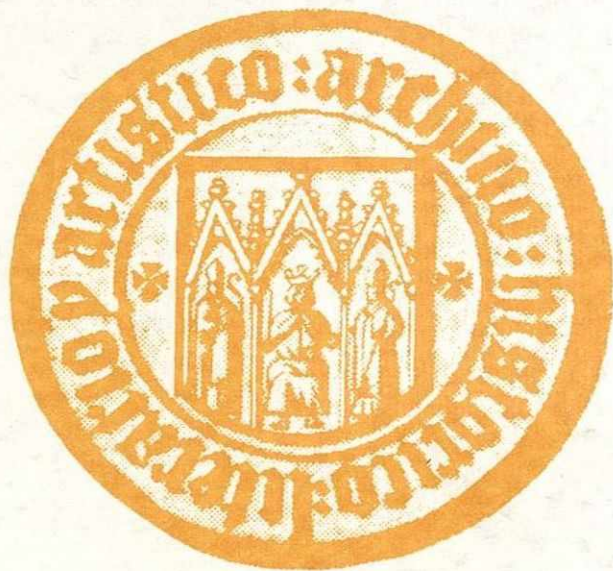
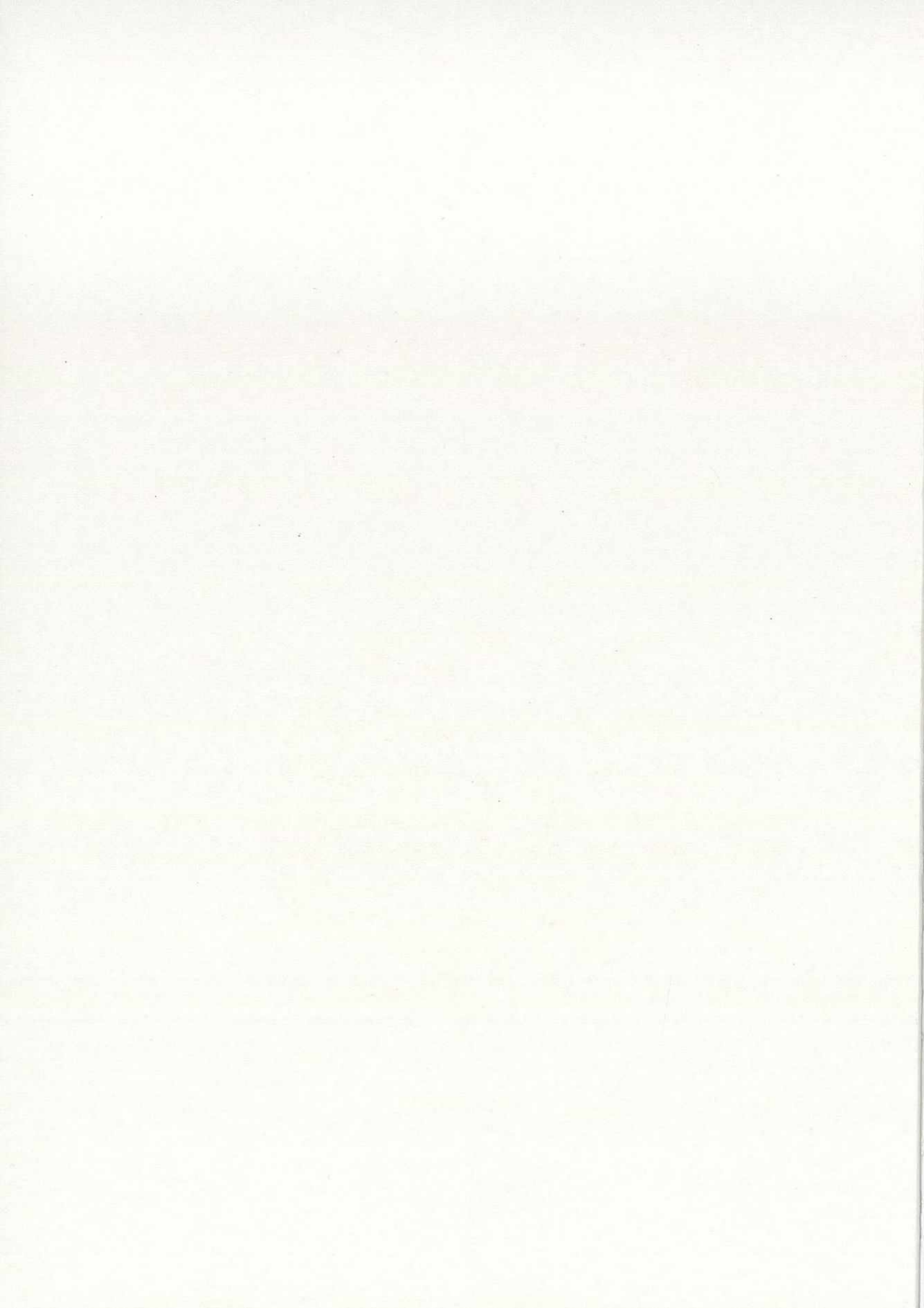


ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA 2007



Publicaciones de la
Dirección General de Investigación Científica y Tecnológica

ARCHIVO HISPALENSE



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

2ª ÉPOCA
2005-2006



TOMO
LXXXVIII
Nº 272

Depósito legal: SE-55-1958. ISSN 0210-4007
Imprenta: ARTES GRÁFICAS GANDOLFO - SEVILLA



Publicaciones de la
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

REVISTA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA



Depósito Legal SE-25-1958. ISSN 0210-4067

Imprime: ARTES GRÁFICAS GANDOLFO - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2ª ÉPOCA
2005-2006



TOMOS
LXXXVIII-LXXXIX
Nºs 267-272

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 267-272 AÑOS 2005-2006
ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS
Presidente de la Diputación de Sevilla

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ MUÑOZ
Diputada del Área de Cultura y Deportes

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	FRANCISCO MORALES PADRÓN Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
CARLOS COLÓN PERALES Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ Universidad de Sevilla
ANTONIA HEREDIA HERRERA Exdirectora de la revista <i>Archivo Hispalense</i>	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NARANJO Universidad de Sevilla

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones

ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ

M.ª EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO

Intercambios

MERCEDES NAVARRO DUARTE

Revisión de traducciones

ELENA OJEDA TOVAR

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura y Deportes. Servicio de Archivo y Publicaciones
Avda. Menéndez y Pelayo, 32. 41004 Sevilla (España)

Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50

e-mail: archivo@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 267-272 AÑOS 2005-2006
ISSN 0210-4067

SUMARIO

ARTÍCULOS

PAGS.

HISTORIA

JOSÉ CABELLO NÚÑEZ

Persecución religiosa y conflictividad social

en la Sierra Sur de Sevilla durante la Segunda República:

El caso de La Puebla de Cazalla

13-61

ENCARNACIÓN CASTRO PÁEZ; DIEGO GONZÁLEZ BATANERO y

J. AURELIO PÉREZ MACÍAS

El yacimiento arqueológico de la Marina. Aznalcázar (Sevilla)

63-85

MARÍA DEL CARMEN GIMÉNEZ MUÑOZ

El asilo de mendicidad de San Fernando (1846-1900)

87-112

ESTEBAN MIRA CABALLOS

La segregación de La Campana de la jurisdicción de Carmona (1558)

113-122

JOSÉ ANTONIO PINEDA ALFONSO

El delito del quebrantamiento de las fiestas en la Sevilla Moderna

123-153

ANTONIO VILLALBA RAMOS

La compañía de minas de hierro de El Pedroso y agregados durante el periodo Elorza, 1831-1844

155-170

LITERATURA

DANIEL PINEDA NOVO

Juan Ruiz Peña: Vida y poesía

173-202

ARTE

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA y PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ
Notas sobre cajas de órganos en la Sevilla del siglo XVIII 205-224

INMACULADA CARRASCO GÓMEZ y ANTONIO MARTÍN PRADAS
La compañía de Jesús en Écija. Planos del colegio de
San Fulgencio (1607-1627) 225-241

FERNANDO CRUZ ISIDORO
Sobre el escultor Gaspar Ginés y la imagen de Nuestra Señora
del Buen Viaje del convento capuchino sanluqueño 243-260

FERNANDO CRUZ ISIDORO
Trazas y condiciones de la iglesia conventual de San Francisco
"El Viejo" de Sanlúcar de Barrameda (1495) 261-279

M^a. MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN
José Echamorro y los planos para el nuevo convento de
San Diego de Alcalá en Sevilla 281-296

MATILDE FERNÁNDEZ ROJAS
Patrimonio artístico de las órdenes militares que existieron en Sevilla 297-338

ANTONIO MARTÍN PRADAS y VERÓNICA M.^a OTERINO MARTÍN
El órgano de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Écija 339-353

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ
El coleccionismo de pinturas deshonestas en Sevilla:
La serie del Alcalde Lara de Buiza 355-364

JOSÉ ANTONIO RUIZ DE LA ROSA
Aproximación a dos tipologías arquitectónicas en Carmona:
Ermitas y hospitales 365-398

MISCELÁNEA

MAGDALENA ILLÁN MARTÍN
Un siglo de copias en la Catedral de Sevilla (1833-1933) 401-410

GONZALO MARTÍNEZ DEL VALLE
Sobre la iconografía de las pinturas del retablo mayor del Colegio
de San Basilio de Sevilla de Francisco de Herrera, el Viejo 411-422

ROSA MARÍA MORENO RODRÍGUEZ
Encuentro de una obra perdida: un lienzo de José María Arango
sobre el ciclo de la vida de la Virgen 423-434

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
La capilla funeraria de don Alonso Daza. Una empresa artística en
la Sevilla del Renacimiento 435-443

CRÍTICA DE LIBROS

La Generación del 27. Una generación deportiva.
Edición y prólogo de José Antonio Mesa y Alfonso Sánchez.
Por DANIEL PINEDA NOVO 447

Castro Díaz, Antonio y García Blanco, José María:
Sevilla cervantina. Material para un paseo literario.
Por JUAN FERNÁNDEZ JIMÉNEZ 449

Falcón Márquez, Teodoro:
*La casa de Jerónimo, sede de
las Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes.*
Por FERNANDO CRUZ ISIDORO 453

Fernández López, José:
Lucas Valdés (1661-1725)
Por ENRIQUE VALDIVIESO 455

Fernández Martín, M^a. Mercedes:
Dibujos sevillanos de arquitectura de la primera mitad del siglo XVII
Por FERNANDO CRUZ ISIDORO 456

Godoy Gómez, Luis Miguel:
Las justas poéticas en la Sevilla del Siglo de Oro.
Estudio del código literario
Por FERNANDO R. DE LA FLOR 458

Mejía, Pedro:
Diálogos o coloquios. Edición de Antonio Castro Díaz
Por THOMAS DEVENY 461

Mejía, Pedro:
Diálogos. Edición de Isaías Lerner y Rafael Malpartida.
Por ANTONIO CASTRO DÍAZ 463

Pascual Barea, Joaquín:
Juan de Quirós. Poesía latina y Cristopatía (La pasión de Cristo).
Por ANTONIO DÁVILA PÉREZ 466

Pineda Novo, Daniel:
Manuel de la Rosa, pintor de las flores
Por FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA 468

Pineda Novo, Daniel:
Gelves entre la historia y la poesía
Por JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ 470

Ruiz Ortega, José Luis:
Triana. Historia urbana y personalidad geográfica
Por ANTONIO CASTRO DÍAZ 472

Ruiz Romero, M.:
La conquista del Estatuto de Autonomía para Andalucía
Por CARLOS ALBERTO CHERNICHERO DÍAZ 478

Soria, Enrique:
Desde la Colegial
Por JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ 482

ENCUENTRO DE UNA OBRA PERDIDA: UN LIENZO DE JOSÉ MARÍA ARANGO SOBRE EL CICLO DE LA VIDA DE LA VIRGEN

RESUMEN: Una obra del pintor sevillano José María Arango realizada para la *Cartuja de las Cuevas* en Sevilla, perdida desde al menos 1835, se encuentra actualmente en el *Convento de Santa Paula* de esta ciudad, siendo así posible su reencuentro ciento ochenta y nueve años después de su realización. Se trata de *Los Desposorios de la Virgen* y está firmada en Sevilla en 1816. La compleja historia de la obra pasa por la herencia del *Carmen de los Mártires* en Granada que recibe la madre sor Cristina de Arteaga de su padre el XVII Duque del Infantado en 1953. Es cedida a Madrid para la capilla del nuevo convento de las monjas jerónimas en *El Goloso*. La remodelación de este monasterio, con una capilla muy reducida, hace que en noviembre de 2004 se decida devolver esta obra de Arango al *convento de Santa Paula* de Sevilla, donde está enterrada la madre Cristina.

PALABRAS CLAVE: Obra reencontrada, Desposorios de la Virgen, artista sevillano del siglo XIX, José María Arango.

ABSTRACT: This piece, whose tracks had been lost since at least 1835, has been rediscovered in the *Santa Paula Convent* in Sevilla, one hundred and eighty-nine years after it was originally painted by the Sevillian artist José María Arango for the *Cartuja de las Cuevas* in the same city. The work, entitled *Los Desposorios de la Virgen*, is dated 1816 and signed in Sevilla. The complex history of the painting includes the legacy of *Carmen de los Mártires* in Granada, as a part of the inheritance that Mother Superior Cristina de Arteaga received from her father, the 17th Duque del Infantado, in 1953. It was loaned to Madrid to be installed in the chapel of the new *El Goloso Convent* of the Hieronymite Sisters. The remodeling of this monastery, with a very reduced chapel, had the painting by Arango returned, in November 2004, to the *Santa Paula Convent* in Sevilla, where Mother Cristina is buried.

KEY WORDS: Piece rediscovered, *The Betrothal of the Virgin*, 19th century sevillian artist, José María Arango.

González de León, en su relato retrospectivo de 1844 sobre la ciudad de Sevilla, señala la presencia de cuatro grandes cuadros de José María Arango en la Cartuja de Santa María de las Cuevas. Consagrados al ciclo de la vida de La Virgen, estos lienzos son señalados como realizadas en 1815. Tradicionalmente

ha sido aceptada su temática, autoría y fecha de ejecución sin ninguna otra noticia.¹ Desaparecidos de la Cartuja desde al menos 1836, se ha considerado desde entonces obras en paradero desconocido.²

La presencia actual en el convento de Santa Paula de Sevilla de unos *Desposorios de la Virgen* (Lámina 1), firmada y fechada por José María de Arango, constituye un hallazgo que viene por un lado a confirmar la realidad y autoría del ciclo de la vida de la Virgen en la Cartuja sevillana, aunque por otra parte el año de la firma sea 1816 y no 1815 como es habitualmente señalado.³

Este cuadro, óleo sobre lienzo (2,75 x 3,75 ms) es actualmente la obra más temprana de las conocidas de Arango. De las tres obras presentes en la Catedral de Sevilla, *La Oración en el Huerto* y el *Noli me tangere* están fechadas en 1818. El *San Félix Diácono* en 1826. Otras obras conocidas son *La Muerte de Píramo y Tisbe*, en el Museo de Sevilla y *Venus y Adonis* –de 1818– en la Academia de San Fernando de Madrid. Las dos obras de Arango que han sido reencontradas más recientemente son asimismo de fecha más tardía. La primera, *Santa Justa y Rufina*, de la que se sabía de su existencia, proveniente de la colección del presbítero José María Pérez, descubierta en 2001 en una colección particular en Jerez, está firmada en 1824.⁴ La segunda, una *Santísima Trinidad*, obra menor, no era conocida. Identificada en una restauración de 2002 al descubrirse su firma en el reverso del lienzo, está fechada en 1833 y actualmente ubicada en la capilla de San Andrés Apóstol de Sevilla.⁵

Estos *Desposorios de la Virgen*, realizada por Arango con veintiséis años, es decir dos años después de ser nombrado Ayudante de pintura⁶ en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, donde se había formado, debieron ser un encargo de la Cartuja de las Cuevas en relación a la remodelación emprendida en 1812, que incluyó una rehabilitación arquitectónica dado el mal estado

1. González de León, F : *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble Ciudad de Sevilla*, Sevilla, Ed. 1973, p. 592.

2. Valdivieso, E.: *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*. 3ª ed., Sevilla, 2002, p. 369.

3. Su firma legible señala: *Jose M. de Arango excogitavit, et pinxit, Hispalli, Anno Dom. MDCCCXVI*.

4. Rodríguez Aguilar, I.C.: “A propósito de un hallazgo: las Santa Justa y Rufina de José María de Arango “. *Archivo Hispalense*, nº 255, 2001, pp. 191 – 201.

5. Roda Peña, J.: “Un lienzo de José María de Arango en la capilla sevillana de San Andrés”. *Laboratorio de Arte*, nº 15, 2002, pp. 433-438.

6. Muro Orejón, A.: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961, pp. 30-49, 142 y 147.



LÁMINA 1.- *Desposorios de la Virgen*. José María Arango

del monasterio y, asimismo, la reposición de obras que habían sido trasladadas o incautadas durante la invasión napoleónica.

La Cartuja de Sevilla, fundada en 1411, había sido una de las más influyentes de las Cartujas españolas, impulsada en gran parte por Benedicto XIII. Mantuvo un muy notable y estable prestigio, con relaciones de privilegio tanto con la realeza, como la aristocracia sevillana, pero asimismo –encontrándose a extramuros– con los sucesivos cabildos sevillanos. Durante la invasión napoleónica, los monjes fueron expulsados –hubieron de refugiarse en Portugal tras haber intentado salvar por el río parte de su patrimonio– y el convento fue utilizado como cuartel. Al regreso, los cartujos tuvieron que hacer frente a numerosos e importantes desperfectos, estando asimismo su patrimonio en gran parte perdido o en severo estado de ruina.⁷ Los destrozos y pérdidas habían sido muy cuantiosos y muchos irreparables, de manera que ya no pudo recuperar su anterior brillantez y grandeza que había constituido un conjunto monumental

7. Domínguez Ortiz, A. *Historia de la cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla y de su filial de Cazalla de la Sierra. Apéndices documentales*, Sevilla, 1991, pp. 7-10. Mayo Escudero, J.: *La Cartuja Santa María de las Cuevas*, Sevilla, 2003, pp. 7 - 10 y 23.

sin precedente.⁸ En la Cartuja de las Cuevas habían existido, en otras, obras de Durero, Zurbarán y hasta ocho obras de Alonso Cano, aunque las noticias indican que estas obras de Arango vinieron a sustituir unas del monje Luis Pascual Gandín, situadas en las paredes de la iglesia, sobre los coros.⁹

La exclaustación de 1822 y la definitiva marcha de toda la comunidad cartuja de Sevilla en 1835, hace que la obra desapareciera, no existiendo ya más noticias sobre su existencia. El hallazgo actual en el convento de Santa Paula de Sevilla –más de ciento setenta años después– está directamente relacionado con la Madre jerónima Cristina de Arteaga, hija del XVII duque del Infantado, de quien hereda el Carmen de los Mártires en Granada en 1953. Es en este Carmen de Granada donde la Madre Cristina –Priora de Santa Paula desde 1944– y Sor Esperanza, hoy todavía activa hermana, encuentran esta obra entre otras muchas pinturas y numerosísimos objetos de arte y de colección.¹⁰

La herencia del Carmen de los Mártires por la Madre Cristina, hace que variadas obras sean trasladadas a Sevilla al convento de Santa Paula, donde se organiza un pequeño pero rico museo. No obstante, a la obra de José María Arango se le busca otro destino. Teniendo en cuenta su temática y probablemente también sus dimensiones, es donada al que sería nuevo convento de la Concepción Jerónima de Madrid, que debe abandonar su ubicación en el centro –entre las calle Lista (actualmente Ortega y Gasset) y Velázquez– para ubicarse en el convento de *El Goloso*, cerca de la Universidad Autónoma, construido en terrenos propiedad del duque del Infantado. Sin embargo, la progresiva disminución del número de hermanas hace que esta propiedad madrileña sea partida en dos mitades: la parte del convento se destina a residencia de ancianos; la otra, con nueva casa más pequeña, para las doce hermanas que existían en 2003. Esta nueva estancia conventual posee una capilla reducida,

8. González de León, F.: *Ob.cit.*, pp. 592 - 599.

9. González de León dice textualmente: “En las paredes de la Iglesia sobre los citados coros había cuatro grandes cuadros de pasajes de la vida de la Virgen, pintadas en 1815 por el acreditado D. José María Arango, que sustituyeron a los que antes había del monge D. Luis Pascual Gandín, de quien era una Concepción que estuvo en este sitio. Además en las paredes de la Iglesia había ocho cuadros de Alonso Cano, cuyas figuras eran poco menores que el tamaño natural...” González de León, F.: *Ob.cit.*, p. 592.

10. El Carmen de los Mártires fue anterior propiedad del millonario Humberto Meersmans de Smet, de origen belga e instalado en Granada desde 1893. Hombre estafalario y sibarita, gran coleccionista de múltiples objetos, construyó junto a su casa principal un anexo a modo de variopinto museo, que cedió para la magna Exposición de Bellas Artes en Granada en 1912, siendo nombrado hijo adoptivo por el Ayuntamiento. *Vid.* Castillo Higuera, J.M.: *El Carmen de los Mártires*, Granada, 2004, pp. 5 - 6.

presidida por Nuestra Señora de la Concepción Jerónima, escultura de Fernando Cruz Solís. Así, en 2004 se decide que la obra de Arango, que ha permanecido al menos treinta y nueve años en Madrid, sea restituida al convento sevillano, de mucho más espacio y donde está enterrada la Madre Cristina de Arteaga, original beneficiaria y actualmente en proceso de beatificación.¹¹

De esta manera, originalmente en la Cartuja de Santa María de la Cueva de Sevilla, la obra vuelve a la ciudad, pero a un convento completamente distinto y por razones materiales diversas. En cualquier caso, entre 1835 –probable fecha de su desaparición en la Desamortización de Mendizábal– y 1953 en que es hallada en Granada, existe más de un siglo sin noticia alguna acerca del paradero de la obra.

Estos *Desposorios de la Virgen* de Arango, de excelente factura aunque mediocre estado de conservación, viene a enriquecer el conocimiento de este autor, probablemente el más personal pintor sevillano del difícil arranque del siglo XIX español. Considerado de firme intención neoclásica, actualmente son conocidas más obras suyas de temas religiosos que mitológicos. Su mensaje es, sin embargo, siempre académico y voluntariamente constreñido, contrariando en cada obra el estado de cosas de un poco fructífero comienzo del XIX sevillano. Esta obra del ciclo de pasajes de la vida de la Virgen, que actualmente presentamos como objeto de este estudio, es de calidad suficiente y matices diferenciadores, pudiendo ser considerada una aportación a las escasas obras sevillanas que se conservan de este periodo.

Esta obra posee un estilo y una meticulosa iconografía que la convierte en particularmente interesante. Respecto del estilo, a diferencia al *Noli me tangere* de la Catedral de Sevilla, donde resalta la figura central con gama cálida, en estos *Desposorios* existe una más neta geometría de la gama cromática, para realzar la figura principal con una gama fría. Sin embargo, en ambas obras evita las dificultades de la contraposición brusca entre sombras y luces, recurriendo a la forma de composición triangular para otorgar a la escena su intención. En los *Desposorios*, la gama fría –homogénea y opaca– tienden a equilibrarse con algunos tonos cálidos en los extremos de la composición. Esta utilización del color está enmarcada en figuras cadenciosas cuando no

11. Debemos esta información a los relatos individualizados y coincidentes de Sor Esperanza, que acompañó a la Madre Cristina de Arteaga a organizar el entonces recién heredado *Carmen de los Mártires* en Granada, y a la actual Priora de Santa Paula, la Madre Remedios de la Rosa. Ambas han tenido la amabilidad de transmitirnos toda suerte de detalles, si bien desconocemos si existen documentos internos de la primera cesión a Madrid y posterior devolución a Sevilla.

hieráticas, de dibujo rígido y estático para obtener una suficiente perspectiva – muy pobre habitualmente en Arango– que en esta composición, a nuestro juicio, es de las más conseguidas.

Respecto de otras obras conocidas de Arango, la figura de la Virgen está tratada de manera muy especial. Sorprendentemente dulce, emana una ternura y candor, una delicada interioridad, generalmente ausentes en Arango. Es observable una muy contenida pero apreciable herencia de las Inmaculadas sevillanas del XVII, especialmente de Murillo, contrastando así su figura con el resto de personajes.¹²

Desde el punto de vista iconográfico el tema del matrimonio de la Virgen es relativamente complejo. En lo esencial tres modelos pueden señalarse. El primero está específicamente centrado en la paloma que señala al candidato elegido y en la vara florecida que porta San José, haciendo referencia a la profecía de Isaías (Cap XI, 1,2).¹³ La presencia de la paloma, que por la época de inicio de las representaciones de los Desposorios no debe entenderse como simbología de la Trinidad celestial, decae sin embargo con el tiempo y es más irregular en su presentación, reapareciendo paradójicamente en el siglo XVII en relación con la Contrarreforma.¹⁴ La vara florecida y la presencia de otros candidatos rechazados, con las varas secas y actitud de enfado o decepción, es la iconografía básica junto a la Virgen, San José y el Sumo Sacerdote.

El segundo modelo, ya posterior pero aún así muy temprano, incluye bien las manos enlazadas bien un movimiento que señala la ceremonia de los anillos, simbolizando el rito católico del matrimonio. Así, el rito se adapta a las

12. Es habitual reiterar la influencia de Antonio Rafael Mengs en Arango. Sin embargo, y según referencia de Gaya Nuño, Mengs admiraba notablemente, por su suavidad, una obra de la segunda manera de Murillo. Curiosamente, se trataba del *Matrimonio de la Virgen*, hoy en la Wallace Collection. Vid. Gaya Nuño, J.A.: *Tout l'oeuvre peint de Murillo*, Paris, 1980, pp. 111-112.

13. El tema de los desposorios de María ocupa desde antiguo un lugar importante en el arte cristiano de occidente, formando parte de los episodios de la vida de la Virgen. Basados en principio en los evangelios apócrifos –que recogería luego *La leyenda dorada* de Jacques de Vorágine– ha presentado a lo largo de la historia variantes apreciables, según conviniera al sentido general de la obra o al más estrictamente eclesiástico.

14. Aunque la Contrarreforma desdice y rechaza la leyenda de la vara florecida, considerada como una relevancia ya inadmisibles a la figura del sumo sacerdote Aarón, esta iconografía permanece. La presencia de la paloma adquiere una significación distinta ya que puede entenderse como la una representación del dogma trinitario. Esta interpretación es más clara en las representaciones de la Sagrada Familia –como *Trinitas terrestres*– donde la Virgen es el templo vivo del Espíritu Santo. Vid. Knipping, B.: *De Iconographie der Contra-Reformatie*. Hilversum, 1939, p. 157.

costumbres de los diferentes países. En una gran parte de las representaciones francesas se dan la mano frente al sumo sacerdote, es decir, la *conjunctio manuum* del derecho romano. En los de influencia italiana es más frecuente –pero no puede generalizarse– la ceremonia del anillo nupcial, especialmente transmitidos desde la escuela de Umbría, ya que se pensaba que el anillo se conservaba en Perussa.¹⁵ A este modelo se le agrega, en algunas escuelas, una escenificación más compleja: la unión de la Antigua y Nueva Iglesia representando dos templos separados, de arquitecturas diferenciadas, que el enlace divino de María y José uniría.¹⁶ Por último, un tercer modelo, casi exclusivo de la escuela germánica y holandesa del XV y XVI, se centran de modo prioritario en la unión que la estola de un obispo –representación del Gran Padre– hace sobre las manos de los contrayentes, uniendo así Antiguo y Nuevo testamento a través de la Iglesia Católica, sin a penas referencia a iconografía de los apócrifos.¹⁷

En los dos primeros modelos se incluye con frecuencia las compañeras del Templo en número variable –la Leyenda Dorada hablaba de siete vírgenes que formaban parte del cortejo nupcial– pero progresivamente este número se reduce: a veces una sola joven mujer representa todo el cortejo. La presencia de los padres de la Virgen es muy irregular. Relativamente más frecuente en el arte francés, por la especial y temprana adscripción a Santa Ana.¹⁸

Generalmente la escena no tiene lugar en una iglesia propiamente dicha, a excepción de las representaciones que simbolizan la unión entre la Antigua y Nueva Iglesia. En muchas ocasiones es al aire libre frente al templo, otras en su antesala. Es muy frecuente la presencia de escalinatas que marcan la salida al exterior, como comienzo de una nueva y fundamental etapa no sólo eclesiástica, sino general. Se señala de este modo el origen de la vida redentora de Cristo, de la que estos Desposorios es el punto social y público de inicio.

15. Réau, L.: *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 2000, p. 180.

16. La escuela flamenca, tiene un precedente muy rico en Robert Campin (1375 - 1444) cuya tabla sobre los *Desposorios de la Virgen* –hoy en el Prado– reúne en dos momentos separados los desposorios: el primero es el milagro de la vara florecida y, por tanto, la elección del esposo, dentro de una iglesia románica con elementos del Antiguo Testamento; a la derecha de la tabla, un segundo momento indica los desposorios en sentido estricto dentro de una iglesia gótica inacabada.

17. Stubbe, A.: *La Madone dans l'Art*, Bruxelles, 1958, p. 37.

18. Como puede verse en la temprana representación en la Portada de Santa Ana en Notre-Dame de París, donde a la izquierda aparecen dos hombres que acompañan a Santa Ana y a un San José a caballo, mientras que a la derecha se encuentra la escena del matrimonio, con las manos enlazadas, donde aparece asimismo Santa Ana. *Vid.* Stubbe, A. *Ob. cit.* p. 36.

Para Arango, como referentes iconográficos espaciales —es decir, *Desposorios* que en Sevilla Arango pudo conocer directamente— hay que señalar la obra plenamente barroca de Valdés Leal en la Catedral de Sevilla (1657), la muy personal de Esteban Márquez¹⁹ para el convento de la Trinidad (1675 - 1685) y la de Murillo —hoy en la Wallace Collection— que debió estar ausente de Sevilla antes de 1810 ya que fue propiedad de José Bonaparte y que es paradigma de su segunda etapa, con estilo más suave e intimista, haciendo que la iconografía sea más constreñida a los elementos tradicionales. Más lejana, la obra de Alonso Cano para la desaparecida iglesia del Santo Ángel Custodio en Granada, hoy en Castres, llena de equilibrio y elegancia, menos barroca que las composiciones de la Catedral, muestra un San José joven con la vara florecida: la paloma está ausente, los esposos en posición inversa con la Virgen a la izquierda y San José a la derecha, destacando la belleza clásica de la Virgen. Tanto en los *Desposorios de la Virgen* de Valdés Leal como en los de Esteban Márquez, la paloma está en ambos lienzos señalando directamente a San José y no abarca a la composición en su globalidad. Ambas obras, además, están repletas de coro de ángeles, flores esparcidas por el suelo y un abigarrado número de personajes, si bien Esteban Márquez logra centrar la escena de manera primorosa.

La solución que José María Arango realiza del tema es ajustadamente clásica. La escena se desarrolla en la antesala del templo, que queda separado por una cortina detrás de los personajes. San José en la actitud de finalizar su aproximación a María y los dos candidatos rechazados configuran el movimiento del cuadro. Asimismo, el Sumo Sacerdote con su actitud en los brazos señalando a la paloma y al enlace, dan a la obra el único movimiento de una escena esencialmente estática.

La paloma centraliza la parte alta de la escena. Por tanto, no señala directamente a San José como el elegido sino que es central en la obra marcando el sacralizado enlace. Esta representación hace que Arango utilice el símbolo de los evangelios apócrifos otorgándole una significación más general. Es el Espíritu Santo quien alienta estos *Desposorios* en su conjunto.

La voluntad e intención neoclásica hace que además de dos candidatos rechazados, situados al lado de San José, estén presentes la joven que acompaña a la Virgen y en esta zona siempre del lado de María —casi saliendo del lienzo—

19. Esteban Márquez es considerado por Valdivieso como el “brillante y fiel heredero” de Murillo. Sus *Desposorios* —hoy en North Carolina Museum of Art— lienzo no fechado y ausente de Sevilla desde 1810, constituye una de sus obras maestras. Cfr: Valdivieso, E.: “Murillo et la Peinture de Séville. Des prédécesseurs aux héritiers”, *Dossier de l'Art*, n° 115, 2005, pp. 47 - 53.



LÁMINA 2.- *Desposorios de la Virgen*. José María Arango. Detalle.

se sitúa el profeta, que ve cumplido por fin su anhelo. Prescinde de todo otro personaje dejando el espacio ampliado a la representación esencial. Incluso el Sumo Sacerdote –contrariamente a otras representaciones– no se encuentra entre María y José, sino a un lado dando un protagonismo único al enlace de la pareja. Sin embargo, Arango introduce por la mismo lateral del Sumo Sacerdote otro personaje clásico en la historia iconográfica de este pasaje, es decir, la representación de la infancia, que por su singularidad, señalaremos más detenidamente en otro punto.

San José toma con su mano derecha la mano derecha de la Virgen que tiene suavemente recogida su mirada hacia abajo (Lámina 2). San José porta de manera nada disimulada su vara florecida y su vestido azul realza aún más su figura. Este azul, que contrasta con el luminoso azul del manto de la Virgen, tiene asimismo una significación de intención. Históricamente, los azules del manto de la Virgen habían sido descritos y valorados por Cennino Cennini en su *Libro dell'Arte*. Arango muestra su formación académica y vocación docente realizándolo de forma clásica. Teoriza con la gama de azules,²⁰ de forma

20. Cennino d'Andrea Cennini, en *Il Libro dell'Arte*, había indicado métodos precisos para el manto de la Virgen, mediante la utilización de azul puro, azurita y ultramarino, y estaban bien

que el ultramar de San José le otorga un mensaje de relevancia y protagonismo que trasciende la pura intención cromática de estilo y se convierte en uno de los elementos más personales de la obra. Aunque de lectura general fría y seca, es más cálida que otros lienzos conocidos de Arango. Así, la presencia del niño con un cesto de flores, que irrumpe en la escena, rompe tanto la geometría cromática como la lectura general. El mensaje de clara intención neoclásica se desvirtúa en parte, pero otorga no obstante una aproximación al observador inusual en este autor. Vestido de época y mirando hacia el espectador, como haciendo un guiño de complicidad, este niño podría interpretarse como una licencia de Arango en testimonio de reconocimiento a Goya.²¹

José María de Arango (1790 - 1833) es el autor con más noticias de todos los pintores del primer tercio del XIX sevillano. Sin embargo, las fechas exactas de nacimiento y defunción no se concretaron hasta 1991.²² González de León le dedica numerosos elogios y, a veces también, claras críticas, especialmente por su tratamiento del color. Pero, sobre todo, cita numerosas obras y su ubicación, así como una actividad como restaurador, concretamente de la obra de Zurbarán la *Apoteosis de Santo Tomás*, del Colegio de los Dominicos de Santo Tomás, hoy en el Museo de Sevilla. Así, González de León hablando

identificados tanto para los óleos como los frescos, indicando la natural y correcta manera de enlazar y mezclar tres valores de azules. La escuela de Siena introduce un nuevo modelo al utilizar sólo dos gamas y sin apenas transición. Vid. Muller, N.E.: "Three Methods of Modelling the Virgin's Mantle in Early Italian Painting". *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 17, n° 2, 1978, pp. 10 - 18. Un posterior análisis de la escuela de Siena muestra la utilización casi exclusiva del *lapis lazuli*, que tanto admiraba Cennini, pero sin transición de gamas, como han puesto de manifiesto los infrarrojos. Vid. Hoeniger, C.: "The Identification of Blue Pigments in Early Sienese Paintings by Color Infrared Photography". *Journal of the American Institute for Conservation*. vol. 30, n° 2, 1991, pp.115 - 124.

21. Está documentada la relación entre Arango y Goya, establecida especialmente durante la estancia de éste en Sevilla para realizar el lienzo *Santa Justa y Rufina* encargado para la Catedral de Sevilla, terminada un año después de la realización de estos *Desposorios* de Arango. Goya se alojó en casa de Arango varias veces entre 1816 y 1817. Vid. Viñaza, Conde de la: *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887, pp. 66 y 258.

22. Es Carlos Hernández Cortés quien sitúa definitivamente estos datos al encontrar su acta de defunción (San Martín, Libro 19, folio 115) donde además se señala que murió de cólera y era un "abejantado ^(sic) pintor". Cfr. Hernández Cortés, C.: "Datos documentales sobre artistas sevillanos del siglo XIX". *Archivo Hispalense* n° 225, 1991, p. 224. Anteriormente Valdívieso había situado de manera muy aproximada su nacimiento en 1788 por deducciones acerca de los datos referidos por el Conde de la Viñaza de la estancia de Goya en casa de Arango en 1817 y que lo retrató con 29 años. Su muerte estaba siempre referida a 1835, víctima de una epidemia de cólera. Vid. Valdívieso, E.: *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, p. 19. Sin embargo, la Academia no registra el fallecimiento de Arango hasta dos años después con ocasión de nombrar a su sustituto, José Bécquer, en 1835, de manera que se retuvo este año como el de su muerte. Vid. Muro Orejón, A.: *Ob. cit.* p.142.

del gran cuadro de Zurbarán señala textualmente: "...Cuando los religiosos recuperaron esta pintura, después de la invasión, estaba muy mal tratada y la restauró y compuso D. Jose María Arango".²³

El veintitrés de enero de 1814 comienza José María de Arango su carrera en la Real Escuela "por ser el alumno más aventajado de la entidad". Posteriormente, sucediendo a Joaquín Cabral Bejarano, es nombrado Teniente de pintura en 1825 y participa activamente en la remodelación de 1827 con el objetivo de pasar de ser Escuela a Academia de Nobles Artes del Reino.²⁴ Gudiol señala, tras el nuevo plan de estudios de 1827, un movimiento para que José María Arango ocupara en 1829 un puesto en la Dirección de la que luego sería Real Academia.²⁵ Sin embargo, contrariando la esencial corriente neoclásica de otras Academias, sería Joaquín María Cortés —especialmente conocido como copista de Murillo— quien consolidara sus nuevos puestos de Director de pintura y la de Vicepresidente de la Academia sevillana.²⁶

La importancia social de Arango fue indudable. Los repetidos encargos oficiales y de particulares superan la media de la época. Además, su labor en la Escuela sevillana trascendió el ámbito local. Académico de mérito en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando de Madrid en 1818²⁷, hemos indicado asimismo sus conocidas relaciones cercanas a Goya, del que sin embargo —por edad, espíritu y orientación— no recibe influencia significativa. Así, Goya tiene setenta y un años cuando viene a Sevilla a casa de Arango, es decir es cuarenta y cuatro años mayor que él. Voluntariamente aislado, ya enfermo y viudo de su primera mujer, aunque vuelto a casar en 1814 con Leocadia Weiss, no es probable se encontraran dos hombres del mismo espíritu.²⁸

Estos *Desposorios de la Virgen* se encuentran en un mediocre estado de conservación. Su restauración no exige métodos excepcionales, pero sí una laboriosa

23. González de León, F.: *Ob.cit.*, pp. 9, 42, 126, 189, 366, 419, 451, 452, 592.

24. Muro Orejón, A.: *Ob.cit* pp. 30-49, 142 y 147.

25. Gudiol, J.: *Goya*, Madrid, 1970, vol. I, p. 367

26. Muro Orejón, A.: *Ob. cit.* pp. 141-142.

27. Osorio y Bernard, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid 1883 - 1884, p. 46.

28. En Goya están en primer plano su sentido personal de la composición monumental —puesta de manifiesto precisamente en el ciclo de la Virgen de la Cartuja de Aula Dei, donde realizó unos magníficos *Desposorios de la Virgen*—, sus contraposiciones de luces y sombras y también la alegría de vivir y las contradicciones de un hombre de finales del XVIII, como señala Paul Guinard: *Pintura Española.2. Del Siglo de Oro a Goya*. Barcelona, 1972, pp. 159 -165.

tarea, es decir, necesita sólo de trabajo y un meticuloso esfuerzo. Hemos realizado un estudio técnico con una breve ficha de su estado de conservación.²⁹

Si ciertamente no puede decirse dejara escuela, Arango tuvo la consistencia necesaria como para definir un estilo personal y propio, sin duda dentro de las limitaciones de un autor no muy dotado técnicamente³⁰, pero de formación y erudición innegables. Es decir, una no rica competencia pictórica al servicio de una no obstante encomiable voluntad de elaboración estilística. Su resultado final más relevante, en esta obra, es de una particular e inhabitual sensibilidad. La nueva aparición en Sevilla de estos *Desposorios de la Virgen*, no sólo cubre una laguna importante sino que puede ayudar a entender más en profundidad al sin duda más original pintor sevillano del primer tercio del siglo XIX.

Rosa María MORENO RODRÍGUEZ

Doctora en Bellas Artes

29. Pintura al óleo sobre lienzo. Dimensiones: 2,75 x 3,75 m. con un marco de 20 cm. Un tafetán fino en dos piezas cuya unión se corresponde con la línea media de la figura de San José. Reentelado con otro tafetán más denso y rígido. El soporte está sobre un bastidor fijo, con dos travesaños horizontales y uno vertical en la parte central.

Las dos telas están despegadas en gran parte del cuadro, sobre todo por los bordes y toda la parte superior donde presenta una gran bolsa acentuada sin duda en el traslado de Madrid a Sevilla por venir sin la protección adecuada. En el borde superior izquierdo y coincidiendo con la mayor zona despegada de las telas, presenta una laguna pictórica importante. Existen otras más pequeñas diseminadas por toda la superficie de la obra. Son zonas de desgaste que dejan ver una preparación blanca. A la izquierda de la cabeza de San José hay un desgarramiento lineal de la tela original de unos diez centímetros y un poco más a la derecha otro más pequeño.

La capa pictórica es fina y lisa. Presenta manchas diseminadas y visibles sobre todo en la zona de azules, especialmente en la ropa de San José. La paleta en general es apagada y opaca, acentuada por la suciedad superficial y un barniz muy irregular y perdido en grandes zonas.

30. Valdivieso, E.: *Ob cit.* p. 369.