ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA

SEVILLA, 1983

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTISTICA

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

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal: SE-25-1978

Impreso en España, en los Talleres de la IMPRENTA PROVINCIAL.—SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTISTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL

2.ª EPOCA
AÑO 1983

TOMO LXVI
NUM. 201

SEVILLA, 1983

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA

2.ª EPOCA

1983	ENERO - ABRIL	Número 201

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCION:

MIGUEL ANGEL PINO MENCHÉN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL
ISABEL POZUELO MEÑO
JUAN MORA CABO
MANUEL RUIZ LUCAS

FRANCISCO MORALES PADRÓN
OCTAVIO GIL MUNILLA
ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ
JOSÉ M.ª DE LA PEÑA CÁMARA
VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ
PEDRO PIÑERO RAMÍREZ
ROGELIO REYES CANO
ESTEBAN TORRE SERRANO
ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ
JUANA GIL-BERMEJO
ANTONIO MIGUEL BERNAL
CARLOS ALVAREZ SANTALÓ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:
CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1
APARTADO DE CORREOS, 25 - TELÉFONOS 22 28 70 - EXT. 154 Y 22 28 31
SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

Páginas

ARTICULOS

HERRERA GARCÍA, Antonio.—*Inventarios de archivos desaparecidos del Aljarafe sevillano (Escribanía de Bollullos de la Mitación, Gerena y Salteras)* 1

PARIAS SAINZ DE ROZAS, María.—*Vicisitudes del Patrimonio rústico del XII Duque de Osuna* 73

PÉREZ BLANCO, José.—*Movimientos migratorios en Andalucía (1962-1979)* 105

REGUERA RODRÍGUEZ, Antonio T.—*Las marismas del Guadalquivir. Proyectos e intentos seculares para su puesta en cultivo y recuperación productiva* 113

HERNÁNDEZ GUERRERO, José A.—*Análisis semántico del simbolismo paisajístico en la poesía de Pedro Pérez-Clotet* 129

MONTERO, Juan.—*Algo más sobre las peripecias editoriales de las obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* 157

MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María.—*Las pinturas de la antigua mezquita-catedral hispalense, análisis cultual e iconográfico de unas obras desaparecidas* ... 173

MORALES, Alfredo J.—*"Clausura mística del alma". Un nuevo ejemplo de las relaciones entre mística y plástica* 187

MISCELANEA

LAFITA, Teresa.—*Exposición-homenaje a Murillo: su época en la pintura* 199

Páginas

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local (septbre.-dicbre. 1982).

JOSÉ J. REAL HEREDIA 203

Crítica de libros

VILLAS TINOCO, Siro: *Málaga en tiempos de la Revolución francesa.*—Juan I. Carmona García 211

CALDERÓN QUIJANO, José Antonio: *Las espadañas de Sevilla.*—Jorge Bernales Ballesteros 213

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Historia de Sevilla. Siglo XVIII.*—José Cebrián García 214

LAS PINTURAS DE LA ANTIGUA MEZQUITA - CATEDRAL HISPALENSE ANALISIS CULTUAL E ICONOGRAFICO DE UNAS OBRAS DESAPARECIDAS

La carencia de obras pictóricas, e incluso de noticias sobre ellas, en el panorama de la pintura gótica andaluza ha originado en la mayoría de los especialistas en este campo la opinión de que el proceso de adaptación artística de la pintura en el sur fue lento y parco en realizaciones (1). Sin embargo, si atendemos a las circunstancias históricas, parece lícito pensar que las nuevas estructuras impuestas por los conquistadores no supusieron sólo un relanzamiento económico-social, sino también, y como consecuencia precisamente de éste, un auge artístico-cultural que mitigó los frutos intelectuales cosechados por los vencidos.

Si bien durante el reinado de San Fernando este hecho no madura debido a la lógica situación bélica y de estabilización política, aparece de una forma rotunda durante el mandato de su hijo, Alfonso X, que recibió por eso el sobrenombre de "El Sabio". Sobre todo en Sevilla, el establecimiento de un ambiente abierto al cultivo de las letras, las ciencias y el arte es algo repetido hasta la saciedad. La ciudad del Guadalquivir adquiere así el carácter de verdadera corte (2).

Como consecuencia, el arte y, el tema que nos interesa, la pintura, experimentaron un empuje que se resume con suficiencia en las miniaturas de las *Cántigas* del rey Sabio. Reali-

---

(1) Véase en este sentido: SERULLAZ, Maurice, *Evolution de la Peinture Espagnole*, París, 1947, pág. 103; POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1930-58, vol. III, pág. 297; LAFUENTE FERRARI, E., *Breve Historia de la Pintura Española*, Madrid, Tecnos, 1953, pág. 79, entre otros.

(2) MONTOTO, Santiago, *Biografía de Sevilla*, Sevilla, 1970, pág. 84.

zadas según unos investigadores exclusivamente en Sevilla (3), parcialmente según otros (4), es evidente que la capital hispalense tuvo un importante papel en su ejecución, lo que supone, por ende, el establecimiento de una Escuela pictórica de amplio espectro técnico —como lo demuestran las mismas miniaturas (5)—, germen de un futuro desarrollo creciente.

Incipiente y a la vez espléndido florecimiento pictórico que tiene su mejor confirmación histórica en la conciencia de los propios pintores hispalenses posteriores. Por Gestoso conocemos unos documentos de 1480 en los cuales una serie de pintores exponen sus quejas hacia el establecimiento de ordenanzas y veedores para el control de su oficio, pretendido por un grupo de colegas (6). Después de ofrecer varias razones para negar la oportunidad de ese propósito, piden al Cabildo Municipal "que mandedes que lo susodicho non pase asy synon quel fecho en esta parte se este en el estado en que antes ha estado e estaua de dosientos años a esta parte". La referencia cronológica, esos "dosientos años", supone el convencimiento grupal de oficio sobre una extensa actividad pictórica de la cual, ellos, los pintores del momento, son una consecuencia final.

Porque, en efecto, la labor pictórica no se redujo a la iluminación, sino que tuvo horizontes más amplios en la pintura en tabla y sobre todo en la mural. Como ha señalado el Marqués de Lozolla (7), los muros de las antiguas mezquitas, exentos de ornato en gran parte, eran espacios proclives para ser rellenados por frescos evocadores de los misterios cristianos a partir de su conversión en iglesias. Desde luego, la fórmula más simple y económica de pasar de un "espacio islámico" a un "espacio cristiano" era llenar de pinturas al fresco paramentos y pilares con santos y escenas evangélicas que acogieran a los fieles en sus oraciones.

---

(3) AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Las Cantigas del Rey Sabio", en *Arch. Esp. de Antigüedades*, tomo III, Madrid, 1874, págs. 1-41.

(4) BERTAUX, E., "La Peinture et la Sculture Espagnoles au XIVe et au XVe siècle jusqu'au temps des Rois Catholiques", en la *Histoire de L'Art*, dirigida por André Michel, tomo III (segunda parte), París, 1908, pág. 743, y GUERRERO LOVILLO, J., *Las Cántigas. Estudio Arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, C.S.I.C., 1949, pág. 37.

(5) Véase: SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "Alfonso X el Sabio y la pintura sobre tabla", en *Arch. Esp. de Arte*, tomo XXVII, 1954, págs. 67-69, y CÓMEZ RAMOS, R., *Las Empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979, págs. 52-53.

(6) GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899, tomo I, págs. XLV-XLIX.

(7) CONTRERAS, J. de, MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, Salvat, 1952, tomo II, pág. 279.

Ejemplo eximio de este proceso fue la Mezquita-Catedral hispalense, edificio almohade adaptado al culto cristiano después de la reconquista y desaparecido a raíz de la construcción del gran templo gótico actual, edificado en el mismo solar.

Ya los eruditos sevillanos de los siglos XVII y XVIII utilizaron un documento para sus trabajos sobre este monumento que, como señalaron autores decimonónicos, prueba sin lugar a dudas la presencia de pinturas en el antiguo recinto catedralicio (8). Se trata del llamado *Libro Blanco* o "Libro de las dotaçiones de la Santa Eglesia de Sevilla", terminado de escribir por el prior y racionero Diego Martínez, el año 1411 (9).

En este extenso manuscrito, además de señalarse las dotaciones a la Iglesia Catedral de los nobles y particulares, las correspondientes memorias y aniversarios por sus almas y las ordenanzas y cuestiones de administración interna del Cabildo, se describen cuidadosamente el lugar exacto de las distintas sepulturas y enterramientos a través de las numerosas representaciones pictóricas que engalanaban los pilares, muros y altares del edificio. Así, las pinturas, de forma indirecta, ya que son traídas a colación como puntos de referencia, se nos descubren entre las palabras del minucioso prior y racionero Martínez.

Su libro se conserva en una copia de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid, si bien en el Archivo de la Catedral Hispalense se halla otro ejemplar del mismo, sin duda posterior, que recoge una serie de adiciones realizadas a lo largo del siglo XV.

Desde el punto de vista artístico, sólo Gestoso dedica alguna atención a los testimonios del *Libro Blanco* (10), aunque

---

(8) En cuanto a los primeros, véase: ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P., *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, Primada antigua de las Españas*, Sevilla, Clavijo, 1635, págs. 14-15; SOLÍS, Antonio de, *Historia de Nuestra Señora de la Antigua*, Sevilla, 1739, en la Introducción; CARRILLO Y AGUILAR, A., *Noticia del origen de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Antigua*, Sevilla, 1738 (?), pág. 13, entre otros; en cuanto a los decimonónicos: BOUTELOU, C., "Pinturas murales de San Isidoro del Campo", en *Museo Español de Antigüedades*, tomo II, Madrid, 1873, pág. 51, y MADRAZO, P., *Sevilla y Cádiz*, Barcelona, 1884 (Reed. 1979), págs. 500-508, por ejemplo.

(9) Para el conocimiento completo de este documento y su cúmulo informativo es necesario acudir a la Memoria de Licenciatura inédita de Javier Pérez-Embid, titulada *La Iglesia de Sevilla en la Baja Edad Media*, defendida en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla en 1979, al cual aprovechamos la ocasión de agradecer sinceramente la gran ayuda prestada para el presente trabajo.

(10) GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla, 1892, tomo II, págs. 24-25; también se encuentra alguna información en los Apéndices del conocido libro de Antonio BALLESTEROS BERETTA, *Sevilla en el siglo XIII* (Reimp. en Sevilla, Gráf. del Sur, 1979).

se limita a la constatación del hecho, sin sacar más consecuencia que la efectiva existencia de las pinturas y su número relativamente elevado. Creemos, sin embargo, que el documento es lo suficientemente importante en sus noticias artísticas —en cuanto a las históricas es sobradamente aprovechable— como para dedicarle mayor atención, pues, aunque Diego Martínez se limitó a dar el asunto representado sin más comentarios, de sus testimonios es posible entresacar datos de carácter más amplio. De esta manera, la simple verificación de la presencia de determinados santos o advocaciones supone un análisis cultual y, por qué no, iconográfico, a pesar de la falta de la imagen en sí. Porque, como ha afirmado Francis Rapp, la imagen, junto con la confesión y los libros piadosos, es uno de los auxiliares básicos de la Palabra durante la Baja Edad Media, siendo de los tres el medio más eficaz, ya que servía tanto para mentes cultivadas como, sobre todo, para el gran vulgo (11).

Antes de pasar, pues, a lo que podría ser el esbozo de esta cuestión, transcribiremos a continuación todas las referencias que nos interesan contenidas en el *Libro Blanco,* utilizando los dos manuscritos —el de Madrid y el catedralicio— y señalando cumplidamente la localización de cada uno de los textos:

"E la renta de estas casas se ha de partir a dose memorias que han de faser de cada año por anima de Iohan Matheos raçionero, padre del dicho Arias Perez, al pie del pilar que es enfrente de la capilla do esta la imagen de Sant Llorient" (Fol. 2 r.º).

"Item saliendo de la capilla de Santiago al primer pilar, que esta enfrente donde esta pintago Sant Johan como bautista a Jhesuchristo, esta enterrado Diego Sanchez de Arevalo, raçionero" (Fol. 4 r.º).

"Esta encerrado (?) este arçediano al pilar de la puerta de esta capilla do esta un retablo con la imagen de Sant Andres" (Fol. 8 r.º).

"Alfonso Rodriguez, canonigo, esta enterrado en un pilar que esta enfrente // (pasa a Fol. 10 v.º) de esta capilla e enfrente de otro pilar do esta la imagen de Santa Catalina".

"Don Pero Alvarez, arçediano de Reina, esta enterrado en el pilar do esta pintada una imagen de Santa Catalina, enfren-

(11) RAPP, Francis, *L'Eglise et la vie religieuse en Occident a la fin du Moyen Age*, París, Presses Universitaires de France, 1971, págs. 137-142.

te del otro pilar do esta enterrado el sobredicho Alonso Rodriguez" (Fol. 10 v.°).

"Johan Ruiz de Clavijo, canonigo, esta enterrado so la imagen del Jhesu, que esta en la nave de Santa Maria del Pilar" (Fol. 11 r.°).

"Esta enterrado en la nave mayor un pilar ante del pilar do esta pintado el rey don Fernando que gano Sevilla" (Fol. 12 r.°).

"Diego Martinez, raçionero, prior e contador que fue de la iglesia, yase enterrado al cabo de la nave mayor fasa el corral de los naranjos de frente a un pilar do esta pintada la imagen de Santa Elena" (Añadido al Fol. 13 r.° del manuscrito catedralicio).

"Martin Ferrandez, canonigo, arçediano que fue de Cadiz, yase enterrado çerca de la capilla de San Sebastian, arrimado a un pilar do esta pintada en una tabla fermosa la imagen de Santa Maria" (Añadido al Fol. 13 r.° en el manuscrito catedralicio).

"Item en esta capilla estan enterrados Anton Garsia, mercader, e Elvira Perez su muger ante la imagen de Sant Christoval" (Fol. 15 r.°).

"Bernabé Martinez, pertiguero e contador que fue de esta eglesia, e Beatriz Gomez su muger yasen enterrados en la nave del Corpus Christi de frente a un pilar en que esta pintada la imagen de Nuestra Señora e de Sant Johan Evangelista e de Santa Barbara" (Añadido al Fol. 20 r.° en el manuscrito catedralicio).

"Pero Ferrandez, bachiller, raçionero que fue de esta eglesia, esta enterrado en la nave de esta capilla al segundo pilar do esta pintada Santa Maria" (Añadido al Fol. 21 r.° en el manuscrito catedralicio).

"Item Martin Garçia, canonigo, prior del Algava, esta enterrado en un pilar ante que lleguen a las bovedas de la capilla de los reyes, como ombre viene del postigo de la iglesia. En el qual pilar esta la imagen de San Martin como parte el manto con el señor" (Fol. 32 v.°).

"Et estan enterrados sobre la claustra de los cavalleros a un pilar fasa el corral do esta pintado un Jhesu" (Fol. 45 r.°).

"Johana Garsia, criada de don Gil Perez, maestrescuela, tiene su sepulcro çerca de la pila del Baptismo en un pilar que esta enfrente otro pilar do esta una figura de Sant Anton" (Fol. 47 r.°).

"Et este dicho arçediano de Ubeda esta enterrado a un pilar que esta derecho de Sant Sebastian, al segundo pilar fasa el corral dela iglesia. Et esta pintada una imagen del pontifiçe-urbano en el dicho pilar" (Fol. 49 v.º).

Se apreciará que en algunas ocasiones el texto no especifica si la "imagen" es pictórica; en verdad, el término en el ámbito medieval es amplio y, en general, designa toda representación objetiva, sea escultórica o pictórica. Sin embargo, en el contexto del *Libro Blanco,* cuando se designa escuetamente "imagen" parece relacionarse con la segunda, ya que si se trata de una escultura se especifica de qué material o de qué carácter es esa "imagen" plástica. Por ejemplo, en este párrafo:

"Johan Alfonso, canonigo, liçençiado, esta enterrado en la nave mayor çerca del primer pilar, do esta una imagen de Santa Maria de alabastro" (Fol. 12 v.º).

De ahí que hallamos introducido también en esta relación de pinturas aquellas descripciones que sólo nos dan el dato de la presencia imaginera, porque parece ser, en efecto, de naturaleza pictórica, lo cual viene a confirmarse a veces al repetirse la referencia en distintas descripciones y ser una de ellas más completa en la especificación, como ocurre, por ejemplo, con las referencias cuarta y quinta.

Para clarificar lo más posible nuestro análisis, dividiremos en tres grandes apartados los elementos de la relación ofrecida; en ella se distinguen tres grandes grupos: A) Las escenas y representaciones vinculadas con los dos grandes ejes de culto, esto es, Cristo y la Virgen María; B) El apartado de los santos con sus diversos patronazgos y advocaciones, y C) Otras representaciones que abren interesantes cuestiones y preguntas.

A) Sorprende no encontrar entre las distintas referencias una que constate la presencia de un *Crucificado,* tema, como es sabido, fundamental dentro de la religiosidad y culto de la Baja Edad Media (12). Es posible que nuestro racionero dejase sin señalar alguno, pero si relacionamos esta omisión con la temática de las obras conservadas en el Antiguo Reino de Sevilla de este período —entiéndase antes de la irrupción del estilo hispanoflamenco— llegamos a la conclusión de que en el apartado pictórico no poseemos —hasta la fecha— constancia

(12) DELARUELLE, Etienne, "La Pietà popolare alla fine del Medioevo", en *Relazioni del X Congresso internazionale di Scienza Storiche,* vol. III, Firenze, 1955, pág. 523.

de una representación de Cristo en la cruz. Concretando, en la zona señalada, sólo recordamos un episodio de la Pasión: el *Cristo a la columna* del desaparecido Díptico de Santa Clara de Moguer (Huelva), y aun así, en este caso, en un tono incruento y reflexivo (13).

Extrapolando estas consideraciones al panorama hispánico, caracterizado por la inclinación hacia las versiones "directas y concretas" del dolor pasional (14), el contraste es tan brusco que inclina a pensar, como ya apuntó el profesor Gudiol, en una constante de rechazo de las visiones violentas en la pintura gótica andaluza a favor de plasmaciones simples y populares llenas de dulzura y belleza graciosa (15).

El hecho es que del *Libro Blanco* obtenemos sólo las noticias de "Sant Johan como bautista a Jhesuchristo", "San Martin como parte el manto con el señor" y dos notas de un "Jhesu". De esta última referencia poco podemos deducir, aunque de su laconismo parece derivarse la existencia de una figura del Salvador exenta de toda temática evangélica. De la primera destaca la imbricación con un episodio vital para todo cristiano: el Bautismo, que en la Edad Media estaba considerado como un misterio lleno de grandeza, por lo cual Cristo aparece siempre de pie y no arrodillado en señal de humildad como ocurrirá a partir del Concilio de Trento (16). La instauración de uno de los Sacramentos más importantes de la fe cristiana, elemento básico de la redención en Cristo, debía ser recordado constantemente por los fieles y, por consiguiente, se pintó en uno de los pilares del antiguo templo.

En cuanto a la escena que protagoniza San Martín, se trata de un tema muy representado en la Baja Edad Media, dada la popularidad del Santo, Obispo de Tours el año 370, patrón de los soldados y sobre todo de los caballeros, ya que había servido en la caballería romana. También extendía su patronazgo hacia los mendigos y los sastres, debido al acto de caridad realizado con un pobre en una de las puertas de la ciudad de Amiens.

Hallábase allí San Martín con una guarnición del ejército romano y se sintió compadecido por un pobre hombre que ate-

(13) González Gómez, J. M., *El Monasterio de Santa Clara de Moguer*, Sevilla, 1978, págs. 98-99.

(14) Véase Camón Aznar, J., *La Pasión de Cristo en el Arte Español*, Madrid, B.A.C., 1949.

(15) Gudiol Ricart, *Pintura Gótica*, tomo IX de la Col. Ars Hispaniae, Madrid, Plus Ultra, 1955, págs. 197-198.

(16) Male, Emile, *Les Saints Compagnons du Christ*, París, 1958, pág. 26.

rido de frío pedía auxilio, sin conseguirlo, a los paisanos; inmediatamente, el santo partió en dos con su espada su capa de caballero y entregó la mitad al mendigo. Luego, ya de noche, mientras dormía, soñó que Cristo se le aparecía vestido con el trozo de capa donada al pobre, diciendo a los ángeles que le acompañaban: "Martín, aunque simple catecúmeno, me ha cubierto de este vestido".

Desde el punto de vista iconográfico, en las representaciones del tema se unen las dos escenas; esto es, el mendigo es asimilado con Cristo. Así, en numerosas ocasiones, el pobre aparece tocado con un nimbo crucífero para desvelar su verdadera identidad. De esta manera debió estar reflejado en la pintura de la antigua Catedral Hispalense, pues el racionero Diego Martínez señala directamente al "Señor" como beneficiario de la acción del santo, que aparecería, como es costumbre, gallardo en un hermoso caballo blanco (17).

Varias son las referencias sobre pinturas de la Virgen. No vamos a alargarnos aquí sobre el auge del culto mariano en la Edad Media, explicable por complejas variables que van desde cuestiones socio-culturales —enaltecimiento de la figura femenina a través del amor cortés y, por tanto, en la esfera religiosa, de la Virgen (18)— hasta planteamientos teológicos, ya que resulta ampliamente conocido el fenómeno popular de exaltación a la Virgen a partir del siglo XIII. Fenómeno de fuerte arraigo en Sevilla desde época de San Fernando y, sobre todo, Alfonso el Sabio, y que convertiría a la capital del Guadalquivir en uno de los bastiones más fuertes del proceso teológico que ha llevado a la Virgen María al altísimo puesto que ocupa en la actualidad dentro de la fe católica.

La gran devoción del racionero Diego Martínez a la Virgen se aprecia en que el único calificativo vertido hacia una pintura se halla en esa tabla donde está pintada "*fermosa* la imagen de Santa María". Nótese que es una tabla, de modo que no sólo existían pinturas murales en el antiguo edificio catedralicio, sino además algunos cuadros colgados en sus pilares, lo cual lleva a considerar una diversificación en el trabajo artís-

---

(17) REAU, Louis, *Iconographie de L'Art Chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1957, tomo III, págs. 900-907.

(18) En este sentido, L. TRAMOYERES ha afirmado que "Ambos cultos, el de la mujer y el de la Virgen, como madre, son la nota característica del siglo XIV"; "La Virgen de la Leche en el Arte", en la Rev. *Museum*, vol. III, Barcelona, 1913, pág. 87.

tico de los pintores, abundando en la idea ya expuesta de que la pintura en tabla también se desarrolló desde los primeros momentos, tras la Reconquista, en el antiguo Reino de Sevilla.

Frecuentes debieron ser los murales con la Virgen y santos intercesores o taumaturgos que reforzasen el ya de por sí fuerte papel mediador de la Madre de Dios. Así, en el *Libro Blanco,* se nombra la trilogía formada por la Virgen, San Juan Evangelista y Santa Bárbara. Efectivamente, por ejemplo, ésta última es una de las santas más invocadas y populares, denominada en la época "Madre de la confesión" por ser protectora de la muerte súbita, evitando así morir sin confesión (19). Era también uno de los catorce santos auxiliares, que tenían la facultad de salvar de cualquier peligro inminente al fiel que se les encomendase (20). Protegía de las tormentas e incendios y de la enfermedad de la piedra; sus patronazgos eran innumerables: de los artilleros, carreros, tapiceros, prisioneros, albañiles, arquitectos..., estos tres últimos oficios relacionados con la torre en la cual la santa estuvo encerrada por orden de su padre (21).

Además de estas imágenes pictóricas marianas innominadas, existía y existe otra que por su nombre nos habla de su decanato: la Virgen de la Antigua. Es la única pintura de la primitiva Mezquita-catedral que conservamos íntegra, gracias a la gran devoción que por ella sentían los sevillanos. El trozo de muro que la sustenta se salvó de la demolición del edificio musulmán a comienzos del siglo XV y en 1578, con gran artificio e ingenio del Maestro Mayor Asencio de Maeda, fue trasladado desde el sitio que ocupaba —a la entrada de la capilla, hacia la derecha, mirando hacia el interior de la misma— al lugar que actualmente ocupa al fondo de la capilla en eje con la puerta de entrada de la reja mayor (22). Diego Martínez cita por supuesto la capilla de San Pedro, origen de la actual de la Antigua, pero no comenta nada sobre la Virgen, quizás porque todo comentario sería superfluo sobre imagen tan conocida.

B) Como ha afirmado Johan Huizinga (23), si bien el culto básico estaba encauzado hacia Cristo y la Virgen, las súplicas

---

(19) Conte de LAPPARENT, *Sainte Barbe* (Col. L'Art et les Saints), París, 1926, pág. 14
(20) HUIZINGA, Johan, *El Otoño de la Edad Media,* Madrid, 1971, pág. 266.
(21) REAU, L., *Iconographie de L'Art Chrétien,* o. c., tomo III, págs. 171-172.
(22) Sobre esta interesante traslación, véanse las obras citadas de CARRILLO Y AGUILAR, *Noticia del origen de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Antigua,* págs 19-22, y Antonio de SOLÍS, *Historia de Nuestra Señora de la Antigua,* págs. 129-131.
(23) HUIZINGA, J., *El Otoño de la Edad Media,* o. c., págs. 258-9.

más encendidas y sentimentales iban dirigidas hacia los santos, que tomaban en la mente de las gentes sencillas una realidad casi palpable. No eran sólo los modelos sagrados a imitar, sino también unos cercanos intercesores y auxiliares: cuando el cristiano nacía se le daba un nombre en el bautismo y con él, el santo protector; luego, cuando ya joven eligiese su oficio, recibía con éste otro patrón que le ayudaba en su tarea profesional (24), y, por último, estando cerca la hora de la muerte, cuando la vida asumía el papel fundamental por el temor a perderla (25), encontraba en diversos santos —San Cristóbal, Santa Bárbara, etc.— la protección frente a un fin fatal en pecado mortal. Este proceso, en realidad, no expresa más que el evidente estado de crisis del mundo bajomedieval, concretado aquí en el aspecto religioso-moral (26).

Puede apreciarse claramente a través de las descripciones extraídas del *Libro Blanco,* cómo la antigua Mezquita-Catedral Hispalense era un buen ejemplo de esta devoción popular hacia los santos. Destacaban en el amplio plantel santoral los catorce auxiliares, dedicados esencialmente a procurar la salud, sobresaliendo entre ellos Santa Bárbara, de la cual hablamos anteriormente, y San Cristóbal. Este comparte con la santa la facultad de proteger de la muerte súbita sin confesión y bastaba, según la creencia popular, ver una imagen de San Cristóbal para estar fuera de peligro ese día. Quizás esta fuera la razón —junto con su fama legendaria de gigante "Christophoros" o Porta-Cristo— de sus gigantescas representaciones. Además era invocado contra la peste y otras dolencias, como las enfermedades de los ojos y los dolores de muelas. Era patrón de todos los oficios que estaban relacionados con una muerte súbita —como el de arcabucero—, con trabajos de fuerza física —descargadores, portasillas, etc.— y con los relacionados con el transporte —viajeros, peregrinos, etc.—, de ahí su presencia casi continua en las puertas principales de ermitas e iglesias (27).

Sabemos que la imagen pintada de San Cristóbal mencionada en el *Libro Blanco* se encontraba en el muro de cerra-

---

(24) MALE, Emile, *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration,* París, 1923, págs. 270-1.

(25) TENENTI, Alberto, *La vie et la mort a travers l'art du XVe siècle,* París, 1952, pág. 81.

(26) RAPP, Francis, *L'Eglise et la vie religieuse et Occident a la fin du Moyen Age,* o. c., pág. 152.

(27) REAU, L., *Iconographie de L'Art Chrétien,* o. c., tomo III, págs. 304-306.

miento de la antigua capilla de San Pedro, a espaldas de la Virgen de la Antigua, mirando hacia la nave del templo. Cuando se verificó el traslado de la imagen mariana en 1578, hubo de destruirse la pintura del santo gigante, aunque según los autores de los siglos XVII y XVIII "la cabeza de este Santo Martyr salió entera, y para perpetua memoria está en la Puerta de la Iglesia, que sale al Alcazar Real, donde al presente está" (28). No tenemos constancia de este resto; por el contrario, sí admiramos en la actualidad el gran San Cristóbal pintado al fresco por Mateo Pérez de Alesio muy cerca de la capilla de la Antigua, en uno de los muros del crucero, para no privar a los fieles de tan importante y auxiliador santo.

También se encuentra mención en el *Libro Blanco* de otra figura sagrada muy popular: Santa Catalina, llamada en la época medieval *gemma virginum,* "la perla de las vírgenes" (29). La legendaria santa de Alejandría era complementaria de Santa Bárbara; esta última representaba la vida activa, el oficio de las armas, mientras que Santa Catalina encarnaba, por el contrario, la vida pasiva, la meditación y el estudio (30). De aquí que fuese patrona de numerosas personas dedicadas a menesteres intelectuales: teólogos, filósofos, estudiantes, etc., amén de ser protectora de un sinnúmero de males y enfermedades. No obstante, el mayor éxito lo obtenía entre las jóvenes fieles. sobre las cuales extendía su casto y sabio patronazgo auxiliar.

Menos popular, aunque conocida de todos, era Santa Elena; no olvidemos que ella fue la descubridora de la verdadera cruz en la que fue clavado Cristo y con ella se la suele representar, si bien excepcionalmente también aparece con una maqueta de iglesia por haber impulsado la construcción de varias basílicas (31). Su culto se intensifica a partir de las Cruzadas y tiene su mayor desarrollo en el siglo XV (32), cuando se la considera enemiga mortal de los demonios y por tanto sanadora de enfermedades que se creían provocadas por ellos, como el cáncer o la epilepsia. Se la invocaba también como abogada de los ob-

---

(28) CARRILLO Y AGUILAR, *Noticia del origen de la milagrosa imagen de Ntra. Sra. de la Antigua,* o. c., pág. 23; véase también: ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P., *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana,* o. c., pág. 105, y la obra del P. ARANDA, *Vida del Venerable Padre Fernando de Contreras,* Sevilla, 1692, que afirma: "Esta pintura de San Christoval se puso por la parte de adentro en la puerta que llaman *de los Cantos,* que sale al Hospital del Rey", pág. 408.

(29) BREMOND, Henri, *Sainte Catherine d'Alexandrie* (Col. L'Art et les Saints), París, 1926, pág. 5.

(30) REAU, L., *Iconographie de L'Art Chrétien,* o. c., tomo III, pág. 170.

(31) FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los Santos,* Barcelona, OMEGA, 1950, pág. 92.

(32) MAURICE, Jules, *Sainte Hélène* (Col. L'Art et les Saints), París, 1930, págs. 38-50.

jetos perdidos, ya que ella tuvo la dicha de encontrar la verdadera cruz. Era patrona de los Caballeros del Santo Sepulcro y de los "claveros", dado que también halló los clavos que traspasaron el cuerpo divino y humano de Cristo (33).

Otro santo muy popular, mencionado también en las descripciones del racionero Diego Martínez, es San Antón, esto es San Antonio Abad, padre de la vida monástica (34) y santo taumaturgo, sanador por excelencia (35). Extendía su protección hacia todas las enfermedades de la piel y las relacionadas con la circulación de la sangre: gangrena, peste, sífilis, lepra, varices, forúnculos, etc., y era el principal protector de los animales, sobre todo caballos y cerdos, a los cuales se les daba trozos de pan frotados en la imagen de San Antón como preservativo contra enfermedades. Sus patronazgos eran numerosísimos, casi todos ellos dirigidos hacia grupos tanto rurales como artesanales, de ahí su popularidad: porqueros, pastores, charcuteros, campanilleros, cesteros, enterradores, etc. (36).

Es posible que en la imagen de San Andrés señalada por Diego Martínez no apareciese esa cruz decussata, aspada, como símbolo característico del hermano mayor de San Pedro. Hasta comienzos del siglo XV no se afirma este atributo diferenciador de San Andrés, que se impone sobre la cruz latina, semejante a la de Cristo, que había llevado constantemente en sus representaciones hasta mediados del siglo XIV (37). Sea como fuere, los pescadores del Guadalquivir reconocerían la figura de su patrón y los fieles se acogerían a su protección frente a la gota, la tortículis, erisipela y la disentería, que se nombraba como "Mal de San Andrés" (38).

Por último, queda por tratar a San Lorenzo, el santo que aparece en la primera referencia que apuntamos del *Libro Blanco*. También el joven santo diácono, martirizado por el emperador romano Decius en el año 258, disponía de multitud de patronazgos y protecciones contra diversas enfermedades. Por su martirio en la parrilla era invocado contra el fuego y los incendios, y protegía a los dedicados a todos los oficios relacionados con las llamas: cocineros, panaderos, carboneros, sopladores de

(33) REAU, L., *Iconographie de L'Art Chrétien*, o. c., tomo III, pág. 634.
(34) FERGUSON, George, *Signos y Simbolos en el Arte Cristiano*, Buenos Aires, Emecé, 1955, pág. 150.
(35) VARIOS, *Santos Sanadores*, Barcelona, Ed. por Ciba Sociedad Anónima de Productos Químicos, 1948, pág. 57.
(36) REAU, Louis, *Iconographie de L'Art Chrétien*, o. c., tomo III, págs. 103-104.
(37) MALE, Emile, *Les Saints Compagnons du Christ*, o. c., págs. 127-8.
(38) REAU, L., *Iconographie de L'Art Chrétien*, o. c., tomo III, pág. 78.

vidrio, etc. También relacionado con su martirio está el curioso privilegio que se le imputaba: podía bajar todos los viernes al Purgatorio y salvar un alma condenada. Además, por la incómoda postura en la parrilla de su martirio, protegía contra el lumbago, por su condición de diácono era patrón de los archiveros y libreros, y, en fin, era protector de pobres y menesterosos, puesto que repartió sus riquezas entre los necesitados (39).

C) De todas las referencias recogidas del *Libro Blanco* tenemos dos que escapan a la clasificación de las anteriores, porque, aunque pueden ser vinculadas por el aspecto sagrado, dejan, no obstante, algunas dudas en cuanto a este carácter sacro; nos referimos a la que manifiesta la presencia del "rey don Fernando que gano Sevilla" y a la imagen "del pontifiçe-urbano".

En el primer caso, si bien Fernando III estaba considerado ya por el pueblo como santo desde prácticamente su muerte, el hecho es que no era una figura consagrada por la Iglesia, ya que no fue canonizado hasta 1672. Además, desde cualquier punto de vista, la presencia del rey castellano en la Catedral antigua hispalense, aun barajándose la variable de su santidad, supone un culto evidente a la personalidad y, por tanto, el *retrato* de un hombre que había tenido un papel primordial en la vida de la ciudad antes, durante y tras su reconquista. La cronología tan temprana de la realización de esta pintura —necesariamente anterior a la fecha de 1411, año de redacción del *Libro Blanco*— abre unas perspectivas de avanzada cultural muy interesantes y un punto de partida de la larga serie de retratos de San Fernando realizados en la capital hispalense.

No hemos encontrado otra noticia que pueda darnos más datos sobre esta efigie del rey, que probablemente marcase la pauta de sus atributos iconográficos, dado que, posiblemente, tendría que haber sido representado con manto real, corona y cetro; quizás una espada por su calidad de conquistador y las llaves que le entregaron los derrotados musulmanes de las ciudades de Córdoba y Sevilla. Desgraciadamente, como dijo el tratadista Ortiz de Zúñiga, "parecio uno —se refiere al retrato en cuestión— que hay noticia había en la Santa Iglesia antigua, que estaba pintado en la pared, y fue deshecho con ella..." (40).

---

(39) IBÍDEM, págs. 787-789.

(40) ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales Eclesiásticos y Seculares de la M. N. y M. L. ciudad de Sevilla*, Madrid, 1795, tomo I, pág. 130 (Edición de Espinosa y Cárcel).

Dudosa resulta la referencia al "pontifiçeurbano"; podría tratarse de San Urbano que fue, efectivamente, papa, pero la anteposición de la palabra pontífice y la ausencia de la señalización de santidad dejan en suspense la identificación del representado. Tanto más cuanto que San Urbano (pontificado del año 222 al 230) era un santo poco conocido en España, pues su culto sólo revistió importancia entre los vinateros franceses que le invocaban contra la embriaguez y la gota, y creían que la cosecha de vino dependía del tiempo que hiciese alrededor de la fiesta de San Urbano (25 de mayo) (41).

Podría tratarse, y esta hipótesis resulta más atractiva aunque asimismo no poseemos datos suficientes para elevarla a hecho consumado, de alguno de los papas que con el nombre de Urbano ejercieron su pontificado durante la Baja Edad Media y se presentan, por tanto, como contemporáneos de la realización de las pinturas en el antiguo recinto catedralicio sevillano. Ni Urbano IV (1200-1261), de pontificado breve, ni Urbano VI (1318-1389) ,de triste recuerdo por consumarse con él el Cisma de Occidente, parecen los candidatos idóneos para ser representados en dicho templo. Por el contrario, Urbano V, que accedió al solio pontificio en 1362 y nunca se quitó el hábito monacal benedictino, llevando una vida piadosa y austera, sí reúne las condiciones aparentemente necesarias sobre las cuales puede basarse un conocimiento popular importante. Porque, en efecto, después de su muerte en Aviñón, en 1370, el pueblo ya le veneraba como santo y su nombre era de dominio público (42).

Terminamos este apunte sobre las notas recogidas del *Libro Blanco* del racionero Diego Martínez. Por ellas podemos atisbar el aspecto interior de la antigua Mezquita-Catedral hispalense, repleta de monumentos y esquelas funerarias enmarcadas por pinturas murales y algunos altares con tablas y esculturas. Edificio islámico reaprovechado que guardaba lo mejor de la pintura trecentista hispalense, negada a nuestro conocimiento por el destino inevitable de los avatares históricos protagonizados por unos hombres que quisieron, con toda su buena voluntad, levantar otro templo más suntuoso para honrar a Dios y a la ciudad de Sevilla.

José María MEDIANERO HERNANDEZ

---

(41) REAU, L., *Iconographie de L'Art Chrétien*, o. c., tomo III, págs. 1.293-94, y FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los Santos*, o. c., pág. 265.

(42) Véase LANOUVELLE, E. de, *Le bienhereux Urbain V et la chrètienté au milieu du XIVe siècle*, París, 1928, y S. BALUCIUS, G. MOLLAT, *Vitae paparum Avenionensium*, 4 vol., París, 1914-1927