

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA 2001

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



Publicaciones de la
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

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

Imprime: Imprenta Provincial - Ctra. Isla Menor s/n. - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2.^a ÉPOCA
2001



TOMO LXXXIV
NÚM. 255

SEVILLA 2001

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2.^a ÉPOCA

2001

ENERO-ABRIL

Número 255

CONSEJO DE REDACCIÓN

LUIS P. NAVARRETE MORA
Presidente de la Diputación Provincial

MANUEL COPETE NÚÑEZ
Diputado del Área de Cultura y Deportes

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ
ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR
CARLOS COLÓN PERALES
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ
JUAN BOSCO DÍAZ URMENETA
ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ
JUANA GIL BERMEJO
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ
ANTONIA HEREDIA HERRERA

ALFREDO MORALES MARTÍNEZ
FRANCISCO MORALES PADRÓN
VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ
ROGELIO REYES CANO
SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA
ESTEBAN TORRE SERRANO
ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ
ALBERTO VILLAR MOVELLÁN
FLORENCIO ZOIDO NARANJO

Dirección Técnica:
CARMEN BARRIGA GUILLÉN

Redacción, administración y distribución: Avda. Menéndez y Pelayo, 32

e-mail: archivo@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

41071 Sevilla (España)

Teléfonos 954 55 00 29 y 954 55 02 01

SUMARIO

ARTÍCULOS

Páginas

HISTORIA

- RAMOS CARRILLO, Antonio y MORENO TORAL, Esteban:
Sevilla y la viruela: El legado científico de la Real Academia de Medicina (siglos XVIII y XIX) 13
- GARCÍA FUENTES, Lutgardo: *La crisis del siglo XVII y las remesas de caudales indianos desde Sevilla para el País Vasco* 27
- ALBARDONEDO FREIRE, Antonio J.: *Estudio documental sobre de la reforma de la Puerta de la Carne (1576-1579)* 43
- ZABALO ZABALEGUI, Javier: *Juan Almoravid de Elcarte, un navarro arzobispo de Sevilla (1299-1302)* 71

LITERATURA

- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja: *Cuentos en el Correo Literario y Económico de Sevilla. 1803-1808* 87

NAVARRO ANTOLÍN, Fernando y GÓMEZ CANSECO, Luis: <i>Elogio y censura del humanismo en las «Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIII» de Philippe Galle y Benito Arias Montano</i>	107
--	-----

ARTE

PRIETO GORDILLO, Juan: <i>Apuntes sobre la nueva construc- ción del templo parroquial de San Ildefonso de Sevilla.</i> Año de 1841	145
JACOME GONZÁLEZ, José y ANTÓN PORTILLO, Jesús: <i>La reja de la Iglesia de la Cartuja de Ntra. Sra. de la Defensión de Jerez de la Frontera</i>	157
SÁNCHEZ, José María: <i>Juan de Zamora y el retablo mayor de Zufre (Huelva)</i>	169

MISCELÁNEA

RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción: <i>A propósito de un hallazgo: Las Santa Justa y Santa Rufina de José María Arango</i>	191
--	-----

TEMAS SEVILLANOS EN LA PRENSA LOCAL	205
---	-----

CRÍTICA DE LIBROS

MONTES DONCEL, Rosa Eugenia: <i>Del estilo a la estructura en la novela de Fernán Caballero.</i> Por Carolina Molina Fernández	227
HIJANO DEL RÍO, M. y RUIZ ROMERO, M.: <i>Documentos para la historia de la autonomía andaluza (1882-1982).</i> Por Carlos Alberto Chernichero Díaz	229

CENIZO JIMÉNEZ, José: <i>Poesía sevillana: grupos y tendencias (1969-1980)</i> . Por Carmelo Guillén Acosta.....	232
FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde: <i>El Convento de la Merced Calzada de Sevilla. Actual Museo de Bellas Artes</i> . Por Rafael Cómez	234
Normas para la entrega y presentación de originales	237
Boletín de suscripción	238

HISTORIA

MISCELÁNEA

MISCELLANEA

A PROPÓSITO DE UN HALLAZGO: LAS SANTA JUSTA Y SANTA RUFINA DE JOSÉ MARÍA ARANGO

Tradicionalmente las *Santa Justa* y *Santa Rufina* del pintor neoclásico sevillano José María de Arango se venían considerando como pinturas desaparecidas. Dichas obras fueron citadas por vez primera por Félix González de León¹ junto a otras que también pertenecieron a la colección del presbítero José María Pérez, cuyos títulos eran: *José y la mujer de Putifar*² y la *Magdalena arrepentida*. Sirvan estas líneas para recoger la noticia del paradero³ de las primeras y para ejercer un análisis de las mismas.

Se trata de dos lienzos⁴ que reproducen las representaciones de estas hermanas mártires por separado, firmados y fechados⁵; piezas pictóricas hijas de su época y sobre todo imbuidas de una considerable influencia de Francisco de Goya.

Fueron ejecutadas en la España de Fernando VII, momento en que el espíritu neoclásico se impone en el arte español; en una Sevilla carente de recursos creativos⁶ y falta de impulsos para el desarrollo de la cultura, ya que arrastraba

1. En: *Noticia artística de Sevilla*. 1844, Ed. 1973, pp. 42, 189, 419, 451 y 592.

2. Firmada y fechada en 1926.

3. *Santa Rufina*. Jerez de la Frontera. Colección particular.
Santa Justa. Málaga. Colección particular.

4. De medidas idénticas: 1,53 x 0,88 cm.

5. "J. M^a de Arango. Académico de la de San Fernando inventó y pintó en Sevilla. Año de 1824"

6. El primer estudioso que ya en su época advirtió y censuró la carencia de originalidad en el ambiente artístico sevillano fue GONZÁLEZ DE LEÓN en: *Noticia artística de Sevilla*. 1844, Ed. 1978, pág. 411.

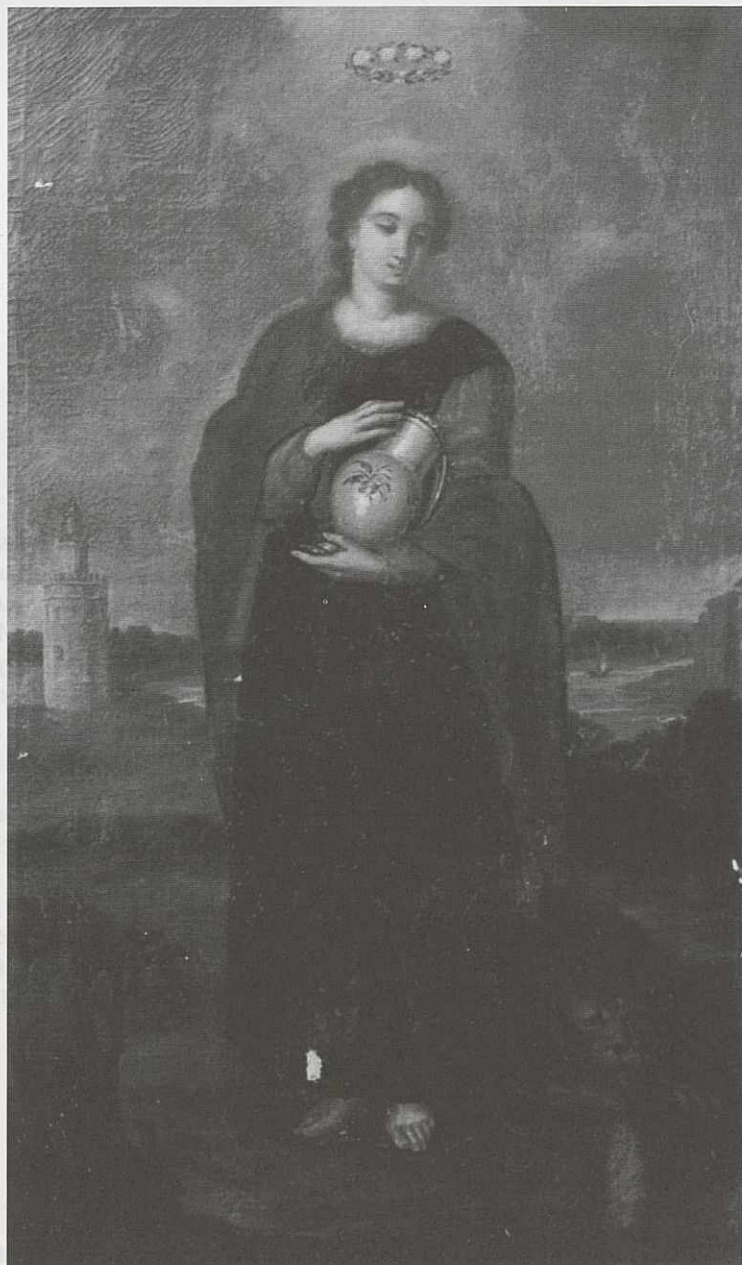


Lámina 1. José M.ª Arango. *Santa Rufina*. Colección privada, Jerez de la Frontera

las consecuencias económicas de una importante epidemia en el comienzo del siglo y las de la guerra contra los franceses a partir de su finalización en 1812.

En este ambiente social la incipiente formación neoclásica que trataba de inculcarse a los alumnos en la Escuela de Tres Nobles Artes, tiene además que luchar por estos tiempos con una exacerbada valoración internacional de todo lo murillesco, promovida desde el siglo XVIII por el gusto del rey Carlos IV primero, y el general Soult más tarde, quienes adquirieron o expoliaron un buen número de obras de este pintor en Sevilla; hechos que llevaron a coleccionistas y anticuarios nacionales y extranjeros a seguir estas tendencias artísticas, de modo que los pintores que componían la escuela local, para asegurarse el reconocimiento y el sustento, se aprestaron a copiar literalmente las obras sustraídas o a llenar las propias del estilo de Murillo, con el consiguiente empobrecimiento y falta de creatividad que ello pudo suponer.

Pero existió una leve excepción en todo el panorama anteriormente descrito en la figura de José María Arango, pintor de amplia formación humanística y firmes convicciones neoclásicas, seguidor de la ideología de Antonio Rafael Mengs y curiosamente el único artista sevillano que se vio influenciado por las visitas que Goya realizara a nuestra ciudad con motivo de cumplir el encargo del Cabildo Catedralicio de pintar a las santas patronas Justa y Rufina, hasta el punto de honrarle el maestro con su amistad. De este modo Arango intentó desarrollar una pintura propia y distinta a lo que se venía haciendo, aunque lamentablemente sus dotes artísticas no fueron destacables.⁷

El lienzo del maestro aragonés es referencia obligada y objeto de comparación a la hora del estudio de los cuadros hallados que nos ocupan, constituyendo ⁸ Las *Santa Justa y Santa Rufina* de Goya una de las piezas maestras de carácter religioso que ejecutara este artista.

Este autor prescinde de las representaciones anteriores⁹ que en Sevilla se realizaran de las mártires para aportarnos su visión propia y originalísima, resuelta con la maestría en la técnica y en la expresividad, propia de la madurez del pintor; presentándonos a dos muchachas de apariencia popular y rasgos de hermosura castizos, un tanto alejados de la fisonomía andaluza, apareciendo

7. VALDIVIESO, E.: *Pintura sevillana del siglo XIX*. 1981, pp. 15 y 16. ; *Historia de la pintura sevillana*. 1992, pág. 355. ; "Sevilla pintada, 1790-1868" en *Iconografía de Sevilla 1770-1868*. 1991, pág. 109.

8. *Ibidem*, pág. 110 y VALDIVIESO, E.: *Catálogo Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*. 1992, pp. 80 y 81.

9. El precedente inmediato más importante lo constituye la obra de igual tema que Juan de Espinal realizara por encargo del Cabildo Municipal, pero los cincuenta años que las separan las sitúan en dos corrientes artísticas enfrentadas: el estilo rococó y el neoclásico.

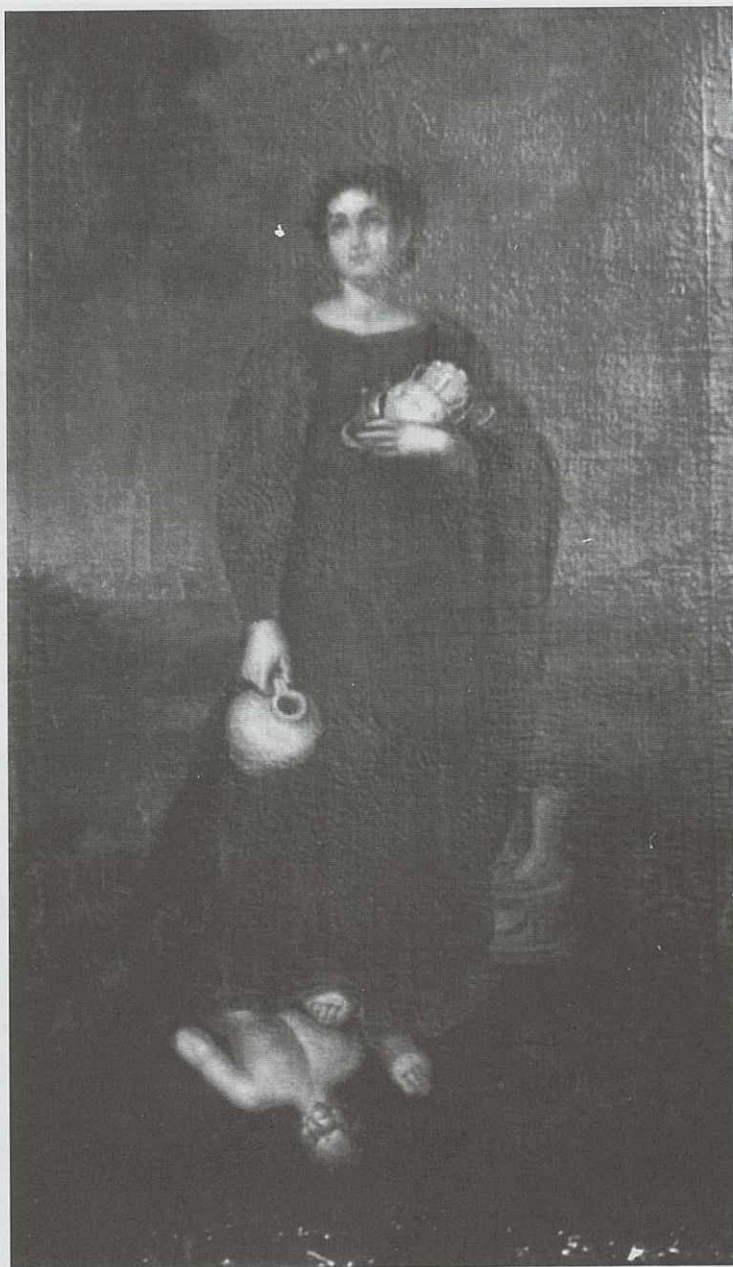


Lámina 2. José M.ª Arango, *Santa Justa*. Colección privada, Málaga

sin embargo al fondo un paisaje absolutamente identificativo de la ciudad hispalense: la silueta de la Catedral y dedicando un tratamiento protagonista, como no, a la captación de la Giralda, símbolo inseparable de la iconografía que acompañó a las santas desde sus primeros ejemplos en la historia.

En defensa¹⁰ de esta obra hubo de escribir Ceán Bermúdez¹¹ un exiguo folleto a manera de panegírico, ya que al parecer esta pintura a su entrega, no resultó del gusto de los integrantes del Cabildo, gracias al cual poseemos una crítica contemporánea a la resolución¹² del lienzo del pintor aragonés. El estudio de dicho escrito ha de servirnos para, analizando la obra del maestro, compararla con la de su "seguidor" sevillano, dados los numerosos puntos de apoyo que Arango encontró en Goya.

Resumiendo la crítica de Ceán, (ya que este autor nos ofrece un análisis excesivamente pormenorizado del lienzo, llegando hasta a recurrir al aval del filósofo y pintor francés Girodet) hay que señalar como méritos más relevantes del maestro: la superación de la monotonía que podía haber supuesto la plasmación de dos figuras similares, con idénticas aptitudes y atributos; la acertada captación de expresiones espirituales anhelantes en ambas, extraídas del estudio de los textos que San Isidoro escribiera acerca de la vida y el suplicio de las santas, anhelo de martirio y de santidad que se apoyaba en su sentido de la Fe, en su fortaleza y en su amor divino; y por último el desarrollo de un colorido armonioso, base fundamental del éxito de esta composición, ayudando la degradación perfecta de tonalidades azules del paisaje de fondo, a crear una intensa profundidad espacial. Otros detalles meritorios de la obra consisten en la perfecta reproducción de materiales inertes, tanto de los objetos de loza que portan las santas, como de los trozos rotos del ídolo que aparece a sus pies y en la resolución de las figuras femeninas al modo de las matronas romanas, dados sus peinados y la forma en que se ciñen las vestiduras a su cuerpo.

Tan sólo siete años más tarde pinta Arango su versión de las patronas de Sevilla en la que desde hoy constituye una de las primeras aportaciones a la iconografía de la Sevilla Neoclásica, ya que el cuadro de *San Félix* del mismo autor, que se conserva en la Catedral de Sevilla y que aporta una visión de la ciudad a modo de paisaje de fondo, está fechado un par de años después.¹³

10. El erudito D. Agustín Ceán Bermúdez, que por estas fechas trabajaba en el Archivo de Indias, debió recomendar a Goya ante los canónigos de la Catedral.

11. *Análisis de un cuadro que pintó D. Francisco Goya para la Catedral de Sevilla*. 1917

12. Fechada con un año de anticipación existe un boceto de esta pieza en Madrid, en el Museo del Prado.

13. Esta obra venía considerándose desde antiguo sin ningún acierto como la representación de San Lorenzo hasta que el profesor Valdivieso aportó su identificación como San Félix Diácono, mártir sevillano de época romana. En: "*Sevilla pintada 1790-1868*". *Iconografía de Sevilla 1790-1868*. 1991, pág. 110. Y en el Catálogo *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*. 1992, pág. 84.



Lámina 3. José M.º Arango, *Santa Rufina* (detalle). Colección privada, Jerez de la Frontera

Fue este artista,¹⁴ como ya hemos adelantado, un pintor famoso en su tiempo, reconocido por los eruditos contemporáneos, tanto por su trayectoria académica, como por su inquietud por alejarse de la persistente y dominante tradición pictórica del siglo XVII. En cuanto a su carrera, hay que señalar la brillantez que demostró desde su periodo de formación. Ya en 1814 fue nombrado ayudante de la Escuela de Bellas Artes, para posteriormente, en 1818 ser designado académico de mérito de la Real Academia de San Fernando de Madrid, título con el que firma orgulloso las dos obras encontradas que nos ocupan y cargo que muy bien pudiera haber provenido de una posible influencia de Goya en la Corte, dada la relación establecida durante 1816 y 1817 entre los dos artistas, llegando el maestro aragonés a hospedarse en la casa sevillana de Arango en varias ocasiones, pudiendo haber retratado en estas estancias, a manera de pago por su hospedaje, al propio pintor y a su hijo¹⁵, obras que actualmente se encuentran desaparecidas. Su último cargo obtenido fue el de teniente de pintura en 1825, pero también se sabe que llegó a ser propuesto sin éxito, como director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, en 1829.¹⁶

El olvido en que posteriormente cayó su figura se debió a que el transcurrir del tiempo, y las obras encontradas con su firma, nos han desvelado su falta de calidad técnica, dada su impericia como dibujante y su gusto por la utilización de colores opacos y nada brillantes. Sin embargo, como contrarresto a estas carencias, hay que reconocer en él su interés por plasmar directamente del natural, su afán por dotar de expresividad a los personajes, y su gusto por recoger detalles en los modelos y accesorios. Como curiosidad hemos de apuntar que dentro de su repertorio, son hoy conocidos de su mano, un mayor número de cuadros religiosos que de asunto mitológico, temática que como buen neoclásico estuvo presto a reproducir. También pintó retratos y sabemos de su labor como restaurador de obras antiguas.

En resumen puede decirse de él, como muy acertadamente recoge el profesor Valdivieso, que Arango fue considerado en su época¹⁷ el primer pintor con personalidad propia en los inicios de la pintura decimonónica, un convencido neoclásico, un hombre erudito, perfecto conocedor de la historia del arte, pero no un gran artista.¹⁸

14. [1790-1833] según el profesor Valdivieso en *Historia de la Pintura Sevillana*. 1992, pág. 357.

15. Datos que proporciona el CONDE DE LA VIÑAZA, en *Goya*. 1887, pp. 66 y 258.

16. Información recogida por GUDIOL en *Goya*. 1970, vol. I, pág. 367.

17. Como manifestaron: GONZALEZ DE LEÓN. 1844, Ed. 1973, págs. 42 y 451 y AMADOR DE LOS RIOS, J.: *Sevilla pintoresca*. 1844, pág. 146.

18. En VALDIVIESO, E.: *Historia de la pintura sevillana del siglo XIX*. 1981, pág. 20 y *Historia de la pintura sevillana*. 1992, pág. 357.

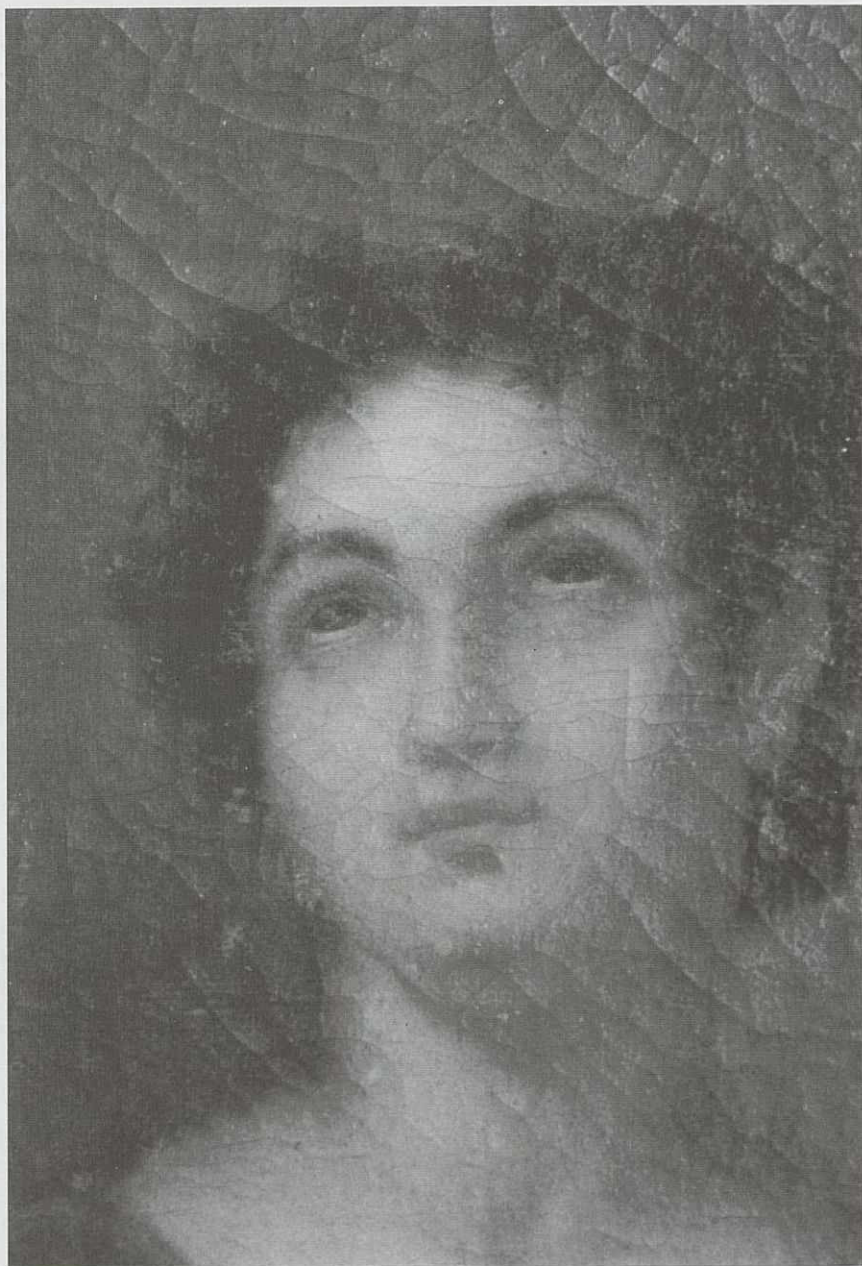


Lámina 4. José M.ª Arango, *Santa Justa* (detalle). Colección privada, Málaga

Su principal mérito hay que reconocerlo en su afán por innovar iconográficamente, y para ello nada mejor que las obras que nos ocupan, influenciadas por la de igual temática de Goya, pero en las que renuncia tácitamente a copiar otros cuadros, a seguir grabados de otros artistas, y lo más importante, son lienzos liberados del espíritu murillesco que inundaba la pintura de su época. En ellas ha superado el dibujo desmañado que llevó a cabo por influencia de Mengs en producciones anteriores como fueron *La oración en el huerto* y el *Noli me tangere* conservados en la Catedral de Sevilla.

Reproducen las obras de Arango las figuras de estas dos hermanas alfareras de Triana, santas vírgenes y mártires de época romana que sufrieron suplicio en Sevilla durante el Bajo Imperio, en una época de ambiente heterogéneo y conflictivo de la sociedad hispalense. Su persecución tuvo lugar en tiempos del Emperador Diocleciano, siendo el dirigente de la ciudad Diogeniano y bajo el obispado de Sabino, en el verano del año 287. Se sabe que sufrieron martirio especialmente cruento por negarse a seguir los rituales orgiásticos de influencia orientalizante que en Hispalis se celebraban con motivo de las Adonías, (ciclo de muerte y resurrección de Adonis, dios de la vegetación) ya que se enfrentaron a las mujeres que portaban una estatua representativa de Salambó, (la Afrodita que llora a Adonis) hasta el punto de derribarla, por ser un ídolo hecho con las manos. A raíz de estas circunstancias fueron colgadas en el leño del castigo, torturadas con fuego y garfios en sus interrogatorios, encarceladas bajo pena de hambre y sed, obligadas a caminar descalzas por agrestes y tortuosos montes, hasta que Justa muere en la cárcel como consecuencia de tal sin fin de penalidades, siendo más tarde Rufina arrojada en el anfiteatro a un león, y como éste depusiera su natural instinto y no la atacó, fue decapitada. El cuerpo de Santa Justa fue arrojado a un pozo, siendo el de su hermana quemado.¹⁹

Los cuadros del pintor sevillano recogen a las mártires por separado, de cuerpo entero y sus figuras ocupan el primer plano de cada composición. Al fondo de ambas aparece un paisaje distinto, alusivo a la ciudad de Sevilla. Las dos están situadas en la orilla opuesta a la ciudad del río Guadalquivir, lo que quiere decir, que al igual que Goya, el pintor sevillano quiso colocarlas en Triana, aludiendo a su lugar de nacimiento y a la localización de su oficio. Arango salva la posible monotonía en que pueden caer las obras que recogen esta ico-

19. Los sucesos hasta aquí expuestos en relación con la vida y muerte de las santas vienen descritos en: *Pasionario Hispano*, XXXVI.; SAN ISIDORO: *Breviario Gótico-Mozárabe*; PADRE FLOREZ: *España Sagrada*, Tomo IX, Actas.; "Lecciones históricas del Oficio de las Santas", en el *Códice de los Santos de Sevilla y de España*, según recoge ALONSO MORGADO, J.: *Santoral Hispalense*. 1907, pp. 15 a 50. También aluden al martirio de las patronas sevillanas: BLANCO FREJEIRO, A.: "La ciudad antigua. De la prehistoria a los visigodos", en *Historia de Sevilla*. 1979, pp. 167 a 169 y DÍAZ TEJERA, A.: *Sevilla en los textos clásicos greco-latinos*. 1982, pp. 94 a 98.

nografía al mostrarnos a las santas en lienzos individuales, en los que ha colocado los mismos objetos distintivos que el maestro aragonés utilizara para acompañar a cada una de ellas, teniendo ambas en común el asir objetos de barro, pero siendo en este caso las piezas de mayor tradición sevillana. Prescinde el pintor de las pequeñas palmas del martirio que utilizó Goya, y su condición de santas viene reflejada por una leve corona de flores (que no de laurel) suspendida sobre sus cabezas. También ambas figuras aparecen descalzas, como en la obra de la Catedral de Sevilla en alusión a una parte de su martirio, y están peinadas y vestidas a la manera de Roma, pero de forma sencilla, sólo permitiéndose el pintor la licencia decorativa de unas pequeñas joyas en forma de pendientes en las dos mujeres.

Así, Santa Justa se nos muestra pisando con su pié derecho el torso del ídolo roto Salambó que se negaron a adorar y que es recogido de espaldas, como si fuera indigno de mostrar su rostro, de forma que las piernas y el pedestal donde descansaba la estatua quedan en segundo término detrás de la mártir. Porta en la mano derecha una típica cántara de barro sin decorar, mientras sobre su regazo apoya otra pieza semejante. Su actitud expresiva es también anhelante, elevando su mirada hacia el cielo, pero sin llegar a lograr la profundidad de sentimientos de las santas de Goya. Todo el paisaje que acompaña a la figura alrededor es de gran indefinición,²⁰ queriendo emular sin acierto el ambiente en que envuelve Goya a sus santas patronas, y sólo muy al fondo se recorta de forma somera la silueta de la ciudad, con la Giralda.

En cuanto a Santa Rufina, ayuda a su adecuada identificación el león que agazapado y amansado por milagro de la mártir no quiso devorarla en el anfiteatro, colocado en el suelo a su izquierda, y que en esta ocasión no lame sus pies descalzos. Sujeta la santa con ambas manos una vasija decorada muy bien resuelta, siendo su actitud expresiva diametralmente opuesta a la de su hermana, con cabeza inclinada y mirada cabizbaja y reconcentrada. El paisaje que la acompaña está mejor definido que el del lienzo compañero: de un lado la Torre del Oro, detrás de ella el cauce del río surcado por pequeños barcos de vela, y al otro lado unas casas de la ciudad.

Estas dos piezas pictóricas adolecen de las mismas características técnicas ya expuestas al hablar de su autor: dibujo deficiente, falta de dominio en la aplicación del color que las hace monótonas y casi monocromas y que impiden resolver favorablemente la sensación de volumetría; estatismo en los cuerpos y

20. Ambas obras se encuentran en un estado de conservación precario, de forma que la suciedad acumulada, junto al amarilleamiento del barniz, hacen muy difícil la descripción de algunos detalles, siendo muy aconsejable su limpieza y restauración.

gusto por la captación de detalles accesorios e intencionalidad expresiva, aunque sin muy buenos resultados.²¹

Hasta aquí la descripción de dos obras recuperadas para la historia del arte sevillano que se adscriben a la historiografía de la iconografía de estas patronas de Sevilla, siempre unidas a la figura del alminar cristianizado de la Catedral, desde que en 1504 según cuenta la tradición, descendiendo del cielo lo salvaron de su destrucción en el terremoto que sufrió la ciudad en esa fecha. Desde entonces la pintura sevillana ha sabido instaurar en cada momento estilístico una representación de las mártires propia y acorde con los tiempos, comenzando por la visión con reminiscencias goticistas del Maestro de Moguer en el renacimiento, época en que Hernando de Esturmio trata el tema desde su perspectiva italo-flamenca, pasando por la consagración en el siglo XVII de la iconografía de las santas, primero con Miguel de Esquivel, luego con Zurbarán, pero sobre todo con Murillo, difundidor de las más famosas imágenes barrocas de las mismas, para desembocar en la versión rococó ya reseñada de Juan de Espinal en el siglo XVIII, y terminando en las que nos ocupan: las de Goya y Arango. El siglo XIX sólo sirvió para repetir modelos antiguos de manos de José Gutierrez de la Vega, Francisco Cabral Bejarano o Eduardo Cano, siendo en general las representaciones pictóricas religiosas en Sevilla en el siglo XX de escaso número e interés.

Inmaculada Concepción RODRÍGUEZ AGUILAR

21. Para terminar con el comentario de estas obras, hay que reseñar como dato curioso el hecho de que Arango alterara el orden histórico tradicional de la iconografía de las santas, representando primero a Santa Rufina (león) y a su izquierda a Santa Justa, ya que si se colocan los cuadros a la manera usual, las protagonistas quedarían prácticamente sin relación entre ambas.