercer centenario de la muerte de Murillo ha tenido el buen acuerdo, de dedicarle un número de "Archivo Hispalense", la vieja revista sevillana, que después de no pocos años de silencio, renació con inesperado vigor gracias al patrocinio de la Diputación Provincial.

Como podrá observarse se reúne en este volumen una colección de estudios referentes a la vida y a la obra del pintor, a sus discípulos más inmediatos y a seguidores de su estilo más tardío, a sus precedentes e influencias, a temas artísticos sevillanos de su tiempo y a temas históricos de la Sevilla que vivió Murillo.

Algunas de esas noticias nos hablan del bienestar económico del pintor al comienzo de los años cincuenta que le permite dedicar fondos a empresas americanas (F. de P. Cuéllar), y de cómo por estas mismas fechas se acuerda encargarle las pinturas de un retablo del Bautista del Convento de la Asunción, pinturas hasta ahora no identificadas (Dabrio, Villar). En otros de los trabajos se le estudia como escenógrafo en el retablo del Sagrario levantado con motivo de las fiestas de la canonización de San Fernando (Ferrer) y se comenta el retrato del santo grabado por M. Arteaga (Portillo). El posible origen temático de algunos de sus cuadros es el objeto de otro de los estudios.

Muy interesantes son también los dedicados al comentario de obras murillescas en España y en América (Bernales, Ravé), a discípulos directos y a sus obras. Así, a Meneses se le atribuye el San Pedro Nolasco del Museo (Valdivieso), se dan noticias de obras de Márquez y de Soriano (Oliver, Marín, O'Kean), se comenta lo que le deben en el siglo XVIII Domingo Martínez y Espinal (Soro, Perales) e incluso se analiza la huella de alguna de sus composiciones en el azulejo (Pleguezuelo). De Matías de Arteaga se dan a conocer estimables novedades (De la Banda) y se trata de la posible influencia de Arce en Valdés Leal (Ríos). Las noticias de tres pintores flamencos que pintan en Sevilla en tiempos de Murillo contribuyen a enriquecer nuestro conocimiento del panorama pictórico de la capital andaluza en estos años (Kinhead).

No falta, por último, algún estudio sobre la arquitectura y sobre los retablos de la época inmediatamente anterior a Murillo y, de acuerdo con el creciente interés por la historia económica y social tampoco falta algún estudio de esta índole referente a la Sevilla del siglo XVII (Carmona, Casa, López Díaz, Herrera).

Diego ANGULO INIGUEZ

POSIBLES INFLUENCIAS DE JOSE DE ARCE EN LA PINTURA DE VALDES LEAL

En el segundo tercio del siglo XVII, cuando en Sevilla se repiten hasta la saciedad los modelos tardomanieristas, un gran escultor, hoy casi olvidado, va a revolucionar el panorama artístico no sólo de Sevilla, sino de una gran parte de Andalucía Occidental; este artista es José de Arce. De indudable origen flamenco, y posiblemente formado en Italia, se instala en España en una fecha aún no determinada con exactitud. La fecha más antigua de su actividad en Andalucía es la de 1636 (1), en la cual contrata el retablo mayor de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera. Conocido es el gran interés de los Cartujos por las artes, y como este interés les lleva a contratar a artistas de gran categoría, en este retablo Arce trabaja junto a Zurbarán. Esto pone de manifiesto el interés que debió despertar el gran artista cuando se instaló en Andalucía, como también es indudable que viniese avalado por sus posibles trabajos en Italia.

El profesor Angulo (2) habla de una posible obra en bronce, en la iglesia romana de San Giuliano dei Fiamninghi, datada en 1634. Angulo observa que si esta fecha y esta obra se refieren a nuestro José de Arce, pues los contratos hablan de un Jodocus Haerts, la actividad de dicho escultor concluye en Italia antes de que Bernini, con quien se podría relacionar su estilo, desarrolle su actividad plenamente formada; en este caso, Angulo piensa que el barroquismo de Arce puede derivar de Rubens (3). En el Apostolado de la Cartuja pueden encontrarse ciertas analogías estilísticas entre ambos artistas: el gusto por el movimiento y por las actitudes a veces violentas y los cabellos y

(1) LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla, 1928. Página 58.

(2) ANGULO IÑIGUEZ, D.: *La escultura en Andalucía*. Sevilla, 1927. Tomo III, pág. 2.

(3) ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Op. cit.* Tomo III, pág. 2.

paños muy movidos. Sin embargo, Arce aporta una dosis de dramatismo exacerbado que no posee Rubens y una apostura en sus personajes que procede claramente de la tradicional escultura flamenca de un Klaus Sluter, por ejemplo. Teniendo en cuenta que el arte barroco gusta de mezclar ambiguamente la pintura con la escultura y uniéndose ambas a la arquitectura en un programa común, no es de extrañar que la pincelada larga e impresionista de Rubens se traduzca en un gubiazos largo y lleno de energía en Arce y, sobre todo, en el tratamiento mórbido de las carnes, con calidades de cera, cuyos claroscuros son auténticamente pictoricistas, así como en las cabelleras y barbas desflecadas.

La fuerte personalidad de Arce influyó, sin duda, en los artistas españoles de su tiempo. A la vista de su testamento (4) y de los bienes que se venden en almoneda (5) a su muerte, llama la atención el hecho de que sea un pintor, Juan de Valdés Leal, quien compre la mayor parte de los objetos puestos a la venta, los cuales, como es lógico, se relacionan todos con el arte de la escultura. A saber: —Unos modelos de yeso en ciento treinta reales.—Cinco niños desvastados - y una imagen empezada - una cabeza de dragón - y otra cabeza del natural y otra cabeza de una imagen y otros pedazos de madera en trescientos veinticinco reales.—La herramienta menuda la remato en cuatrocientos cincuenta reales.—Tres asirras y un aserrucho y una prensa en ciento treinta reales.—Unas garlopas y cepillos y contrastes en setenta y cinco reales.—Tres bancos y dos borricos de madera en ciento ochenta reales.—Un baúl viejo y unas manos y pies de madera acabada y para acabar en ciento cincuenta reales.—Cinco peanas de madera medianas en ciento ochenta reales.—Unos modelos de yeso, barro y cera en doscientos reales.—Dos tablas viejas en seis reales.—Cuatro medias tarimas en cincuenta y seis reales.

No es desacertado, pues, deducir que entre Valdés y Arce pudiese existir una relación tanto a nivel profesional como particular, justificando así el hecho de un intercambio de conceptos estéticos entre ambos artistas. Tanto Valdés como Arce tuvieron una gran fuerza de carácter y una personalidad artística

(4) SANCHE CORBACHO, H.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, 1931. Tomo III, pág. 83.

(5) SANCHE CORBACHO, H.: *Op. cit.*, tomo III, pág. 88.



Fig. 1.—José de Arce: *San Andrés*.



Fig. 2.—Valdés Leal: *San Andrés*.



Fig. 3.—José de Arce: *San Ambrosio*.



Fig. 4.—Valdés Leal: *Fray Hernando Yáñez*.

que siempre queda connotada por encima de cualquier externa, pero no podemos olvidar que Arce es de mayor edad y que al llegar a España su estilo está plenamente formado. Es precisamente esta la época en que Valdés inicia su formación, ¿no es posible que se invierta el proceso y que el pintor traduzca al escultor? Valdés no copia a Arce, pero a la vista de su juventud y de su temperamento abierto a la novedad, representada por Arce, es lógico suponer una corriente de influencias.

Valdés sintió siempre un gran interés por la escultura, actividad que practicó en diversas ocasiones, como indica Palomino (6) y ratifica Duncan Kinkead (7), aunque sólo quede una obra de las varias que hizo, una Virgen del Rosario que se conserva en el Hospital de la Caridad de nuestra ciudad y que está fechada en 1682. Otra posibilidad es la de que se sirviese de maquetas para el estudio de escorzos y perspectivas, como sabemos que hizo Tintoretto. Sin embargo, analizando algunas obras de Valdés, es inevitable remitirse al trabajo de Arce, con quien guarda una innegable relación.

A pesar de que Valdés compra en 1666 el ya citado utillaje, tenemos que hacer notar que la similitud entre ambos es más evidente en los años de actividad de Arce, diluyéndose en las etapas posteriores. Los rasgos de semejanza más evidentes se dan entre los años 1647 y 1657, siendo de este período las obras en que nos vamos a basar para el análisis formal de la posible interrelación Arce - Valdés.

Valdés comienza a trabajar en 1647, fecha que aparece en su primera obra conocida, un San Andrés que pinta para el

(6) PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *El parnaso español con las vidas de los pintores*. Madrid, 1724. (Reimp. 1947.)

(7) KINKEAD, D.: *Valdés Leal; his life and works*. New York, 1978; págs. 613-614. Kinkead da la siguiente relación de obras escultóricas contratadas por Valdés: "El 12 de marzo de 1664, firma el contrato para realizar en bronce, una cartela rematada por el escudo del capitán Gonzalo Núñez de Sepúlveda, para la Capilla de la Concepción Grande, en la Catedral de Sevilla.

En mayo de 1667, Valdés contrata una imagen, en madera, de la Inmaculada Concepción, para la Iglesia del Convento de San Antonio de Padua.

El 1 de marzo de 1680, se refiere a él mismo como maestro escultor; en este período está construyendo un monumento para Arcos de la Frontera.

En 1682, realiza la imagen de Ntra. Sra. del Rosario para la Hermandad de la Santa Caridad, de Sevilla.

Por último, cita una estatuilla de San Jerónimo, comenzada en Córdoba, en la colección de don José Saló, don Rafael Ramírez de Arellano la reseñó (Diccionario, 268). Desgraciadamente, todas estas piezas han desaparecido, salvo la Virgen del Rosario."

(La traducción es nuestra.)

Convento de San Francisco de Córdoba. En esta fecha, Arce ha concluido el retablo mayor de la Cartuja de Jerez y se encuentra trabajando en el retablo mayor de la Iglesia de San Miguel de esta misma ciudad. Sin embargo, a pesar de la distancia que los separa, no se puede descartar la posibilidad de que uno de ellos efectuase un viaje o bien que dicho retablo de la Cartuja fuese dado a conocer por medio de dibujos o grabados (8), ya que fue una obra muy admirada y así de esta forma lo conociese Valdés. El San Andrés de Valdés tiene una postura semejante al de Arce: una mano apoyada sobre el madero, mientras que el de Arce de la Cartuja pasa la mano por detrás, en un abrazo. No obstante, la mirada hacia lo alto y el gesto de aceptación de la mano izquierda son idénticos (Vid. Figs. 1 y 2). En este primer momento de su carrera, Valdés no imprime a sus obras la violenta agitación que le caracterizará más tarde, por lo cual su San Andrés resulta más estático y mucho más rígidos los plegados de sus paños que en el de Arce.

A lo largo de esta década, el pincel de Valdés se hará más suelto y desflecado, aumentando su sentido de dinamismo. Paralelamente, Arce va desarrollando su sentido de la monumentalidad y una representación de los sentimientos humanos que llega al expresionismo. Concluido el retablo de San Miguel en Jerez, Arce contrata las figuras de los Cuatro Padres de la Iglesia y de los Cuatro Evangelistas para la Capilla del Sagrario de la Catedral hispalense. En 1657 se encuentra trabajando en esta obra que representa la culminación de su estilo. Actitudes declamatorias, brazos abiertos en un gesto lleno de impulso, paños de grandes plegados que se agitan caprichosamente, rostros esbozados en sus rasgos más esenciales, son un perfecto análisis psicológico de una modernidad sorprendente. Todo es desmesurado, extremado, pero lleno de vida y fuerza, tan llamativo e, incluso, tan chocante que no ha habido un solo perceptista que no los haya denostado. Pero precisamente estas características, tan poco usuales en la época, son las que debieron impresionar a Valdés y en 1656, cuando aún se encuentra en Córdoba, realiza una serie de cabezas de santos decapitados para los Carmelitas Descalzos. En esta serie, el dinamismo de Valdés ha subido de punto, reflejándose en la pincelada nerviosa y suelta que se recrea en los cabellos agitados y en

(8) La posible difusión de esta obra forma parte de la investigación que estamos realizando sobre José de Arce, bajo dirección del Dr. Bernalés.

las barbas-río que ya habían sido una constante en Arce tanto en el Apostolado de la Cartuja como en el retablo de San Miguel y que en el Sagrario de Sevilla alcanza un nivel de virtuosismo extraordinario. Las cabezas de estos santos decapitados y las cabezas de los Apóstoles de Arce responden a una concepción artística muy semejante que, en ciertos momentos, raya con lo caricaturesco por su búsqueda de los rasgos esenciales sin temor a la fealdad física.

En 1657 Valdés se encuentra ya en Sevilla ejecutando, para los Jerónimos de Buenavista, una serie de los personajes más ilustres de la orden. En algunos de éstos la semejanza con las figuras del Sagrario es muy evidente, sobre todo en relación con el San Ambrosio de Arce que es la figura más atrevida del conjunto tanto por su composición que forma con su compañero como por su gesto y actitud. Lleva los brazos abiertos, como un actor que declamase su papel en un Auto Sacramental, los labios abiertos, predicando, y todos los ropajes agitados por la misma fuerza de su actitud (Vid. Fig. 3). Este alarde de fuerza y de virtuosismo técnico tenía que repercutir y nadie como Valdés, poseedor de un temperamento tan resuelto, para aceptar la solución. La composición de su Fray Hernando Yáñez (Vid. Fig. 4), aunque tomado de espaldas y en perspectiva oblicua, abre los brazos y dobla la rodilla con el mismo gesto de San Ambrosio, si bien con un mayor comedimiento. Los cabellos, las arrugas de la cara y la expresión de arrebató, la despreocupación por la belleza formal y la búsqueda de una estética anticonvencional, le hace un perfecto paralelo de Arce. La composición de Fray Vasco de Portugal, de frente y en perspectiva oblicua, hace ver de manera aún más clara este paralelismo (Vid. Fig. 5). El esquema es escultórico, un brazo adelantado hacia el espectador quiebra el espacio pictórico invadiendo el del espectador. Los ojos en blanco del personaje, los labios abiertos y la sumariadad de rasgos lo vincula a la misma línea de Arce. En Fray Hernando de Talavera (Vid. Fig. 6) se sigue un esquema semejante, pero con una mayor rigidez compositiva.

En todas estas obras hay un rasgo tan importante como la composición que se ha seguido, y es el sentido de la perspectiva que es esencial tanto en Valdés como en Arce. El escultor, procedente de Italia, conocía bien el juego de la perspectiva y sus muchos recursos; asimismo sabía de la importancia de la

luz y del claroscuro que al incidir sobre una obra de escultura puede cambiar su aspecto llegando a producir un efecto de policromía. Esta idea queda plasmada perfectamente en el conjunto escultórico del Sagrario. La colocación, poco usual, de las figuras requería unos efectos de perspectiva muy acentuados y que por medio de la luz quedan plenamente conseguidos. Situando una ventana detrás de las esculturas se produce un efecto de claroscuro que completa la figura y que, como ya dijimos, quedaban así esbozadas, con la finalidad de ser completadas con el juego beninesco de la luz. Estas matizaciones lumínicas consiguen darle a las esculturas un agudo sentido pictórico, acentuado por la profundidad del gubiazo y de las superficies sin pulimentar.

Valdés también gusta de emplear perspectivas poco usuales, violentas y forzadas. En la serie de los Jerónimos de Buenavista, las figuras ocupan un gran primer plano, con las escenas secundarias reducidas a los ángulos inferiores de la composición. La gran figura central adquiere un mayor grado de resalte y un fuerte sentido escultórico por la forzada sobriedad del color de los hábitos y por el juego de contraluces que contribuye al "desmoronamiento" de la figura.

El paralelismo entre dos artistas de formación tan distinta y de dos países tan apartados entre sí, corrobora una vez más que la inquietud artística y el afán de búsqueda puede llevar a interesantes interacciones entre los medios artísticos, en este caso, dos formas de expresión tan distintas como la pintura y la escultura. Insuficientemente estudiado el estilo de Arce y no calibradas las repercusiones que tuvo en su época, sigue siendo junto con Valdés, igualmente poco comprendido un paralelo en la Historia del Arte. Ambos marcaron el fin de toda una trayectoria artística que quedaba definitivamente caducada.

Esperanza DE LOS RÍOS MARTÍNEZ