

# 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.<sup>a</sup> EPOCA  
AÑO 1981



TOMO LXIV  
NUM. 195

SEVILLA, 1982

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA

2.<sup>a</sup> 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.<sup>o</sup> COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M.<sup>a</sup> 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. 228731 - 222870 - SEVILLA (ESPAÑA)



# MURILLO Y SU TIEMPO



## SUMARIO

### Páginas

INTRODUCCIÓN de Diego ANGULO IÑIGUEZ ... ..	
<b>ARTICULOS</b>	
BERNALES BALLESTEROS, Jorge: <i>Sobre pinturas "murillicas" 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. <sup>a</sup> 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
<b>M I S C E L A N E A</b>	
HERRERA GARCÍA, ANTONIO: <i>Signos externos de riqueza y pobreza de un hidalgo sevillano de la época de Murillo</i> ... .. .	193
<b>L I B R O S</b>	
<b>Temas sevillanos en la prensa local, (septiembre - diciembre 1980).</b>	
REAL HEREDIA, JOSÉ JOAQUÍN ... .. .	209
<b>Crítica de libros.</b>	
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.<sup>a</sup> 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 (Bernaies, 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, Marin, 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 (Kinkead).*

*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

## INFLUENCIA DE MURILLO EN LAS VIRGENES DE JUAN DE ESPINAL

Cuando Juan de Espinal nace en 1714, la ciudad de Sevilla vive aún en plena efervescencia la pintura de su representante artístico. No es de extrañar, pues, que cuando aprende el arte de la pintura en el taller de su padre se sumerja en el mundo consecuente y de fuerza expresiva que Murillo había conseguido y que sus discípulos mantenían después de su muerte. El siglo XVIII en Sevilla es igual de conflictivo que en el resto del país, sin embargo como ente de absorción por sus cualidades portuarias y su actividad comercial está abierta a las innovaciones exteriores (1). Las condiciones económicas de la ciudad son precarias y por ello sólo tendrá breves momentos de gloria y de preponderancia, que no irán acompañados de prosperidad económica (2). La etapa más brillante se desarrolla en los años 1729 y 1733 con la estancia de la corte en Sevilla. Los artistas extranjeros que acompañan a los reyes, franceses como Jean Ranc y Van Loo, e italianos como Andrea Procaccini y Domenico Maria Sani, introducen en Sevilla los esquemas innovadores surgidos a partir de 1700, dados a conocer en España por Carlos Maratta y Luca Giordano, quienes prepararon el camino de sensibilidad de un modo profundo. El carácter premiso del Barroco se acentúa entonces y la afición a lo decorativo y ornamental se percibe con una sicología distinta, gustando de crear y contemplar un universo ficticio e imaginativo en el que tiene primacía el sentido de la escenificación. Estos artistas mantendrán relaciones estrechas con los pintores locales, instruyéndoles y orientándoles sobre las nuevas tendencias, sin

---

(1) BOTTINEAU, Y., *El Barroco Ibérico e Hispanoamericano*. Fiburg, 1971. Este autor señala la influencia de comerciantes de las ciudades y de los marinos, como elementos de intercambio artístico, destacando la similitud de un "barroco de puertos".

(2) DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Historia de Sevilla: El Barroco y la Ilustración*. T-IV, Sevilla, 1973, pág. 241. El autor describe las dificultades económicas del municipio y entidades sevillanas que supuso el alojamiento y manutención de los ejércitos y personal de la Corte.

embargo el momento artístico será breve, tal vez demasiado para que gran parte de estas generaciones posteriores quedasen influidas del espíritu rococó, al que tan solo una minoría supo apenas fundirlo con la tradición anterior y asegurar su transmisión artística.

A la partida de la corte sucede en la ciudad el hundimiento económico, acrecentado por las cuantiosas pérdidas que sufrió para mantener al cortejo real; tan solo el estamento eclesiástico salió fortalecido ante las nuevas concesiones reales y será éste quien potencie la creación de grandes conjuntos artísticos, en los que arquitectos, pintores y decoradores se aunarán en un considerable esfuerzo.

La pintura, hasta el momento, había seguido las directrices de Valdés Leal y la de Murillo; esta última, por sus connotaciones con el nuevo pensamiento, se fue imponiendo a lo largo del siglo XVIII y durante la segunda mitad supo identificarse plenamente con su momento.

La pervivencia del sentimiento religioso fuertemente arraigado a nivel nacional y la expansión de las cofradías, que reforzó el clero regular y secular, preconizó un género de piedad exaltada próxima a los sentidos y fiel a la doctrina, vinculándose a todos los estamentos nacionales. Esto trajo como consecuencia el establecimiento de una iconografía variada en aspectos, a veces de difícil interpretación, renovado por las nuevas canonizaciones. En Andalucía este intenso sentimiento religioso se refleja en las continuas procesiones y fiestas que duran varios días, contribuyendo al movimiento general el montaje de decorados y ornamentación. En pintura, el tema representativo de la Virgen, ya tradicional, se acrecienta ante este fervor renovado; sin embargo, en su plasmación, la profunda transformación que produce el encaminamiento de la pintura hacia una alegoría europea, introducida en la primera mitad de siglo, obliga al artista a contraponerse en su sincera y profunda devoción hacia los temas cristianos.

Los artistas locales siguen cada uno su propia inspiración basándose en un modelo, más o menos libre de la mera imitación, aunque en todas sus obras habrá un trasfondo común, un amaneramiento que en mayor o menor escala se había hecho general y que era de claras connotaciones murillescas. Esta influencia será decisiva para las generaciones futuras por la pervivencia de una tradición sin apenas influencias externas, debido a la lejanía de los focos cortesanos y que tan solo





*Inmaculada del Zodíaco (alrededor de 1778).  
Museo Lázaro Galdiano. Madrid.*



*Inmaculada Concepción. Convento de Santa Rosalía.  
Sevilla.*



a final de siglo se renovará ante las necesidades estéticas de un neoclasicismo imperante.

Espinal al igual que el resto de los artistas de su tiempo pintó numerosas vírgenes y temas religiosos para el numeroso público que le demandaba sus obras. Este pintor fundido plenamente en el contexto innovador de la época, supo visualizar en las representaciones de sus vírgenes la unión entre la literatura cortesana y la devoción religiosa local. En sus obras aparece reflejada regularmente la influencia de Murillo, de él tomó y remodeló figuras y tipos establecidos uniéndolos a las influencias de otros pintores, pero sin perder por ello en ningún momento su propio carácter estilístico. En la tipología de las vírgenes se perciben diversas influencias de progresivas maduraciones pictóricas de Espinal; en un primer momento la influencia acusada de Murillo se aúna a los conocimientos de una pintura francesa cortesana y refinada e italiana de gusto exquisito, posteriormente pasará a un influjo de carácter neoclásico que presidirá sus últimas realizaciones. El pintor captó del maestro la fina sensibilidad vaporosa de sus vírgenes y el sentido estético de sus composiciones. En la iconografía tradicional de la Inmaculada plenamente establecida por Murillo (3), Espinal tomó el sentimiento aleccionador y dulce que producía en el espectador su contemplación.

En un análisis comparativo de la obra, la acción se desarrolla por igual sobre un fondo de cielos diáfanos, divididos en zonas contrapuestas de color, que se funden con la luz intensa de los tonos claros; elemento que es utilizado habitualmente por Murillo de escena bipartita para facilitar la profundidad de campo. Igual efecto produce la contemplación de los fondos celestiales en Espinal, que incluso enriquece con una perfecta fusión temática.

En su composición funde elementos del proceso evolutivo de Murillo con el colorido italianizante que endulza los tonos y aclara la paleta. La luz de Espinal se convierte en una fusión entre la luminosidad de la pintura italiana y la matización de la luz deslumbrante del maestro, de quien toma los blancos radiantes, indicando su carácter celeste y acentuando

---

(3) BIALOSTOCKI, I., *Estilo e Iconología*, Barcelona, 1973, p. 129. "Cuanto más importante es la participación de la individualidad en una época histórica, tanto más variadas y numerosas son las transformaciones iconográficas que aparecen en dicha época".

el aspecto teatral con contornos lumínicos que señalan la divinidad del personaje.

En la figura de la Virgen trasciende una vitalidad que se acentúa con un volumen de corporeidad más acusado, preséntandole mayor aplomo y perdiendo la agilidad en el movimiento. Este pintor no alcanzó la habilidad de Murillo para plasmar lo vago e impreciso de los contornos y sus volúmenes se convierten en cuerpos táctiles y vigorosos. Las facciones femeninas son un tanto alargadas y sobre su piel de carnes tornasoladas palpita un espíritu refinado y de menor naturalidad que en las Inmaculadas de aquel pintor; esta diferencia se acentúa por la elegancia de su gesto. Los tonos de los ropajes se contraponen consiguiendo con ello modelar su contorno y provocar con sombras de luz los plegados, tal y como hiciera el maestro. El naturalismo que le acerca a la sinceridad de los personajes murillescos se envuelve de una técnica suelta y estudiada y el conjunto adquiere un aire majestuoso perdiendo un tanto su carácter instantáneo.

Espinal supo captar el dominio de un espacio diáfano e impersonal en la representación de los ángeles niños, quienes con sus carnes moldeadas y blandas y sus movimientos contrapuestos consiguen el efecto deseado de ingravidez, que se acentúa al incidir la luz en sus perfiles imprecisos. Con ello ejercen la función de crear una atmósfera traspasable; en esto Espinal captó del maestro el ritmo cadencioso de sus ángeles y la fusión del espacio aéreo con el aspecto físico, problema que Murillo había superado técnicamente y que para los pintores del siglo XVII había supuesto un grave condicionante.

La mayor parte de la obra de Espinal es de carácter sacro y de entre ella son relevantes las interpretaciones de la Virgen, a quien pintó en numerosas ocasiones, ya como Inmaculada o Dolorosa, ya con la Sagrada Familia y como la Virgen del Carmen. Destacan entre estas obras los lienzos sobre la Inmaculada.

En primer lugar conocemos una Inmaculada (4), atribuida a Espinal por las claras connotaciones estilísticas con este pintor, que se halla en el Convento de Santa Rosalía de Sevilla. Parece ser que el artista se basó en un modelo de Concepción realizado por Murillo que se halla actualmente en la colección

---

(4) VALDIVIESO, E.; MORALES, A., *Sevilla oculta*. Sevilla, 1981, pág. 168.

del Conde de Caledon en Inglaterra. La posición y el gesto de la figura es idéntico, tan solo el giro de la cabeza varía dando a su actitud un porte de mayor majestuosidad y menor recogimiento que en la del maestro. El movimiento de los ángeles niños que la rodean contrastan con la actitud reposada de la figura, no carente de monumentalidad escultórica, elemento que preside las representaciones de Espinal. La simplicidad de las Concepciones de Murillo se torna en este artista en elegancia y refinamiento; manteniéndose sin embargo el elemento murillesco en la representación de los ángeles en donde la tipología utilizada es similar a los que, portadores del espejo, acompañan a la Inmaculada del Coro del Museo de Bellas Artes en Sevilla.

Las dos Inmaculadas del Zodíaco que Espinal pintó entre los años sesenta y ochenta son dos claros ejemplos de la evolución estilística del pintor. En la primera, pintada alrededor de 1769 y actualmente en una colección particular de Madrid, la fusión con el espíritu del rococó es plena. El motivo figurativo varía a raíz de una nueva iconología, tomada de grabados renovadores de la letanía lauretana. En su rostro las claras connotaciones del espíritu francés, cortesano y artificioso, se hacen palpables. En sus ropajes y fondos celestes a pesar de servirse de manchas de color el artista mantiene la pureza de expresión murillesca.

En la Inmaculada que Espinal realizó alrededor de 1778, con motivo de su viaje a Madrid y que hoy se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano de dicha ciudad, se perciben ya elementos de influencias neoclásicas. Su rostro es depurado y de líneas más recortadas que el de la anterior y su actitud es de mayor recogimiento con una actitud más pausada. El espejo que sostienen los ángeles presenta ya un perfil liso y poco recargado con unas líneas de mayor pureza; sin embargo en los mismos aún se transmite la gracia del rococó y la habilidad de crear el espacio flotante por la simple y fácil visualización de representar figuras medio esbozadas que provocan una perspectiva lejana, a modo de un fondo escénico.

Cuando Espinal representa a la Virgen con el Niño y a la Sagrada Familia, toma como modelos establecidos las composuras y los rostros de diversas obras de Murillo, las remodela rodeándolas de un carácter personal e identificable y consigue la derivación del modelo tradicional adaptándolo a su tiempo.

En la Virgen del Carmen existen ciertas semejanzas con las virgenes del Rosario de Murillo (5), en la actitud del Niño que mira al espectador haciéndole participe de la escena e incluso es similar al estatismo que presenta el Niño de la Virgen que se encuentra en el Museo de Amsterdam. Sin embargo en conjunto se asemeja a las Virgenes con el Niño que aparecen ante los santos.

La Virgen Niña de la Sagrada Familia del Palacio Arzobispal de Sevilla es prácticamente idéntica en su rostro al de la Concepción de la Catedral de Guadalupe en México, aunque en ella Espinal con gran habilidad ha sabido rodearla de elementos propios de su estilo, al representarla con una factura de pincelada suelta y ágil con manchas de color en los ropajes; contrastando su fragilidad con la monumentalidad de sus padres.

La dictadura artística que impuso la enorme potencia de la pintura de Murillo y la difusión de una fama merecida más allá de nuestras fronteras, perjudicará los nuevos planteamientos artísticos de fines del siglo XVIII. En los artistas como Espinal se hacen patentes las directrices que habían motivado la pintura de principios de siglo; es decir el carácter de pintura programática bajo las apariencias de un realismo, que influido por un sentimiento de mayor simplicidad en la interpretación se esconderá bajo una estampa engañosa de cierto ilusionismo artístico, promovido por la dinastía Borbónica. Espinal aunó los dos esfuerzos adaptando a su tiempo la transmisión de un fondo simbólico bajo las formas complicadas impuestas por el espíritu rococó. Sin embargo la pintura no logró desprenderse de su entorno tradicional, basado en la iconografía creada por Murillo y que llegaría a utilizarse hasta bien entrado el siglo XIX, manteniendo la razón de ser de la pintura española.

*Rosa María PERALES*

---

(5) La advocación de la Virgen del Carmen surge a principios del siglo XVIII, y se utilizará para su representación el modelo iconográfico de la Virgen del Rosario, con los atributos de la orden carmelita.