

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. 228731 - 222870 - SEVILLA (ESPAÑA)

MURILLO Y SU TIEMPO

SUMARIO

Páginas

INTRODUCCIÓN de Diego ANGULO IÑIGUEZ	
ARTICULOS	
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. ^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
M I S C E L A N E A	
HERRERA GARCÍA, ANTONIO: <i>Signos externos de riqueza y pobreza de un hidalgo sevillano de la época de Murillo</i>	193
L I B R O S	
Temas sevillanos en la prensa local, (septiembre - diciembre 1980).	
REAL HEREDIA, JOSÉ JOAQUÍN	209
Crítica de libros.	
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.^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 (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

MURILLO ESCENOGRAFO: DECORADO Y PUESTA EN ESCENA EN LA CAPILLA DEL SAGRARIO PARA LAS FIESTAS DE CANONIZACION DE SAN FERNANDO

"...milagro del arte moderno que se burla en ficción artificiosa de la misma verdad, como aquí se vio, mirando dilatadísimas campañas en el corto espacio que ofreció el fondo del presbiterio." Con estas palabras tan significativas, hace referencia Ortiz de Zúñiga en sus Anales a la escenografía levantada en la Capilla del Sagrario con motivo de la Canonización del Rey Fernando III en 1671 (1).

Los festejos organizados en Sevilla supusieron posiblemente el despliegue de actos, cultos, ornamentos, decoraciones, procesiones, fuegos de artificio, etc. más suntuoso que la ciudad recuerda a lo largo de su historia. No solo la Catedral transfiguró sus espacios mediante las tramoyas, la música y el incienso, todo aquello desbordó las puertas del templo y como lava volcánica invadió las calles transformando también los espacios urbanos. Al Cabildo eclesiástico se le unieron el Ayuntamiento y los Gremios en la idea de convertir los ámbitos cotidianos en una llama laudatoria al santo y con él a la Monarquía y al Catolicismo (2).

Los artistas de más probado renombre en la Sevilla de aquel momento fueron invitados por el Cabildo Catedral a realizar una labor ingente como era la ideación y construcción de las máquinas arquitectónicas que habrían de alzarse en el interior del Templo, en sus capillas principales o cubriendo

(1) ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla* (Madrid, 1795), T. V., pág. 241.

(2) Cf. TORRE FARFÁN, F.: *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo Culto del Señor Rey S. Fernando* (Sevilla, 1671), pp. 291-314. Tras la minuciosísima descripción de los cultos y decoraciones levantadas en y alrededor de la Catedral, Torre Farfán dedica su atención, aunque más brevemente, a los ornamentos callejeros en el recorrido de la procesión semejante o igual al del Corpus.

por completo el Patio de los Naranjos; todo ello debería llevarse a cabo en el breve espacio de cuarenta días. Francisco Dionisio de Ribas, Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán, Murillo, Valdés Leal, Pedro de Medina, etc., hubieron de trabajar a marchas forzadas para lograr la milagrosa transformación, la ayuda de los talleres se haría imprescindible así como la utilización de técnicas rápidas a la vez que grandilocuentes y apelativas.

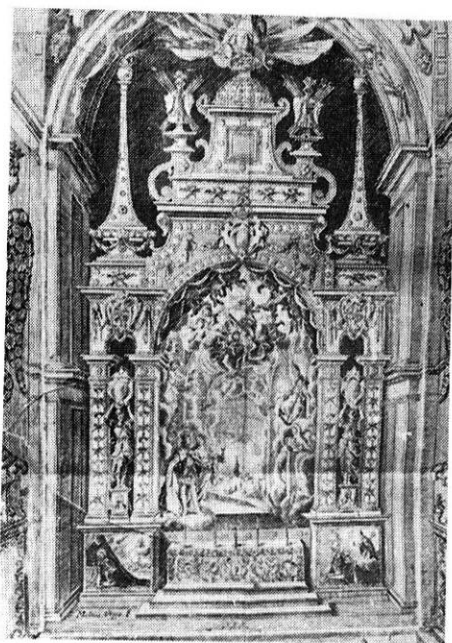
Aunque no se especifica en las fuentes de la época —Farfán, Zúñiga, Capítulo de la Catedral— es de suponer que Murillo interviniera directamente en la realización de algunos de los más de cien lienzos que en total fueron necesarios pintar; sin embargo estas fuentes muestran a Murillo como autor de una obra singular y no propiamente pictórica. Se trata de una escenografía corpórea con su correspondiente puesta en escena mediante figuras —*simulacros*— en bulto redondo. Ya sospechaba el profesor Angulo que las imágenes protagonistas eran escultóricas y no pintadas, tratamos en esta breve exposición de demostrar, basándonos fundamentalmente en el texto de Farfán, que toda la escena está tratada tridimensionalmente (3).

Los temores ante problemas de cimentación y asentamiento que habían ido surgiendo a lo largo de la construcción de la Capilla Sacramental privaron a su interior de un digno retablo, hasta que en 1711 se concluyó y colocó la máquina grandiosa de Jerónimo Balbás destruida por la necedad académica de comienzos del siglo XIX, bajo pretexto de los antiguos problemas constructivos de la iglesia (4). Era pues necesario para la digna celebración de la canonización de San Fernando que al menos el altar aparentase poseer un retablo, para ello se ideó uno de carácter efímero.

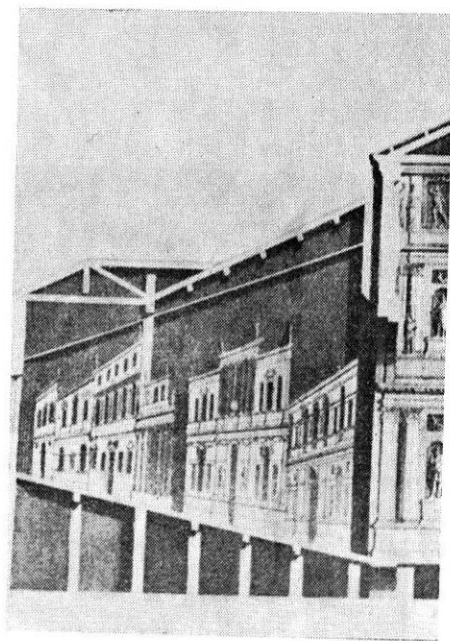
Decidióse pues levantar un gran cuerpo que cubriese el testero, el cual, dispuesto como arco triunfal, enmarcaría un escenario. Las características formales de este cuerpo —ausencia de columnas, superficies planas evitando en lo posible elementos modelados, perfiles recortados, etc.— responden a las necesidades de construcción rápida y liviana de placas y

(3) Cf. ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Murillo*. 3 vols. (Madrid, 1981), T. I, pp. 349-350, T. II (catálogo), pág. 249.

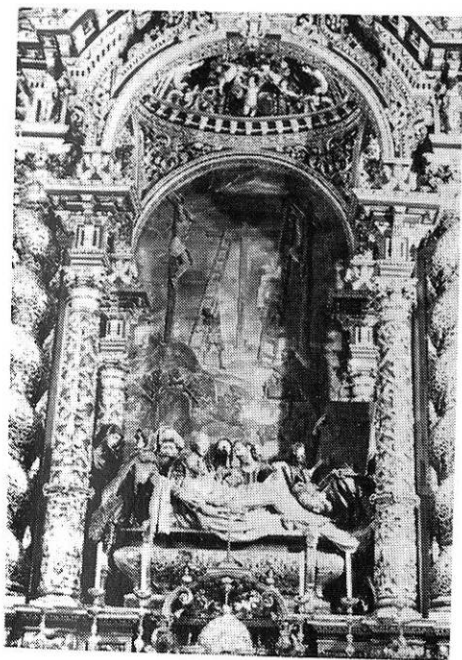
(4) FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *El Sagrario de la Catedral de Sevilla* (Sevilla, 1977), pág. 556.



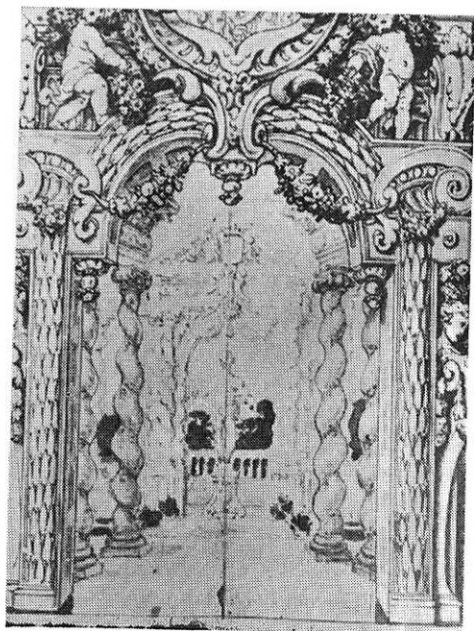
I-a.—Vista general del retablo efímero levantado en la Capilla del Sagrario para las fiestas de San Fernando. Grabado de Matías de Arteaga.



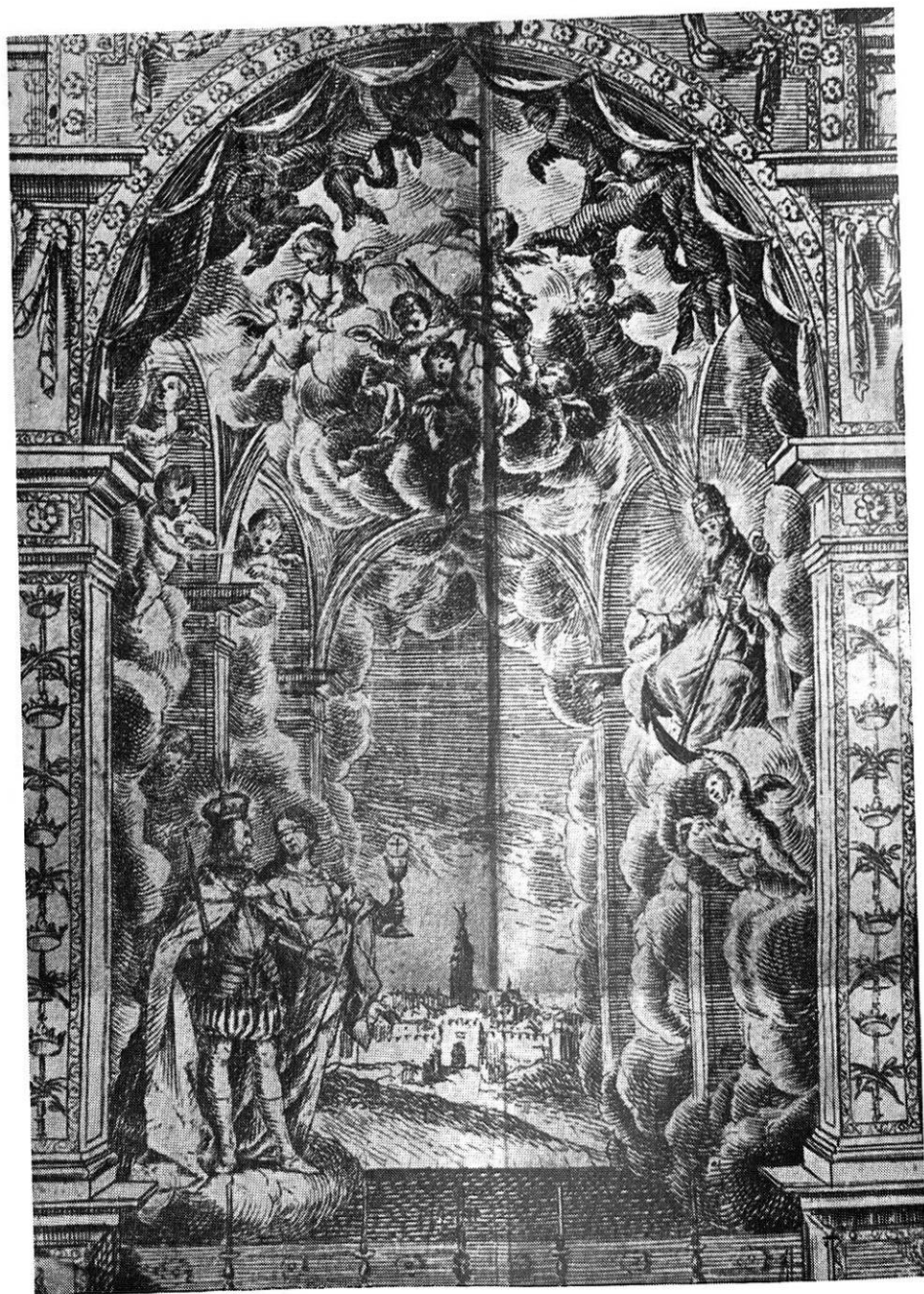
I-b.—Sección del escenario del Teatro Olimpia en Vicenza, idea de Palladio y realización de Scamozzi. (Rep. Murray, P. Arquitectura del Renacimiento. Madrid, 1972, pág. 312).



I-c.—Baldaquino del retablo mayor del Hospital de la Caridad, contratado en 1670 por Bernardo Simón de Pineda.

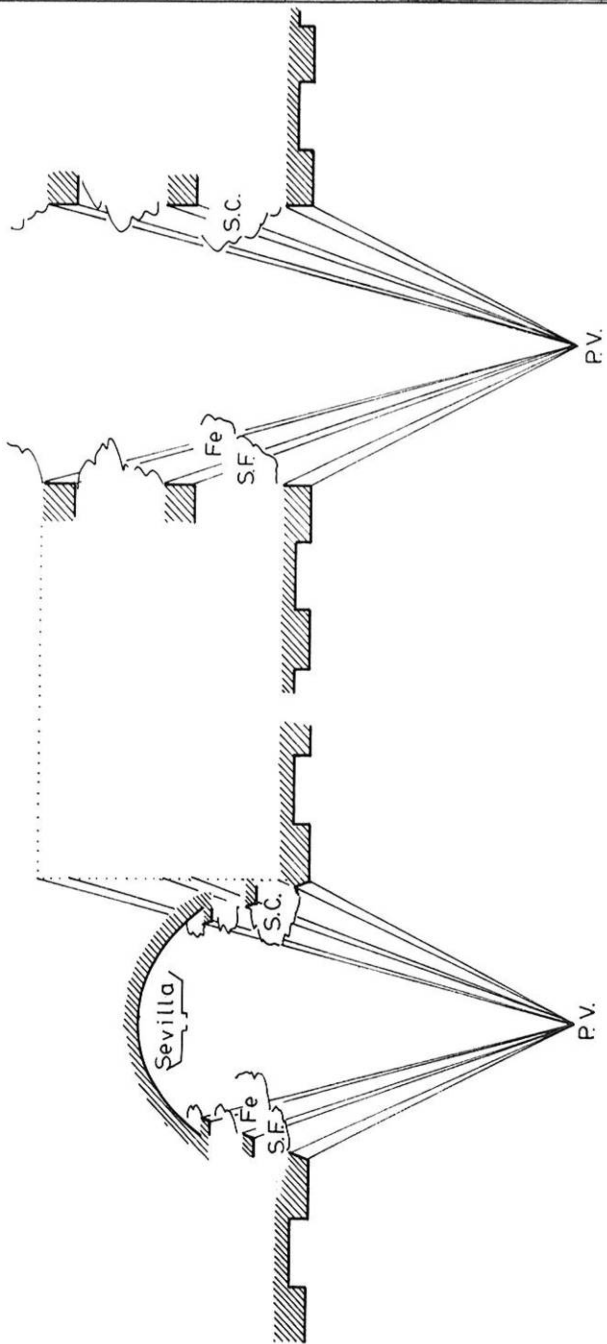


I-d.—Detalle del dibujo de Francisco Rizi para una decoración en el Teatro del Buen Retiro. (Rep. Pérez Sánchez, A. El dibujo español en el Siglo de Oro. Madrid, 1980, lám. LXXVIII.)



II.—*San Fernando ante las Puertas de Sevilla. Escenografía y puesta en escena por Bartolomé Esteban Murillo.*

Dilatación ilimitada
del espacio.
(Sevilla apr. a 1 Km.)



PLANTA DEL ESCENARIO

Espacios reales

Espacios virtuales

lienzos sobre un armazón de madera (lám. I-a). No pensamos que Murillo diseñara este arco triunfal, Farfán cita el nombre del pintor tras la descripción del escenario al que enmarca y después pasa a referirse al cuerpo externo como obra anexa sin mencionar autores (5). Posiblemente fuera obra de Francisco Dionisio de Ribas quien, como sabemos por Zúñiga, trabajó en la preparación de los festejos y había sido autor de otro retablo efímero en el mismo lugar con motivo de la inauguración del edificio en 1662 (6).

El grabado de Matias de Arteaga perteneciente al libro de Farfán permite hacernos una buena y detallada idea de la disposición del retablo: el arco triunfal se abría al escenario de Murillo donde se representaba, con un concepto plenamente teatral y en un alarde de luz y perspectiva, al Santo Rey acompañado por la alegoría de la Fe quien le mostraba en la lejanía la ciudad amurallada a punto de ser conquistada por el cristianismo, frente al grupo San Clemente Pontífice ensalzado en trono de nubes a media distancia entre la tierra y el cielo, como coronación una luminosa gloria de ángeles niños portando el cetro y la corona del Monarca (7). La puesta en escena se logra en toda su plenitud, para ello se hace necesaria una serie de conocimientos escenográficos: efectos de perspectiva y de luz fundamentalmente que consiguen dar ilusión de realidad a todo lo que en el estrecho ámbito se pretende representar (lám. II).

Puede considerarse una dualidad de espacios: el primero, más cercano al espectador, definido por una arquitectura de arcos sobre pilares; este espacio dilata su dimensión vertical mediante la Gloria que aparenta atravesar las bóvedas; el segundo espacio se extiende indefinidamente hacia el fondo mostrando en su profundidad la ciudad amurallada. La disposición es pues la de un escenario de teatro en que a la fuga en profundidad iniciada en el Renacimiento —recordemos toda esta tradición a partir de la Trinità del Masaccio (1428), mostrada en plenitud en la Escuela de Atenas de Rafael (1508-

(5) TORRE FARFÁN, F.: Op. Cit. pág. 219.

(6) TORRE FARFÁN, F.: *Templo panegírico al certamen poético (...) estrenando la gran fábrica del Sagrario nuevo de la Metrópoli sevillana...* (Sevilla, 1663).

(7) La presencia de San Clemente estaba plenamente justificada, ya que además de ser el titular de la Capilla del Sagrario, la evangelización de Sevilla se había producido —según Farfán— bajo su pontificado; asimismo el Papa que concedió la canonización de San Fernando reinaba bajo el nombre de Clemente X.

1511) para culminar con los magníficos ensayos corpóreos del Palladio y Scamozzi en el Teatro Olimpia de Vicenza (1580)—se une la expansión en vertical de carácter barroco, el rompimiento de gloria que como *axis mundi* o *escala de Jacob* pone en comunicación tierra y cielo en una visión extática (8).

La escenografía de Murillo es de carácter corpóreo, sin embargo el espacio disponible para representar esos dilatados espacios —como decía Zúñiga— es mínimo. Por ello, para causar ese efecto de “artificiosa realidad” que tanto admiraba a los contemporáneos, el pintor hubo de poner en juego buenos conocimientos de perspectiva y luminotecnia. La construcción del primer espacio se hizo mediante un sistema de bambalinas tal como se realiza en el escenario de un teatro. Así, de igual modo que de entre ellas salen los actores a escena, surge aquí el milagro de las nubes, los niños ángeles y los protagonistas que mediante los artificios de tramoya aparecen ante el espectador como si realmente estuvieran suspendidos del aire. Las bambalinas son los pilares —Farfán los llama columnas— que sustentan los arcos; para que la distancia entre éstos diera la impresión de ser mayor irían decreciendo en altura así como acercándose entre sí dos a dos a medida que se alejaban. Farfán hace mención de esto con palabras que comienzan a dar claros motivos para pensar que la decoración es efectivamente corpórea y no un telón pintado: “...muchas bellísimas columnas que en trabazón airosa, iban entrando a formar perspectiva, con dimensión ingeniosa de espacios, proporcionando sus distancias a fenecer en una campaña dilatada...” (9).

Mediante esa deformación en tamaño y disposición de los elementos arquitectónicos, las líneas visuales desde un determinado punto de vista, con preferencia central —en el plano de simetría del escenario— coinciden con las que se producirían si estos elementos arquitectónicos tuvieran tamaños y disposiciones “normales” y se situaran ocupando un espacio mucho mayor (véase figura). Este sistema ha sido empleado normalmente en escenografía con el fin de lograr virtualmente dimensiones superiores a las reales; el ejemplo clásico es el ya aludido del Teatro Olimpia en Vicenza (lám. I-b).

(8) Sobre la extensión en vertical de la escena barroca, pintura-retablo-teatro, cf. OROZCO DÍAZ, *El teatro y la teatralidad del Barroco* (Barcelona, 1969), pp. 77-86.

Respecto al concepto de *axis mundi* y particularmente *escala de Jacob*, c. ELIADE M. *Lo sagrado y lo profano* (Barcelona, 1979), pág. 38.

(9) TORRE FARFÁN, F., 1671, pág. 217.

Debe tenerse también muy en cuenta el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad que en estos momentos se halla en plena realización. El efecto perspectivo de su baldaquino, con cuatro columnas sustentando otros tantos arcos y sobre ellos una bóveda elíptica —todo ello aparente— se halla muy próximo a la idea del escenario del Sagrario (lám. I-c). Son precisamente los mismos artistas principales del equipo que realiza las decoraciones de San Fernando quienes trabajan en la Caridad —Valdés Leal, Pedro Roldán, Simón de Pineda y Murillo— figuras que han estado unidas mediante su quehacer artístico en diversas ocasiones. Es pues bastante posible que Simón de Pineda, buen conocedor de la perspectiva y de los efectos espaciales bien patentes en sus retablos, tuviera alguna relación con Murillo a la hora de idear esta decoración del Sagrario (10).

El segundo espacio, dilatado en profundidad, parece que pudiera tratarse de un telón pintado colocado tras la última pareja de pilares y así lo pensamos en un primer momento, sin embargo hay algo que evidencia una cierta corporeidad en su diseño: Farfán describe las luces que se dispusieron para iluminar la puesta en escena y realzar mediante ellas los efectos de espacios, profundidades y masas; al referirse a esta visión en lejanía dice: "...cuyo edificio —se refiere a la Giralda— se hacía palpable por la claridad del horizonte que encendía la templanza artificial de las luces" (11). Esto nos está hablando de una construcción en maqueta de la ciudad dispuesta tras el simulacro de un terreno suavemente ondulado y ante un telón que hace las veces de celaje, es el mismo sistema constructivo de un "nacimiento", un fanal o una vitrina (12). Esa luz artificial que destacaba el horizonte referida por Farfán, iría dispuesta tras la maqueta iluminando el fin-

(10) Especialmente en el retablo de la Caridad, contratado en 19 de julio de 1670, véase contrato publicado en LÓPEZ MARTÍNEZ, C. *Retablos y esculturas de traza sevillana* (Sevilla, 1928), pp. 99-102.

(11) TORRE FARFÁN, F. op. cit. pág. 218.

(12) Desde aquel momento y cada vez con mayor profusión hasta culminar en la estética rococó, van a estar muy en boga la utilización de fanales o vitrinas en los que a media o pequeña escala se escenifican los más diversos acontecimientos religiosos.

En la maqueta que representa a Sevilla aparece la Giralda con el cuerpo añadido por Hernán Ruiz entre 1565 y 1568, este aparente anacronismo no es tal si comprendemos el valor emblemático del campanario y la ruptura del concepto tiempo en estas representaciones o jeroglíficos.

gido celaje, apareciendo ante los ojos del espectador su claridad sin mostrar la fuente luminosa. Con ello la silueta de la ciudad quedaría potentemente realzada así como la consecución de un efecto de atmósfera y profundidad ilimitada.

Las luces —lámparas— se dispusieron también entre las nubes y celajes del primer espacio y en la gloria (13). Al describir esto, Farfán evidencia una vez más la corporeidad del decorado: “Las demás circunferencias —arcos, espacios entre ellos— se ocupaban de bellísimos celajes, en perfecta disminución acercándose a la vista otras nubes más gruesas: más o menos iluminadas, conforme las herían las luces...” (14). Los efectos de la luz destacarían los personajes y darían volumen a las nubes, el mayor énfasis luminoso correspondía a la gloria donde se pretendió dar corporeidad, hacer “real” ante el espectador, tantos *rompimientos* como estaban acostumbrados a ver en los grandes lienzos barrocos o tal como se había conseguido representar en el teatro (15).

La potente y divina luz central inunda los cuerpos de los niños que portan el Cetro y la Corona del Rey Santo, mientras los laterales y sobre todo la zona más adelantada queda en sombra recortándose las figuras de los ángeles contra el resplandor. Es el mismo efecto que podemos ver en la gloria —más compleja— de la visión de San Antonio en la Capilla del Bautismo de la Catedral. Los niños del primer plano de la gloria en acción teatral abren los cortinajes que cuelgan del arco de embocadura, ante su penumbra se derrama la claridad desde la altura atravesando las aparente bóvedas e inundando la escena.

La disposición de los cuerpos infantiles es la trasposición corporeizada de las glorias murillescás que tanto deben al anterior quehacer de Roelas. Algunos de estos ángeles están tomados directamente de obras concretas realizadas con anterioridad por el mismo pintor: como ejemplo los dos que por el lado derecho recorren el cortinaje casi en la clave del arco,

(13) Ya en 1628, Bernini había montado una gloria de nubes en la que disponía, ocultas entre los algodones, multitud de lámparas con lo que conseguía un efecto de luz celestial; en OROZCO DÍAZ, E. op. cit. pág. 139.

(14) TORRE FARFÁN, F. op. cit. loc. cit.

(15) En los momentos culminantes —al final de cada acto— de las representaciones teatrales, se producían los rompimientos de gloria con los ascensos y descensos “milagrosos” gracias a las complejas maquinarias tramoyísticas. Cf. OROZCO DÍAZ, E. op. cit. página 82.

presentan idéntica disposición que dos de los que aparecen en el citado lienzo de San Antonio en la Catedral, asimismo el que sostiene el cetro por la parte inferior coincide con uno de los que portando flores rodea a la Inmaculada de la Sala Capitular. Otros niños, siempre con aspecto etéreo fundidos en las nubes, surgen de entre las bambalinas laterales.

Los personajes muestran actitudes teatrales, generando o sugiriendo el espacio entre sus brazos, en el movimiento gestual sin llegar a lo gesticulante. Hay un diálogo visual entre ellos, la Fe induce la mirada del Santo —y del espectador— hacia el paisaje en lejanía, San Clemente se comunica con el protagonista desde la altura celeste "...como influyendo el dictamen de la Fe, en el Rey Santo, para fin tan heroico." (16). El Pontífice se dispone inmediatamente bajo la gloria, se genera así una cierta complejidad compositiva del espacio escénico, como si se tratara del momento culminante de una representación teatral, ello supone un profundo sentido barroco. La línea ascendente se quiebra en una doble diagonal que va del Rey al Pontífice y de éste a la gloria, la Fe induce una tercera dimensión en profundidad mediante el brazo extendido hacia la ciudad (17), a su vez el Pontífice atrae ligeramente la mirada en dirección al fondo al tiempo que anuncia la visión de la gloria. Estamos, pues ante la unificación de los espacios por medio de una intercomunicación visual, si el Mannerismo dispone diversos puntos focales que atraen la mirada indistintamente perdiéndose el centro renacentista, el barroco unifica, conecta esas masas, esos acentos que aparecían dispersos.

Estamos en pleno desarrollo del retablo-escenario, junto a éste de carácter efímero se está levantando el permanente de la Caridad, el gran cuadro, el gran relieve de altar, en el punto culminante de su evolución se ha transformado en un escenario envuelto por suntuosas y potentes arquitecturas, el retablo, el arte efímero y la escenografía siguen unas líneas con sus múltiples interconexiones que deben ser estudiadas. En Sevilla el concepto espacial y escenográfico del retablo tuvo un gran exponente en Simón de Pineda, pero hay que contar con las continuas relaciones que el arquitecto mantenía con los

(16) TORRE FARFÁN, F. op. cit. pág. 219.

(17) Sobre el Cáliz de la Fe se evidencia el Santo Sacramento mediante la presencia de la Forma sobre la copa. Se alude así al carácter de la capilla.

grandes pintores y escultores, la escenografía es fundamentalmente una conjunción de artes y técnicas.

Murillo pudo contar, como apuntamos anteriormente, con la colaboración de su amigo Simón de Pineda en el montaje de las perspectivas que tan en relación se hallan con las utilizadas en la Caridad, a su vez hemos de contar con el desarrollo anterior y contemporáneo de la escenografía cortesana de importación italiana, como ejemplo mostramos el dibujo de Francisco Rizi (1614-1685) para una decoración teatral en el Buen Retiro (18), su concepto de distribución espacial —columnas-bambalinas— mantiene conexión con la obra de Murillo en el Sagrario (lám. I-d).

Por último destacamos la apreciación laudatoria que hace Torre Farfán en la que evidencia la faceta no muy conocida de Murillo como escenógrafo: “Estrenóse en esta idea el grande acierto de nuestro grande Bartolomé Murillo; con tan buen pulso como si fuese su principal profesión pero fue el mismo con que usa sus milagrosos pinceles” (19).

Paulina FERRER GARROFE

(18) En PÉREZ SÁNCHEZ, A. *El dibujo español en el Siglo de Oro* (Madrid, 1980), página 105.

(19) TORRE FARFÁN, F. op. cit. pág. 219.