

# 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.º 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 Larrea, 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 murillescás 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, 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

## DOS OBRAS DE ESCUELA DE MURILLO EN MARCHENA. NOTAS SOBRE LA ICONOGRAFIA DE ARCANGELES EN LA PINTURA SEVILLANA

Al dar a conocer estas obras, sin eludir la problemática de su oscuro pasado, de la compleja iconografía o de su autoría, esperamos contribuir al conocimiento de la pintura murillesca, en sentido amplio. Insistiremos en los caracteres iconográficos que demuestran la estrecha relación existente entre la pintura cercana a Murillo y el pensamiento religioso del momento.

Los dos arcángeles, S. Rafael y S. Miguel, pertenecieron a la familia Casanova, comerciantes gaditanos de origen italiano que poseían una notable colección pictórica. En la guía Rosetty de 1874 se describe con bastantes detalles, valorándola como una de las más importantes de Cádiz:

“...compuesta de pinturas originales de autores clásicos de nuestra escuela y de las italiana y flamenca, distinguiéndose una Piedad de Murillo, un Niño de la Espina de Zurbarán, un crucificado de Van Dyck, una marina de Enrique de las Marinas, una Huida a Egipto de Villavicencio y otros muchos cuadros de primer orden” (1).

Sin tener demasiado en cuenta estas atribuciones, es posible considerarla como una galería decimonónica típica con cierta predilección hacia la pintura murillesca (2).

Parte de la familia Casanova se desplazó a Marchena para dedicarse a la agricultura. En la hacienda de “La Cobatilla”, donde concentran su nueva actividad, construyen una capilla.

---

(1) José ROSETTY, *Guía de Cádiz, San Fernando y el departamento* (Cádiz, 1874), pág. 189. Para seguir los cambios habidos en la colección véanse las ediciones de 1856, 1860 y 1862.

(2) Ricardo MORENO CRIADO, *La estancia de Murillo en Cádiz* (Jerez, 1973), pág. 7. Confirma esta predilección.

Decorada con numerosas obras de arte, fue consagrada como capilla pública dedicada a la Asunción en 1866 (8).

Probablemente dichos arcángeles formaron parte de la decoración aludida, permaneciendo allí hasta nuestros días. Sin embargo, las obras artísticas instaladas en el domicilio particular desaparecieron, en su mayoría, tras la guerra civil a excepción de algunas piezas que como los arcángeles se hallan en colecciones privadas de Marchena.

Las dos obras forman pareja con las dimensiones siguientes: S. Rafael, 38,2 x 27,3 cm., y S. Miguel, 38 x 27,2 cm. Fueron realizadas al óleo en lienzos cuya imprimación incluye bol, tal como era frecuente en la escuela sevillana (4). En general están bien conservados, con craquelado antiguo, sin desprendimientos notables, salvo en los bordes, y sin repintes excesivos.

Al dorso se hallan las firmas apócrifas con igual texto:

/ Bart<sup>me</sup> Murillo Pintor / año 1642 /

Aunque su grafía trata de imitar la conocida de Murillo, no coincide con su esquema ni abreviaturas más frecuentes. La fecha de 1642, junto a un "año" de ortografía moderna, está en relación con la idea extendida durante el siglo XIX de que Murillo pintaba cuadros pequeños por ese año. Es probable que el autor de estas firmas fuese de esa misma opinión (5).

Ambas composiciones tienen precedentes en obras de Murillo, aunque con las variantes propias de una fase más ecléctica y evolucionada.

En S. Rafael se unen el tipo de personaje de "Abraham y los tres ángeles" y el esquema compositivo de los dibujos de Arcángeles del Louvre. Otras versiones publicadas por Angulo ofrecen composiciones idénticas (6). Pero en nuestro caso se añade

(3) *Confirmación de licencia para abrir capilla pública*, conservada en el edificio. Está firmada por el arzobispo de Sevilla D. Luis de la Lastra y fechada en 17-XII-1866.

(4) F. EWALD-SCHUBECK, *Sobre la técnica de los pintores españoles, y especialmente sobre los cuadros de Murillo*, en "Archivo Español de Arte" (1965), pág. 53.

(5) Propagadores de esta idea fueron: J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Carta de D. J. A. Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana* (Sevilla, 1968, reedición), pág. 40; sobre todo, C. B. CURTIS, *Velázquez and Murillo* (London, New York, 1883), pág. 306, en donde se cita concretamente la fecha de 1642. New York, 1883), p. 306, en donde se cita concretamente la fecha de 1642.

(6) Diego ANGULO INIGUEZ, *Murillo*, su vida, su arte, su obra (Madrid, 1981), II, pág. 289. L 417, n.º 367 del Catálogo crítico. Otra versión en la colección sevillana de Zambrano Kith repite actitud y esclavina con vieiras, junto a un S. Miguel compañero es atribuido a Andrés Pérez.



el sobrepelliz, la esclavina y se prolongan los paños movidos por el viento. La escena de Tobías está en la misma línea de fidelidad a los tópicos murillescos.

En S. Miguel el hieratismo iconográfico es realizado por la composición: en torno a una leve diagonal se integran los diversos elementos, otra línea adyacente relaciona los atributos, concentrando la atención en el escudo e integrándola en la diagonal principal ascendente. La ascendente masa de los demonios intenta contrarrestar el sentido general de la composición, pero apenas consigue frenarlo.

Esta fórmula compositiva, probablemente extraída de grabados (7), tiene precedentes en obras de Murillo como el dibujo del Museo Británico (8) y de Valdés (9) aunque los arcaísmos manieristas recuerdan temas de Jáuregui o de Pérez de Alesio (10).

El colorido se presenta en ambos lienzos con los caracteres propios de la escuela de Murillo: ocre anaranjado en fondos, intenso rojo del manto, rosas pálidos del faldellín y azules pálidos en la coraza y túnica. La riqueza de tonos azulados ofrece gamas plateadas ya dieciochescas. También la pincelada ágil, sobre todo en las capas inferiores con sus perfiles angulosos, muestra hasta qué punto la escuela asimiló la técnica del maestro.

Por los elementos analizados y de acuerdo con la opinión de D. Diego Angulo podemos considerarlos como obras estrechamente ligadas a la tradición murillesca, aunque S. Miguel no sea ajeno a otras influencias, y representativos de la alta calidad que a veces consiguió la escuela (11).

El detallismo de miniatura y el tratamiento de los bordados y joyas nos acercan a la estética del tránsito entre los siglos

(7) Un grabado que procede de la misma fuente puede verse en J. GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura* (Madrid, 1693, reedición de 1965). Lám. 119.

Los demonios derivan de obras de corte rubeniano como los grabados de la caída de los ángeles rebeldes impresos por François Ragot o Lucas Vorsterman el viejo. (Reproducidos en "Rubens e l'incisione", Roma, 1977, láms. 131 y 354.)

(8) ANGULO, *Algunos dibujos de Murillo*, "Archivo Español de Arte" (1974), págs. 97-108.

Jonathan BROWN, *Murillo & his drawings* (Princeton, 1976), 22 y 73, n.º catálogo: 10.

(9) T. KINKEAD DUNCAN, *Juan Valdés Leal, 1622-1690* (New York, 1978). Obras catalogadas con los núms. 18, 19, 20, 21 y 22.

(10) ANGULO, *A corpus of spanish drawings...* (Londos, 1975), II, págs. 51, 53, 206 y 215.

Luis ALCASAR, *Vestigatio arcanis sensus in Apocalypsis* (Amberes, 1614), incluye grabados de Jáuregui, véase el correspondiente al capítulo XII del Apocalipsis.

(11) Opinión expresada verbalmente al autor.

XVII y XVIII. Concretamente a Andrés Pérez que se distinguió "... en imitar las flores y bordaduras por el natural" tan abundantes en nuestros lienzos (12). Aunque existan en su obra tipos fisionómicos semejantes a S. Miguel, es difícil hacer una atribución definitiva con sólo estos elementos dentro de un contexto tan homogéneo.

\* \* \*

La representación de estos arcángeles se mueve dentro de los esquemas iconográficos contrarreformistas. La cuidada compostura, el preciosismo de sus vestidos y joyas, presentes en otras obras sevillanas similares, se han de entender, a la luz de las descripciones místicas o de los tratadistas, como aproximaciones visuales o sensitivas a las cualidades ideales que representan. Pacheco al fijar un código simbólico restringía los posibles sentidos:

"Con vestiduras blancas, símbolo de su inocencia y pureza; apretada la cintura con ricos ceñidores sembrados de piedras preciosas, en señal de su prontitud en servir a su Señor y por indicio de su gran castidad" (13).

Al inicio del siglo XVIII permanecen estas ideas pero ofreciéndose en visiones más amplias y ricas como la de Fray Feliciano de Sevilla:

"...aviendolos criado como a Principes del Empyreo (...), engastó el supremo Artifice luego en las ricas joyas de los dones naturales de estos nobilissimos Principes, las preciosissimas perlas de ornatos y gracias espirituales, y con atención y proporción a la mayor o menor nobleza, o perfección natural de cada uno de ellos" (14).

Así pues, joyas como dones naturales y perlas como cualidades espirituales se corresponden con su categoría principesca.

Del estudio concreto de los atributos se desprende que S. Rafael no presenta ninguna fórmula iconográfica original:

(12) J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* (Madrid, 1800), IV, pág. 72.

(13) FRANCISCO PACHECO, *Arte de la Pintura* (Sevilla, 1640, reedición, 1956), p. 204.

(14) Fray Feliciano de SEVILLA, *Los angélicos Principes del Empyreo, quantas y quales sean sus excelencias, quantos y quales los beneficios que nos hazen, a qué personas se esmeran asistir y favorecer, más de que modo los obsequiaremos y obligaremos mucho* (Sevilla, 1717?), pág. 58.



Fig. 1.—*San Rafael*, colección privada de Marchena (Sevilla). (Foto Emilio Sáenz.)



Fig. 2.—*San Miguel*, colección privada de Marchena (Sevilla). (Foto Emilio Sáenz.)



El pescado, el báculo y las vieiras son símbolos de la protección del arcángel hacia enfermos y caminantes.

S. Miguel ofrece una mayor complejidad iconográfica al representar la victoria sobre los demonios. Su postura impasible, sin mostrar esfuerzo ni fatiga y en abierto contraste con la actitud del enemigo, expresa la superioridad cualitativa del arcángel, mejor que el reflejo de una batalla recién acabada. Se elude la lucha intencionadamente para presentar su conclusión en términos extremos: victoria/derrota (15). No se olvida al enemigo porque es clave explicativa de las perfecciones de S. Miguel, como apuntaba el P. Nieremberg:

“Todo esto que fue Luzbel es aora S. Miguel (...) traspasandose a él, por sus grandes merecimientos, la hermosura sobrenatural y prerrogativas de Luzbel” (16).

Además del valor simbólico ya expresado, en S. Miguel las nueve piedras preciosas principales resumen los atributos de los coros angélicos:

“A San Miguel toda piedra preciosa atavía y hermo-sea. Esto declara San Gregorio de los nueve coros de los Angeles, por otras tantas piedras que cuenta el profeta: porque tiene San Miguel la perfección de todos los nueve coros Angélicos (...). Finalmente oro es todo su obra porque todo cuanto ay en este admirable espíritu es preciosísimo y raro” (17).

Es probable que estos formulismos sean trasposiciones de una actitud social general en donde las joyas son atributos de escalas sociales elevadas.

La interpretación última de la figura de S. Miguel viene dada por la representación concepcionista del escudo, siguiendo el conocido artificio del cuadro dentro del cuadro.

La relación entre la Inmaculada y San Miguel procede del propio “Apocalipsis”, donde la visión de la Mujer y la batalla son consecutivas. Al representarlas, se enfatiza normalmente en la Mujer. Por el contrario es difícil hallar una Concepción

(15) Es relativamente frecuente, según Jeanne VILLETTE, *L'ange dans l'art d'occident du XIIIème au XVIème siècle* (París, 1940), pág. 193.

(16) P. Juan Eusebio NIEREMBERG S. I., *De la devoción y patrocinio de San Miguel Príncipe de los Angeles, antiguo tutelar de los godos y protectores de España* (Madrid, 1643), pág. 30.

(17) *Ibidem* pág. 31.

reducida a tributo del arcángel (18). En este caso se responde a un planteamiento teológico concreto.

En efecto, la Inmaculada Concepción de María habría supuesto una dura prueba e indirectamente provocaría la caída de algunos ángeles, al negarse a admitir la encarnación de Dios en un ser inferior. La aceptación de la Inmaculada como reina de los Angeles sería, sin embargo, la causa de la victoria del sector capitaneado por Miguel.

Este planteamiento, muy extendido en los ambientes eruditos, será popularizado por Sor María de Agreda, quien expresándolo con rigor y lujo de detalles facilitaría su trasposición artística, como puede apreciarse en la réplica que pone en boca del Arcángel y en la descripción de sus armas:

“Quién ay que se pueda igualar, y comparar con el Señor que habita en los Cielos? (...).

Y nosotros, o espíritus del Señor adoremos y reverenciamos a esta dichosa muger, que a de dar carne humana, al Eterno Verbo, y reconozcamosla por nuestra Reyna y Señora.

*Era aquella gran señal de la Reyna escudo en esta pelea para los buenos Angeles y arma ofensiva contra los malos; porque a su vista las razones y pelea de Luzifer no tenían fuerça, y se turbaba y como enmudecía, no pudiendo tolerar los Misterios y Sacramentos que en aquella señal eran representados”* (19).

El escudo de nuestro arcángel resume esa expresiva réplica en la frase “QVIS SICVT DEVS”, mientras que el sentido emblemático y heráldico de la “señal de la Señora, escudo en la pelea” se realza siguiendo la tipología de Pacheco, con un óvalo de sol, simplificado a manera de viril seiscentista (20).

La reacción de los demonios no puede ser más fiel, ocultan

(18) Se pueden citar sin embargo: altar de ánimas de S. Miguel de Jerez, lienzo circular de la colección Pickman en la capilla de la Cartuja sevillana, retablo de S. Miguel en la catedral de Jaén, etc.

(19) Sor María de AGREDA, *Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia, Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios, Reyna y Señora nuestra María Santísima, restauradora de la culpa de Eva y medianera de la Gracia* (Madrid, 1670), pág. 73.

(20) PACHECO, op. cit. pág. 209.

su vista, revolviéndose al modo de las caídas de ángeles nort-europeas.

La iconografía de los demonios se relaciona con la tradición consagrada desde Pacheco: forma humana, encarnación oscura, alas de murciélago. Precisamente se encuentran algunos similares como símbolos de la herejía, bajo los pies de la Inmaculada, San Miguel u otros santos en uno de los pocos grabados originales de Herrera el Viejo (21).

En comparación con el clásico S. Rafael, su pareja está concebida como expresión de un contrarreformismo militante. No sólo se hace una defensa de la definición dogmática de la Inmaculada, sino que se equipara a quienes la nieguen con Lucifer. Al mismo tiempo se exalta el valor de la propia imagen de la Concepción y de todo el arte concepcionista como armas eficaces contra el demonio y la herejía.

Esta compleja iconografía se desarrollaría, por tanto, a partir de la publicación del libro agredano de 1670. Es probable igualmente que Murillo, de honda tradición concepcionista, conociese este esquema, pero desgraciadamente sus interpretaciones de S. Miguel se han perdido o son dudosas (22). Sin embargo la estrecha relación entre nuestro S. Rafael y las composiciones originales de Murillo, podrían darnos pie para pensar que el S. Miguel refleja también el esquema de alguno de los originales documentados pero perdidos o sin identificar.

*Juan Luis RAVE PRIETO*

---

(21) Antonio MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera el Viejo* (Sevilla, 1978), pág. 106.

(22) Perdido el S. Miguel de Capuchinos, y sin identificar los que aparecen en el inventario de los bienes de Murillo, solo quedan las atribuciones de ANGULO, op. cit II, pág. 523.

Se cataloga como obra discutible la núm. 2308. Véase nota (6).

