



PATRIMONIUM
HISPALENSE

Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla

Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla

II. Catálogo

Dirección científica y edición
Benito Navarrete Prieto y Marcos Fernández Gómez

ICAS
INSTITUTO DE LA CULTURA Y LAS ARTES
DEL AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

ALCALDE DE SEVILLA. PRESIDENTE DEL ICAS
Juan Ignacio Zoido Álvarez

TENIENTE DE ALCALDE DELEGADA DE
CULTURA, EDUCACIÓN, DEPORTE Y JUVENTUD.
VICEPRESIDENTA DEL ICAS
María del Mar Sánchez Estrella

DIRECTORA GENERAL DE CULTURA
María Eugenia Candil Cano

GERENTE
Rosario Pérez Pérez

DIRECTOR DE INFRAESTRUCTURAS CULTURALES
Y PATRIMONIO
Benito Navarrete Prieto

DIRECTOR DE PROYECTOS Y ACTIVIDADES
CULTURALES
José Lucas Chaves Maza

JEFA DEL SERVICIO DE GESTIÓN ADMINISTRATIVA,
ECONÓMICA Y CULTURAL
Rocío Guerra Macho

JEFE DEL SERVICIO DE ARCHIVO, HEMEROTECA
Y PUBLICACIONES
Marcos Fernández Gómez

BBVA

DIRECTOR TERRITORIAL SUR
Javier Pérez Cardete

DIRECTOR COMERCIAL
Luis de Odriozola Sáez

COMUNICACIÓN Y DESARROLLO INSTITUCIONAL
Carmen Pérez Espejo

COORDINADORES DE LA OBRA Y EDITORES
Benito Navarrete Prieto
Marcos Fernández Gómez

COORDINACIÓN Y CORRECCIÓN DE TEXTOS
Inmaculada Molina Álvarez

GESTIÓN DE DOCUMENTOS GRÁFICOS
José Luis Azcárate Aguilar
Antonio Brenes Flores
Elena Hormigo León

ASESORAMIENTO BIBLIOGRÁFICO
Rafael Cid Rodríguez

COORDINACIÓN DE ESPACIOS PATRIMONIUM
HISPALENSE
Pedro J. González Fernández

SERVICIO MUNICIPAL DE PATRIMONIO
Enrique Zejalbo Martín
Luis Miguel Rodríguez Estacio

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
Eladia Esperilla Fernández
Javier Almarza Madrera

© de la edición: ICAS, Ayuntamiento de Sevilla, BBVA
© de los textos: sus autores
© de las fotografías e ilustraciones: sus autores

ISBN Vol I: 978-84-92417-97-1
ISBN Vol II: 978-84-92417-98-8
ISBN Obra completa: 978-84-92417-99-5

Depósito legal: SE-106-2015 (II)

PRODUCCIÓN EDITORIAL E IMPRESIÓN
La Imprenta CG
www.laimprentacg.com

AUTORES DE TEXTOS

Alfonso Jiménez Martín, Alfonso Pleguezuelo Hernández, Alfredo J. Morales Martínez, Álvaro Cabezas García, Antonio Albardonedo Freire, Antonio García Baeza, Antonio Joaquín Santos Márquez, Benito Navarrete Prieto, Concepción San Martín Montilla, Concepción Tenorio Iglesias, Cristóbal Ortega, Diego Oliva Alonso, Elena Hormigo León, Elena María Santiago Pérez, Enrique Valdivieso González, F. Javier Rodríguez Barberán, Fátima Halcón Álvarez-Ossorio, Fernando Amores Carredano, Fernando Martín Martín, Fernando Panea Bonafé, Fernando Quiles García, Francisca Chaves Tristán, Francisco Javier Herrera García, Francisco Óscar Ramírez Reina, Fuensanta García de la Torre, Gerardo Pérez Calero, Inmaculada Franco Idígoras, Inmaculada Molina Álvarez, José Fernández López, José Luis Sancho, José Roda Peña, Juan Alejandro Lorenzo Lima, Juan Antonio Gómez Sánchez, Juan Carlos Ruiz Souza, Juan Fernández Lacomba, Juan Luis Ravé Prieto, Julia Sánchez López, Julián Sobrino Simal, Julio Navarro Palazón, Lourdes Pérez Morales, Luis Méndez Rodríguez, Manuel Camacho Moreno, Marcos Fernández Gómez, María Ángeles González Cano, María Paz Aguiló, Mauricio Domínguez Domínguez-Adame, Mercedes Espiau Eizaguirre, Miguel Ángel García García, Miguel Ángel Tabales Rodríguez, Montserrat Barragán Jané, Pablo Hereza Lebrón, Pedro Martínez Lara, Pilar Ostos Salcedo, Rafael Cid Rodríguez, Rafael Cómez Ramos, Rafael Valencia, Ramón María Serrera, Roberto González Ramos, Rocío Izquierdo Moreno, Rocío Plaza Orellana, Vicente Lleó Cañal

AGRADECIMIENTOS

Agustín Vidal-Aragón de Olives, Alegría Cardesa, Alfonso Ojeda, Alfonso Palacio, Anabel Morillo León, Antonio Cruz, Carmen Hernández Rey, Cristina Pérez Aguilera, Cristina Sánchez Mendoza, Francisco José Martínez Yuste, Gabriel Terrades, Gérard Fabre, Guillermo Vázquez Consuegra, Hermanos Marmolejo, Javier Corro, José Abaurre, José María Sousa, José Morón Borrego, Juan Ruesga, Jung Ilse, Lola Robador, Luc Georget, Lucía Varela, Lucila Rodríguez de Austria, Luis Enrique Flores Domínguez, Manuel García Luque, Manuel Valdivieso, Manuela Mena Marqués, María Beca, María del Mar Ramírez de Cartagena Peces, Miguel Ángel Tabales, Miguel Díaz Díaz, Paula Lafuente Gil, Pilar Luengo, Pilar Queral, Rafael Rivas, Rafael Valencia, Roberto Alonso Moral, Rocío García-Carranza Benjumea, Sylvia Ferino, Valme Muñoz

Sevilla, 2014



ÍNDICE

Edificios municipales

- 1 Torre de don Fadrique y yaserías del primitivo palacio en el convento de Santa Clara / 12
- 2 Arco de la Macarena / 18
- 3 Puerta de Córdoba /20
- 4 Puerta de la Judería / 22
- 5 Postigo del Aceite / 24
- 6 Caños de Carmona / 26
- 7 Torre de la Plata / 28
- 8 Convento de San Agustín / 30
- 9 Monasterio de San Jerónimo de Buenavista / 32
- 10 Humilladero de la Cruz del Campo / 34
- 11 Casa de los Pinelo / 36
- 12 Iglesia de San Hermenegildo / 40
- 13 Casa de las Columnas / 42
- 14 Antiguos Juzgados / 44

Depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla

- 15 Copa argárica / 46
- 16 Tesoro de El Carambolo / 48
- 17 Paleta de ungir fenicia / 50
- 18 Estela púnica con caballo y palmera / 51
- 19 Escultura de Melkart-Hércules / 52
- 20 Retrato de dama romana / 53
- 21 Torso de Hermes / 54
- 22 Cabeza de ninfa dormida / 56
- 23 Monumento con retrato de Antonia Flaccilla / 57
- 24 Dintel de San Hermenegildo / 58
- 25 Estela de Maryam / 60
- 26 Ceramio chiriquí / 61
- 27 Jarrón de aletas / 62
- 28 Relieve con escena de la Resurrección / 64
- 29 Plancha para imprimir naipes / 66

Colección Numismática del Archivo Municipal

- 30 A 41 Medallas renacentistas en la Colección Numismática Municipal / 68

Depósito en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

- 42 Bote de farmacia. Albarelo / 76
- 43 Azulejo atribuido al círculo de Francisco Niculoso Pisano / 78
- 44 Azulejo / 79
- 45 Azulejos / 80
- 46 Panel de azulejos / 82
- 47 Panel de azulejos / 84
- 48 Azulejo / 86
- 49 Azulejos / 87
- 50 Jarrón / 88
- 51 Olambre / 90
- 52 Olambre / 91
- 53 Azulejos (panel de San Francisco de Paula) / 92
- 54 Plato / 93
- 55 Maqueta de la portada de la Feria de abril de Sevilla de 1987 / 94
- 56 Cartel de la VIII Bienal de Flamenco, de Juan Romero / 95

Simbología y Protocolo

- 57 Pendón de Sevilla o de San Fernando / 96
- 58 A 60 Pendón “chico”, colgadura de los escudos y dalmáticas de los reyes de armas / 100
- 61 Mazas capitulares, de Francisco de Valderrama / 106
- 62 Patrones de medidas para áridos y líquidos / 108

Patrimonio Documental (Archivo Municipal, Biblioteca, Hemeroteca y Fototeca)

- 63 Libro de Privilegios de la Ciudad de Sevilla / 110
- 64 El Tumbo de los Reyes Católicos del Concejo de Sevilla / 112
- 65 Libro de las Ordenanzas de Sevilla / 114
- 66 Real Cédula de Carlos V / 116
- 67 Diseño de cóclea para bombear agua por un ingenio de viento, de Miguel de Zumárraga / 120

- 68 La ingeniería contra las inundaciones de Sevilla, de Tiburcio Spanoqui / 122
- 69 Carta de Masamune Daté, rey de Boxú (Japón), a la Ciudad de Sevilla / 124
- 70 Plaza de San Francisco preparada para una corrida de toros / 126
- 71 La plaza Nueva con los restos del convento de San Francisco, de Francisco de Leygonier / 128
- 72 *Introducciones latinae*, de Antonio de Nebrija / 130
- 73 *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla*, de Fernando de la Torre Farfán / 132
- 74 *Annales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*, de Diego Ortiz de Zúñiga / 134
- 75 *La Andalucía. Diario de Política, Comercio, Agricultura, Minas, Artes, Literatura y Ferrocarriles* / 136
- 76 *Sevilla cómica* / 137
- 77 Teatro Eslava. Programa anunciador / 138
- 78 Alternativa de *Joselito* de manos de su hermano Rafael *el Gallo*, de Cecilio Sánchez del Pando / 140
- 79 Inauguración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, de Cecilio Sánchez del Pando / 142
- 80 Paseo de una escultura carbonizada por el puente de Triana, de Juan José Serrano Gómez / 144
- 81 Guerra civil en Sevilla. Muertos en la calle Rodrigo de Triana, de Juan José Serrano Gómez / 146
- 82 Dalí con su obra *Velázquez pintando a la infanta Margarita con las luces y las sombras de su propia gloria*, de Miguel Ángel García Basabe / 148
- 83 Cámara fotográfica de estudio / 150
- 84 *Retablo-tríptico de la Virgen con el Niño, san Miguel Arcángel y san Bartolomé*, del Maestro de la Mendicidad / 152
- 85 *La fortaleza. La templanza. La Santísima Trinidad*, de Alonso Vázquez / 156
- 86 *Crucificado*, de Juan Gui Romano / 160
- 87 *Retrato de Juan Martínez Montañés*, de Francisco Varela / 164
- 88 *La imposición de la casulla a san Ildefonso*, de Diego Velázquez / 166

Pintura

- 89 *Fray Pedro de Oña*, de Francisco de Zurbarán / 170
- 90 *Inmaculada Concepción*, de Francisco de Zurbarán / 174
- 91 *San Miguel Arcángel*, atribuido a Ignacio de Ries / 178
- 92 *San Fernando*, atribuido a Ignacio de Ries / 180
- 93 *La procesión de Santa Clara con la Sagrada Forma*, de Juan de Valdés Leal / 182
- 94 *La derrota de los sarracenos*, de Juan de Valdés Leal / 184
- 95 *Inmaculada Concepción*. Anónimo, seguidor del estilo de Juan de Valdés Leal / 186
- 96 *La profesión de Santa Clara*, de Juan Ruiz Soriano / 188
- 97 *Arcángel san Gabriel*, atribuido a Juan Ruiz Soriano / 190
- 98 *Arcángel san Rafael*, atribuido a Juan Ruiz Soriano / 192
- 99 *Estudios de ángeles y san Juan Bautista niño con el cordero*, de Bartolomé Esteban Murillo / 194
- 100 *Proyecto de retablo y reforma del presbiterio de la Capilla Real de Sevilla*, de Bernardo Simón de Pineda / 196
- 101 *Carlos II*, del taller de Juan Carreño de Miranda / 198
- 102 *Retrato del arzobispo de Sevilla D. Ambrosio Ignacio de Spínola y Guzmán*, de Pedro Núñez de Villavicencio (copia) / 202
- 103 *Retrato de don Diego Ortiz de Zúñiga*. Anónimo / 204
- 104 *Retrato de don Nicolás Antonio*, atribuido a Domingo Martínez / 206
- 105 *Vista de Sevilla*. Anónimo / 208
- 106 *Curso del río Guadalquivir*. Anónimo / 212
- 107 *El Santo Entierro Grande de 1854*. Anónimo / 216
- 108 *Fernando III recibiendo las llaves de la ciudad*, de Juan Espinal / 220
- 109 *Santas Justa y Rufina*, de Juan Espinal / 222
- 110 *Milagro de los panes y los peces*, de Juan Espinal / 224
- 111 *Escudo de las armas de Sevilla con Fernando III, san Isidoro y san Leandro*, de Juan Espinal / 226
- 112 *Divisa del Nomadejado con decoración rocalla*, de Juan Espinal / 227
- 113 *Retrato de Fernando de Borbón*, príncipe de Asturias, futuro Fernando VI, rey de España, del taller de Jean Ranc / 228
- 114 *Retrato de la princesa de Asturias María Bárbara de Braganza*, esposa de Fernando de Borbón, futuro Fernando VI, rey de España, del taller de Jean Ranc / 230

¹¹⁵ *Retrato del rey Fernando VII*, de Luis de la Cruz y Ríos / 232

¹¹⁶ *Retrato de la reina María Cristina de Borbón*, de Luis de la Cruz y Ríos / 234

¹¹⁷ *Retrato de Luis Daoiz*, de José María Romero López / 236

¹¹⁸ *Retrato del general Baldomero Espartero*, de Antonio María Esquivel y Suárez / 238

¹¹⁹ *Retrato de la reina Isabel II*, mayor de edad, sentada en el trono, de Vicente López Portaña (copia) / 240

¹²⁰ *Retrato del rey Fernando el Católico*, de Joaquín Domínguez Bécquer / 242

¹²¹ *Retrato de la reina Isabel la Católica*, de Joaquín Domínguez Bécquer / 244

¹²² *Retrato del rey don Pedro I de Castilla*, de Joaquín Domínguez Bécquer / 246

¹²³ *Doña María Coronel*, de Joaquín Domínguez Bécquer / 246

¹²⁴ *Retrato de Juan José García de Vinuesa*, de Manuel Cabral y Aguado Bejarano / 250

¹²⁵ *Retrato de Manuel de la Puente y Pellón*, de Gonzalo Bilbao Martínez / 252

¹²⁶ *Retrato de Alfonso XII con uniforme de capitán general*, de Manuel Wssel de Guimbarda /254

¹²⁷ *Retrato de María de las Mercedes de Orleans*, de Manuel Cabral y Aguado Bejarano / 256

¹²⁸ *Retrato de la reina María de las Mercedes de Orleans*, de José María Romero López / 258

¹²⁹ *Retrato de la reina María Cristina y Alfonso XIII niño*, de Gonzalo Bilbao Martínez / 260

¹³⁰ *Retrato de Cristóbal Colón*, de José de la Vega / 262

¹³¹ *La caridad de san Vicente de Paúl*, de Andrés Cortés y Aguilar / 264

¹³² *La feria de Sevilla*, de Andrés Cortés y Aguilar / 266

¹³³ *Visita de Isabel II a la huerta de san Antonio en Córdoba*, atribuido a Rafael Romero Barros / 270

¹³⁴ *Santa Filomena*, de Salvador Gutiérrez de la Vega / 272

¹³⁵ *Alfonso XII contemplando en la Capilla Real de la catedral de Sevilla el cuerpo incorrupto de san Fernando en 1877*, de José María Romero López / 274

¹³⁶ *Colocación de la primera piedra por Alfonso XII del monumento a san Fernando en la Plaza Nueva de Sevilla el 31 de marzo de 1877*, de José María Romero López / 276

¹³⁷ *La paz de Wad-Ras*, de Joaquín Domínguez Bécquer / 278

¹³⁸ *La muerte de Viriato*, de Ricardo Villegas Cordero / 280

¹³⁹ *El compromiso de Caspe*, de Andrés Parladé / 282

¹⁴⁰ *Retrato de la infanta María Luisa Fernanda de Borbón*, de Fernando Tirado / 284

¹⁴¹ *Vista de la antigua Puerta de Córdoba desde el interior de la muralla con huertas*, de Rosendo Fernández Rodríguez / 286

¹⁴² *Vista de la antigua Puerta de Córdoba, Sevilla*, de Rosendo Fernández Rodríguez / 288

¹⁴³ *Acceso al Salón de Embajadores en el Alcázar de Sevilla*, de Rosendo Fernández Rodríguez / 290

¹⁴⁴ *Claustro del monasterio de San Jerónimo*, de Rosendo Fernández Rodríguez / 292

¹⁴⁵ *Entrada a finca o compás del monasterio de San Jerónimo*, de Rosendo Fernández Rodríguez / 294

¹⁴⁶ *Una pompeyana*, de José Rico Cejudo / 296

¹⁴⁷ *Vestales*, de José Rico Cejudo / 298

¹⁴⁸ *Bendición pascual en Roma*, de José Rico Cejudo / 300

¹⁴⁹ *Religiosas mercedarias preparando el altar del Niño Jesús*, de José Rico Cejudo / 302

¹⁵⁰ *Preparando el Rosario*, de José Rico Cejudo / 304

¹⁵¹ *Fuente de Mercurio en el Alcázar*, atribuido a Carlos Lecomte / 306

¹⁵² *...et in pulveren reverteris* (¡Era un artista!), de José García Ramos / 308

¹⁵³ *Retrato de mi hermana*, de Alfonso Grosso / 310

¹⁵⁴ *Misa ante el Cristo tendido en la catedral de Toledo*, de Alfonso Grosso / 312

¹⁵⁵ *El molino del Algarrobo en Alcalá de Guadaíra*, de José María Labrador / 314

¹⁵⁶ ^A ¹⁵⁸ *Musa flamenca. Nazareno macareno. Gitana en rojo*, de Antonio Jiménez / 316

¹⁵⁹ “*Viva la República*”: *proclamación de la República en la Plaza Nueva de Sevilla*, de Gustavo Bacarisas Podestá / 318

¹⁶⁰ *Vista de Cuenca desde la Hoz del Júcar y la torre de Mangana*, de Gustavo Bacarisas Podestá / 320

¹⁶¹ *Paisaje con el Pico Ruivo, Madeira*, de Gustavo Bacarisas Podestá / 322

¹⁶² *Vista de Sevilla desde Triana*, de José Arpa Perea / 324

¹⁶³ *Escenas dieciochescas de caza (fox hunters)*, de Francisco Hohenleiter de Castro / 326

¹⁶⁴ *Cuatro paneles decorativos con escenas dieciochescas y cuatro escenas de batallas*, de Francisco Hohenleiter de Castro / 328

¹⁶⁵ *Paisaje de Punta Umbría*, de Santiago del Campo / 330

¹⁶⁶ *Vista de Triana*, de Miguel Pérez Aguilera / 332

¹⁶⁷ *Cruz de mayo*, de Miguel Pérez Aguilera / 334

¹⁶⁸ *Homenaje a Lumière*, de Miguel Pérez Aguilera / 336

¹⁶⁹ *Jardin aux Hypocrites*, de Juan Romero / 338

¹⁷⁰ *Señorita nº 2*, de Alfonso Fraile / 340

¹⁷¹ *Dueto*, de Luis Gordillo / 342

¹⁷² *El 3-1*, de Pedro Simón / 344

¹⁷³ *Sin título*, de Gonzalo Puch / 346

¹⁷⁴ *Útiles de grabar con pipa*, de Félix de Cárdenas / 348

¹⁷⁵ *Cantera azul*, de Juan Fernández Lacomba / 350

¹⁷⁶ *Bodegón*, de José Luis Barragán / 352

¹⁷⁷ *Sin título*, de Patricio Cabrera / 354

¹⁷⁸ *Paseo de los Reales Alcázares*, de Francisco Broca Fernández / 356

¹⁷⁹ *Sin título*, de Federico Guzmán / 358

Escultura

¹⁸⁰ *Virgen del Rosario*, atribuida a Gaspar del Águila / 360

¹⁸¹ *Virgen con Niño*, de Luisa Roldán / 362

¹⁸² *Fernando VII*, de Pierre-Joseph Chardigny / 366

¹⁸³ *El suspiro del moro*, de Antonio Susillo / 370

¹⁸⁴ *La mujer adúltera: Jesús impide la lapidación de la adúltera*, de Antonio Susillo / 372

¹⁸⁵ *Sin título*, de Emilio Parrilla / 374

¹⁸⁶ *Retratos de Alberto Jiménez Becerril y Ascensión García Ortiz*, de Miguel García Delgado / 376

Carteles en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

¹⁸⁷ ^A ¹⁹⁰ José García y Ramos 1890, 1906, 1907 y 1912 / 378

¹⁹¹ ^A ¹⁹² Gonzalo Bilbao Martínez 1900 y 1913 / 382

¹⁹³ Vicente Barreira Polo 1915 / 384

¹⁹⁴ ^A ¹⁹⁵ Gustavo Bacarisas Podestá 1917 y 1948 / 386

¹⁹⁶ Santiago Martínez Martín 1920 / 388

¹⁹⁷ Manuel León Astruc 1926 / 389

¹⁹⁸ Salvador Bartolozzi 1922 / 390

¹⁹⁹ ^A ²⁰¹ Francisco Hohenleiter de Castro 1924, 1934 y 1941 / 392

²⁰² ^A ²⁰⁷ Juan Miguel Sánchez 1925, 1929, 1931, 1942, 1944 y 1948 / 394

²⁰⁸ ^A ²⁰⁹ Juan Parrilla Dapena 1928 y 1930 / 398

²¹⁰ Roberto Baldrich 1930 / 400

²¹¹ Juan Romero 1981 / 401

²¹² Carmen Laffón 1983 / 402

²¹³ Guillermo Pérez Villalta 2005 / 403

²¹⁴ Juan Fernández Lacomba 1994 / 404

Carteles de la Bienal de Flamenco

Introducción / 405

²¹⁵ *Cartel Oficial de la I Bienal de Flamenco*, de Joaquín Sáenz / 406

²¹⁶ *Cartel Oficial de la II Bienal de Flamenco*, de Francisco Moreno Galván / 406

²¹⁷ ^A ²¹⁸ *Cartel Oficial de la III Bienal de Flamenco*, de Manuel Ángeles Ortiz / 407

²¹⁹ *Imagen publicitaria de la IV Bienal de Flamenco*, de Emilio Sáenz / 407

²²⁰ *Cartel Oficial de la V Bienal de Flamenco*, de Rafael Alberti / 408

²²¹ *Cartel oficial de la VI Bienal de Flamenco*, de Antonio Saura / 408

²²² *Imagen publicitaria de la VII Bienal de Flamenco*, de Carlos Ortega / 409

²²³ *Cartel Oficial de la VIII Bienal de Flamenco*, de Juan Romero / 409

²²⁴ *Imagen publicitaria de la IX Bienal de Flamenco*, de Tato Olivas / 410

²²⁵ *Cartel Oficial de la X Bienal de Flamenco*, de Joaquín Sáenz / 410

²²⁶ *Cartel Oficial de la XI Bienal de Flamenco*, de Luis Gordillo / 411

²²⁷ *Cartel Oficial de la XII Bienal de Flamenco*, de Juan Suárez / 411

²²⁸ *Cartel Oficial de la XIII Bienal de Flamenco*, de Antoni Tàpies / 412

²²⁹ *Cartel Oficial de la XIV Bienal de Flamenco*, de Carlos Saura / 412

²³⁰ *Cartel Oficial de la XV Bienal de Flamenco*, de Ruvén Afanador / 413

²³¹ *Cartel Oficial de la XVI Bienal de Flamenco*, Daniel Muñoz (San), Niño de las Pinturas, Seleka, Suso 33 / 413

²³² *Cartel Oficial de la XVII Bienal de Flamenco*, de Guillermo Pérez Villalta / 414

²³³ Cartel Oficial de la XVIII Bienal de Flamenco, de Rafael Canogar / 414

BIBLIOGRAFÍA GENERAL / 415





CATÁLOGO

TORRE DE DON FADRIQUE Y YESERÍAS DEL PRIMITIVO PALACIO EN EL CONVENTO DE SANTA CLARA¹

I

Tal como hemos podido comprobar en la magnífica síntesis de la vida histórica del convento de Santa Clara de Sevilla realizada por Francisco Herrera, nos hallamos ante un edificio único y poliédrico de capital importancia. Gracias a los recientes hallazgos producidos en su interior hoy podemos, por fin, desenmarañar incógnitas historiográficas que no estaban resueltas y que afectan a edificios esenciales de la historia del arte español, caso del Real Monasterio de las Huelgas de Burgos o de la sinagoga de Santa María la Blanca en Toledo, por poner tan solo dos ejemplos, y por otra parte ayudan a vislumbrar aspectos del arte almohade y de su encaje en el arte medieval de la Corona de Castilla.

Los recientes trabajos llevados a cabo en el convento hispalense, fundado sobre un antiguo palacio almohade, han sacado a la luz los restos de una construcción palatina de cronología discutida. Los estudios se encuentran en un fascinante estado incipiente y, sin duda, polémico.

Tras reflexionar sobre los restos aparecidos, en particular las yeserías de las estancias altas de las crujías norte y sur del claustro conventual, fechadas en el siglo XIII tras la conquista cristiana de la ciudad por Oliva, Sancho y Tabales², nosotros no dudamos respecto a su filiación almohade y a su datación en la primera mitad de la misma centuria, por lo que coincidimos en gran medida con la propuesta realizada por Cómez Ramos³. Consideramos que el infante don Fadrique realizaría solo la torre gótica en la huerta de la almunia recibida tras la conquista de la ciudad en 1248. No nos parece lógico, tras observarse las obras que se llevan a cabo en la ciudad hispalense a lo largo de la segunda mitad del siglo XIII, como son la propia Torre de don Fadrique, el palacio gótico en el Alcázar o las Atarazanas, todas ellas de clara factura gótica, que el infante impulsase la construcción de un palacio netamente andalusí⁴, tal como se ha apuntado, inmediatamente después de la conquista (Cómez Ramos, 2000: 661-684). ¿Qué recibiría el hijo de Fernando III en el repartimiento?, ¿un terreno sin más, o un importante palacio de los gobernantes almohades? ¿No es más lógico pensar que al igual que en tantos otros lugares de al-Andalus, piénsese en Granada o Murcia, los palacios principales fueran reservados para la familia real, como paso previo a su posterior conversión en conventos? La *Estoria de España* de Alfonso X es muy clara al respecto cuando explica cómo tras la conquista de la ciudad Fernando III “a infantes et a ricos omnes heredo y otrosi, et les dio y grandes algos et muchas moradas et muy ricas” (Menéndez-Pidal, 1977: II, 770).

Aunque se ha dudado sobre el verdadero carácter islámico del palacio aparecido, el análisis de sus yeserías no deja lugar a dudas tras compararlas con aquellas almohades de al-Andalus y del norte de África (Onda, Cieza, Murcia, Silves, Tinmal, etc.) y con el arte decorativo almohade en general (madera, orfebrería, etc.). Yaserías en donde la decoración vegetal de palmetas se organiza mediante tramas geométricas. Asistimos a tramas geométricas sencillas en las yeserías de la estancia alta de la crujía sur (Fig.1), formalizadas mediante cintas que se enlazan creando la típica decoración de lazo sin relleno alguno (Santa Clara de Sevilla, sinagoga de Santa María la Blanca); o a tramas más complejas y delicadas en la estancia alta de la crujía norte (Fig. 2), en las que junto a la decoración de lazo también aparecen estilizadas palmetas que se organizan sobre la decoración subyacente, siguiendo elegantes esquemas romboidales o de *sebqa* (Santa Clara de Sevilla, Alcázar de Silves, Santa Clara de Toledo o en el locutorio del monasterio de las Huelgas de Burgos).

No era lógico pensar que zócalos pintados de la riqueza y elegancia que presentan el que apareció bajo la mezquita aljama hispalense (Jiménez Sancho, 1999) o el conservado en el salón meridional del Patio del Yeso del Alcázar de Sevilla, inexistentes de similar factura en construcciones cristianas, no se vieran acompañados de ricos conjuntos de yeserías decorativas como los que ahora han aparecido en Santa Clara. Yaserías que sin duda exornarían los palacios más importantes de la capital almohade. Unos años después, ese rico panorama decorativo sevillano-almohade, según nuestra hipótesis, sería copiado en otros lugares de la corona castellana, como es el caso de las yeserías del locutorio de las Huelgas de Burgos, fechadas en 1275, tal como reza la inscripción que recorre dicha estancia en su imposta (Palomo Fernández y Ruiz Souza, 2007: 21-44); o en la sinagoga de Santa María la Blanca, cuya cronología hemos retrasado a finales del siglo XIII (Ruiz Souza, 2002); o en el palacio sobre el que se fundó el convento de Santa Clara de Toledo, cuyas yeserías del Claustro del Naranjo igualmente se fechan en la segunda mitad del mismo siglo XIII. Los ejemplos hispalenses se explican sin problema ante el gran desarrollo artístico que experimenta la ciudad entre los siglos XII y XIII, continuando sin ruptura el arte andalusí de los siglos previos. En cambio, en Toledo y en Burgos, no hay precedentes en sus regiones respectivas que expliquen por evolución la existencia de dichos conjuntos de ye-





serías. Es evidente que su procedencia está en la Sevilla almohade, cuyo arte es acogido en la Corona de Castilla gracias a la labor político-intelectual de integración elaborada por Jiménez de Rada de Toledo y después por Alfonso X a lo largo del siglo XIII (Ruiz Souza, 2012-2013).

En enero de 2015 aparecen nuevas yeserías en la planta alta de la crujía meridional del claustro (Fig. 4) que vienen a completar el repertorio visto hasta ahora. Se trata de un friso articulado con cintas que se entrelazan creando un cartucho en cuyo interior se dispone una inscripción en árabe cursivo. Frente a las yeserías anteriormente descritas llama la atención su carácter ambivalente. Por una parte hay una cuidada articulación del espacio mediante el entrelazo de unas cintas que se entrelazan delimitando el límite exterior de la decoración en su conjunto y el cartucho interior que recibe la inscripción. Por otra parte llama la atención la tosquedad de los caracteres árabes y el aspecto de los trozos de yeso que la rodean. No parece que su brusco aspecto se deba a su deterioro si atendemos al buen estado que todavía muestran las aristas de las letras o cintas. Creemos claramente que las yeserías están sin terminar, pues aún se ven partes del yeso sin trabajar, pero que anuncian la existencia de vainas y otros elementos vegetales. La propia inscripción resulta tosca (puntos diacríticos, letras sin afinar, u otros elementos decorativos sin desbatar). Su análisis formal nos vuelve a llevar al segundo cuarto del siglo XIII y al mundo final almohade o protonazarí, tras comparar este conjunto con otros, tales como las yeserías de Onda en Castellón, las de Santa Clara de Murcia de similar cronología, estudiadas y publicadas por Julio Navarro Palazón y Pedro Jiménez Castillo⁵, y a otras del Cuarto Real de Santo Domingo en Granada analizadas por Pavón Maldonado (1991). Yaserías que todavía no re-



Fig. 1 y 2 Yaserías aparecidas en el interior del convento de Santa Clara, primitivo palacio de don Fadrique

ciben el impacto del mundo nazarí de finales del siglo XIII y XIV, que tanto influyeron en los palacios cristianos bajomedievales. Incluso la inscripción podría ponerse formalmente en relación con otras almohades, caso de alguna lápida epigráfica -Silves, lápida de la Torre da Porta do Sol de 1227- (Varela Gomes y Varela Gomes, 2001: 37).

A modo de contrapunto, en el mismo siglo XIII el infante don Fadrique erige la torre que lleva su nombre. Aislada y almenada, cuenta con tres pisos, de piedra de sillería el inferior, mientras que los dos siguientes se realizan principalmente en ladrillo. Asimismo destaca la bóveda de ocho nervios (Fig. 3), con trompas en las esquinas de tres, que cubre el tercer cuerpo. Sobre la puerta de entrada una lápida de mármol recuerda que fue construida en 1252. Es el estandarte de la llegada de las formas y estructuras arquitectónicas del arte gótico europeo coetáneo a Sevilla tras la reconquista de la ciudad. Gótico que no debe entenderse como sinónimo de Francia, aunque su origen se encuentre en ella. En esta ocasión la biografía de don Fadrique, vinculado a la corte imperial de los Staufen en el sur de Italia, puede darnos la pista. Recientemente Molina López ha presentado las relaciones (formales, ubicación de escaleras, etc.) de esta construcción con otras del sur de Italia, caso de Castel del Monte o del desaparecido palacio de Lucera⁶. Resulta enigmático que a orillas del río Guadalquivir dos jalones del siglo XIII señalen el inicio y final de la ciudad. Remontando la corriente hallamos primero la Torre del Oro, posiblemente la última obra almohade, y después la de don Fadrique, primera construcción gótica de Sevilla.

JUAN CARLOS RUIZ SOUZA

Notas

¹ Este trabajo forma parte del Proyecto del plan nacional I+D+i: HAR2013-45578R.

² A día de hoy es fundamental el trabajo de Oliva Muñoz y Tabales Rodríguez, 2011; Oliva Muñoz y Tabales Rodríguez, 2007, y Oliva Muñoz, Jiménez Sancho y Tabales Rodríguez, 2006.

³ Cómez Ramos, 2007, considera que la parte meridional del convento pertenecería a un palacio de época almohade, cuyas yeserías recuerdan a las de la sinagoga toledana de Santa María la Blanca, mientras que las yeserías de la parte alta del salón norte del convento hispalense serían ya de época cristiana, de finales del siglo XIII, al compararlas con las del convento cisterciense de las Huelgas de Valladolid. En nuestra hipótesis consideramos que todas las yeserías aludidas de Santa Clara de Sevilla, tanto las del salón norte como las del salón meridional, son de época almohade, ya que las del salón septentrional son casi idénticas a las que existen en el convento de Santa Clara de Toledo o en el locutorio del monasterio de las Huelgas de Burgos, todas ellas del tercer tercio del siglo XIII y anteriores a las vallisoletanas en varias décadas, con las que guarda un parecido más lejano, tal como hemos defendido en otro trabajo (García Flores y Ruiz Souza, 2004: 2-13).

⁴ Oliva y Tabales, 2011; Oliva y Tabales, 2007: 13-21. Los autores reconocen el carácter único, frente a lo islámico y lo mudéjar de la fábrica de Santa Clara, esp. p.15 y p. 21.

⁵ Véase el conjunto de trabajos recogidos en Navarro Palazón, 1995.

⁶ Esta torre cuenta con una riquísima bibliografía, véase Cómez Ramos, 2007, y muy especialmente Molina López, 2010.



Fig. 3 Detalle de la bóveda de nervios de la torre

Bibliografía: Menéndez-Pidal, R. (ed.) (1977); Pavón Maldonado, B. (1991); Navarro Palazón (1995); Jiménez Sancho, A. (1999: 377-385); Cómez Ramos, R. (2000: 661-684); Varela Gomes, M. y Varela Gomes, R. (2001); Ruiz Souza, J. C. (2002: 225-239); García Flores, A. y Ruiz Souza, J. C. (2004: 2-13); Oliva Muñoz, P. et al. (2006: 336-351); Cómez Ramos, R. (2007: 95-116); Oliva Muñoz, P. y Tabales Rodríguez, M. A. (2007: 13-21); Palomo Fernández, G. y Ruiz Souza, J. C. (2007: 21-44); Ruiz Souza, J. C. (2009: 233-271); Molina López, L. (2010: 185-200); Oliva Muñoz, P. y Tabales Rodríguez, M. A. (2011: 141-162); Ruiz Souza, J. C. (2012-2013: 221-259).

Esta yesería (Fig. 4) fue descubierta en enero de 2015 durante los trabajos arqueológicos de picado de paramentos realizados como apoyo a la restauración del antiguo convento de Santa Clara de Sevilla. Se suma así al conjunto de yeserías allí aparecidas en 2003 (Fig. 1 y 2). Todas ellas forman un conjunto estilísticamente homogéneo perteneciente al palacio que el rey Sancho IV concedió a las monjas clarisas en 1289.

En el fragmento se observan dos bandas verticales correspondientes a los arranques de dos alfices de una portada articulada en dos cuerpos superpuestos. El inferior, al que pertenece el fragmento, es el más alto y el que contiene la puerta que comunicaba el salón meridional con la *qubba* principal, situada en el eje norte-sur; sin duda, el espacio más privilegiado del palacio. El superior contiene tres pequeñas ventanas que se intercalan con paños de yesería rectangulares. Ambos cuerpos quedaban enmarcados por alfices de diferente anchura, siendo el mayor el que acogía el motivo principal, normalmente de carácter epigráfico.

El alfiz más ancho está recorrido por una inscripción cursiva que debió de estructurarse en tres registros: dos verticales y uno horizontal dispuesto sobre la puerta. Cada uno de ellos incorporaba en su interior un tipo de cartucho con cabeceras en forma de arquillos de nueve lóbulos. El fragmento que nos ocupa se dispone verticalmente a la derecha de la puerta y reproduce íntegramente un poemilla piadoso y, a continuación, el inicio del mismo, lo que viene a probar que en este alfiz existió una cadena repetitiva del mismo poema que no se ha conservado. Su traducción, según el profesor Rafael Valencia, es la siguiente: “¡Confianza mía! ¡Esperanza mía! ¡Tú eres mi anhelo! ¡Tú eres mi protector! ¡Sella con el bien mi obra!”.

Los caracteres árabes cursivos que aparecen en la inscripción tienen su origen en época almohade, aunque estas formas epigráficas, una vez fijadas, se mantuvieron muy inalterables durante siglos. En la Granada nazarí del siglo XIV la localizamos en varios palacios de la Alhambra y en el Generalife, en dos versiones: la más reducida, utilizada cuando hay problemas de espacio, excluye el hemistiquio ¡Por el Profeta enviado...! y aparece en varias inscripciones cúficas del Patio de la Acequia (Puerta, 2010: 333); la más larga sí introduce la mención al Profeta y la encontramos en el palacio de Comares, en la Torre de la Cautiva y en el Generalife (Puerta, 2010: 82, 302 y 332). En el ejemplar sevillano la opción elegida es la más corta, sin que en este caso exista problema alguno de espacio, lo que nos hace pensar en la posibilidad de que esta elección reducida se deba a un deseo de evitar la mención del Profeta debido a que el palacio

es cristiano. Sin pretender ser exhaustivos, podemos afirmar que esta inscripción también está presente en edificios mudéjares: en Sevilla, en el Alcázar y en la Casa de Olea (Amador de los Ríos, 1875: 135, 147, 155, 163, 169, 174, 180, 207, 226, 231) y en Córdoba, en la “Casa de la Cuadra” (Amador de los Ríos, 1880: 399), y en otra procedente del Convento de las Dueñas (Ibidem: 418).

Si comparamos la inscripción sevillana con sus precedentes andalusíes más inmediatos, como es el caso de las halladas en el monasterio de Santa Clara de Murcia (Navarro, 1995: figs. 131 y 134), fechadas en torno a 1230, llegaremos a la conclusión que la sevillana es una obra más pobre y de peor factura; esta diferencia en su calidad se hace especialmente patente en el ataurique y en el trazado de los arquillos lobulados.

Adosado al alfiz epigráfico encontramos uno más estrecho en el que se intercalan parejas de pimientos de tradición almohade. Su labra, mucho más burda, nos hace pensar que esta segunda banda fue tallada por otro alarife menos cualificado. La observación de estos motivos vegetales, comparándolos con el ataurique andalusí que aparece en Murcia (Navarro y Jiménez, 2005), así como con los escasos restos de yeserías sevillanas anteriores a la conquista cristiana de la ciudad, nos confirma que estamos ante una decoración alejada del panorama almohade y protonazari.

Este análisis estilístico de la yesería sevillana que acaba de aparecer, permite concluir que se trata de una obra mudéjar. Para precisar su cronología tenemos que recurrir a la información obtenida en las excavaciones y estudios paramentales realizados por nuestro equipo: el edificio palatino descubierto en Santa Clara de Sevilla es, por estratigrafía, por su planta y por sus técnicas y materiales constructivos, una construcción cristiana del tercer cuarto del siglo XIII (Oliva y Tabales, 2011: 141, 162). En estos límites cronológicos la hipótesis más sólida es la que identifica el palacio como obra del infante don Fadrique, hermano del rey Alfonso X. La presencia en Sevilla de este singular edificio y de sus yeserías solo se puede entender por influjo del foco mudéjar toledano. La ruptura en las tradiciones constructivas respecto a los edificios andalusíes sevillanos anteriores a la conquista, hace pensar que los alarifes que construyeron el palacio procedían de Castilla y muy probablemente de Toledo.

JULIO NAVARRO PALAZÓN
MIGUEL ÁNGEL TABALES RODRÍGUEZ



Fig. 4 Yesería aparecida en la parte alta de la crujía sur del palacio. El texto corresponde a una forma doxológica propia de maestro de obra, usada en la ciudad en trabajos mudéjares. Los caracteres árabes, cursivos, son los provenientes de época almohade con formas empleadas en momentos posteriores, en labor realizada mediante estampillado o al menos no preparada en el lugar de colocación. Este tipo de labor aparece en edificios sevillanos durante un periodo muy amplio, normalmente desde el Real Alcázar y, por un proceso de imitación, en otras casas nobles. El entorno de su aparición y la pervivencia hasta el siglo XX, en todo el ámbito hispano de ambos hemisferios, corresponde a un rico entramado de motivos sociales, económicos y estéticos. Manteniendo en la grafía su sentido original árabe, como es el caso, o entrando en proceso de pseudoepigrafía. La inscripción dice: “¡Confianza mía! ¡Esperanza mía! ¡Tú eres mi anhelo! ¡Tú eres mi protector! ¡Sella con el bien mi obra!”. Traducción del profesor Rafael Valencia, Valencia, R. (2010: 292-305)

Bibliografía: Amador de los Ríos, Rodrigo (1875). Amador de los Ríos, Rodrigo (1880). Navarro Palazón, Julio (1995: 177-205). Navarro Palazón, Julio y Jiménez Castillo, Pedro (2005: 249-303). Oliva Muñoz, Pablo y Tabales Rodríguez, Miguel Ángel (2011: 141-162). Puerta Vilchez, José Miguel (2010).

ARCO DE LA MACARENA

2

De todos los caminos antiguos que salían de la ciudad de Sevilla el que partía, y parte, de la puerta de la Macarena es, probablemente, el que mejor ha conservado su carácter gracias a la propia puerta, a una serie de casas antiguas en lo que fue el arrabal y, sobre todo, al hospital de las Cinco Llagas, actual Parlamento de Andalucía. Este camino viejo que iba a Córdoba y a Mérida, llamado también “calzada” y “arrecife”, tiene como fondo, para el viajero que se acerca, la parte principal de la que fue puerta septentrional de la ciudad. Aún hoy constituye el extremo del tramo mejor conservado de las murallas almorávides de Sevilla, trazadas e iniciadas entre los años 1118 y 1134, completadas y potenciadas por los almohades desde 1168 a 1221 y los cristianos a partir de 1248, ofreciéndonos el único testimonio apreciable y extenso de los seis kilómetros y medio que medía su circuito exterior en época musulmana, formado por un alto muro de tapia con torres y merlones al que antecede una barbacana del mismo material, también almenada (Jiménez Maqueda, 1996 y 2006).

El “arco de la Macarena” tenía en el siglo XIII, y aún conservaba hacia 1509, una puerta exterior ubicada en la línea de la barbacana capaz de proteger el arco propiamente dicho mediante un impresionante conjunto poliorcético que aún estaba muy completo en 1526, cuando el emperador Carlos V, atrapado en una solemne ratonera, consideró conveniente jurar los privilegios de la ciudad en el espacio que quedaba entre ambas puertas. Los cambios empezaron en 1560, cuando el arquitecto cordobés Hernán Ruiz Jiménez, autor de la iglesia del hospital de las Cinco Llagas, diseñó algunas mejoras funcionales y estéticas de las puertas de la cerca hispalense; por ello, un año después, concretamente el 12 de abril ya se habían reparado las torres, adarves y almenas de la puerta de la Macarena y el 31 de marzo ya había terminado Lucas Carón una larga inscripción de 372 caracteres, inscritos en una losa suministrada por Pedro Milanés, en la que estaban grabadas las armas reales y que fue colocada en la puerta de la Macarena (Albardonedo Freire, 2002: 422).

Estas obras no casaban bien con la idea de magnificencia urbana que la cabecera de la Carrera de Indias requería, así es que seguramente, a raíz de la declaración de 1594, según la cual la puerta presentaba mucho peligro, eliminaron la puerta exterior y ampliaron el hueco de la principal. Una de las lápidas

que están empotradas en el exterior declara que se hizo otra obra en tiempos de Felipe V, concretamente en 1723, pero no sabemos en qué consistió, mientras otro letrero conservado nos recuerda que se hicieron más en 1795, incluso consta que las dirigió el arquitecto José Donato Chamorro Manzano (1751-1824), que en otros documentos se apellida Echamorro o Echamoras, natural de Carmona, autor de numerosas e interesantes obras en la ciudad y en la provincia, entre ellas la hermosa puerta de Córdoba en su ciudad natal, que terminó en 1800; lo más probable es que a su intervención se deban las pilastras almohadilladas, pues los siete remates que coronan la composición son seguramente de los últimos años del siglo XVII, aunque sus formas actuales son el resultado de numerosas obras más o menos documentadas (Jiménez Martín, 2007a y 2007b).

Las obras posteriores, que no han cesado hasta nuestros días, están relativamente bien atestiguadas en los grabados y sobre todo en las fotos antiguas, acreditando que aún en 1918 tenía el arco, y los tramos de muros adyacentes, edificios adosados que fueron eliminados, siguiendo el ritmo de las obras en la inmediata basílica; posteriormente las intervenciones han concernido sobre todo a aspectos decorativos, que culminaron en 1923 con la colocación de unos grandes paños de azulejo en el tímpano lobulado del ático del arco, donde antes había estado un escudo real de época borbónica. En los últimos años se han colocado varias memorias en sus paramentos e inmediaciones.

El “arco de la Macarena” constituye el inicio del tramo mejor conservado de la cerca urbana, el más alejado de los centros institucionales y comerciales de Sevilla, en el que podemos examinar los elementos militares mencionados sin obstáculo alguno: el muro principal de tapia, con dos fases claramente superpuestas, las escaleras de acceso al adarve almenado, las torres, de uno o más pisos, decoradas con bandas de ladrillos, y varias fases constructivas y reformas; por fuera vemos la barbacana, que es un muro más bajo, que forma repliegues, pero no torres, bastante soterrado y dos pasos sencillos, que son muy modernos.

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN

Bibliografía: Jiménez Maqueda, D. (1996: 7-16); Albardonedo Freire, A. J. (2002); Jiménez Maqueda, D. (2006: 167-189); Jiménez Martín, A. (2007a: 53-77; 2007b: 213-247).



PUERTA DE CÓRDOBA

Las murallas de la Macarena comienzan de forma rotunda en el arco de su mismo nombre y, tras varios quiebros en su trazado, se diluyen en unos jardines, un popular restaurante y una de las iglesias más sencillas de esta ciudad, uno de los dos templos de Sevilla que están dedicados a San Hermenegildo, una especie de gran caja de ladrillo con tejado y espadaña, que agobia a los viandantes por su proximidad a la Ronda de Capuchinos. Por el interior de la ciudad, la muralla es solo un paramento liso que termina a los pies de la citada iglesia en forma de una segunda caja menor, esta con merlones y dos arcos de herradura (Jiménez Maqueda, 1999b y Jiménez Maqueda, 1999a), de piedra, con alfiles y numerosas reparaciones, incluidas unas hojas de puertas de madera modernas, con herrajes modernos, muy “musulmanes”.

Dentro de la iglesia, estrenada el 28 de abril de 1616, y reformada en 1871, existe, bajo una ventanita abierta en el muro de los pies, un letrero que dice “CARCEL/ Y SITIO DEL MARTIRIO/ DE/ SAN HERMENEGILDO”, que explica la existencia del templo, como culminación de una tradición sevillana moderna. El príncipe godo Hermenegildo, gobernador de la ciudad por designio de su padre, Leovigildo, se rebeló contra él en el año 581, fue apresado en Córdoba en 584 y terminó ajusticiado en Tarragona al año siguiente, aunque es probable que bastante pronto, como el año 588, sus restos fueran traídos a Sevilla, como insinúa una inscripción conservada en nuestro Museo Arqueológico. La memoria de Hermenegildo, convertido en mártir y santo, recibió un gran impulso hacia 1451, cuando don Juan de Cervantes, cardenal de Ostia y administrador apostólico de la catedral hispalense, fundó una capilla en la seo gótica y un hospital en la parte de San Ildefonso, trayendo sus reliquias a la ciudad un par de años después. A partir de esta base histórica documentada, la erudición sevillana, como acredita Espinosa de los Monteros en su libro de 1627, identificó el lugar de la prisión y muerte del futuro patrón de los conversos y de la monarquía hispana, no en Córdoba y Tarragona, sino en lo que en realidad era una puerta de la ciudad musulmana, que es el volumen almenado de las dos puertas, la vieja puerta de Córdoba.

La fecha de este edificio militar queda establecida en el siglo XII pues si bien es una de las puertas de la ampliación de la ciudad de época almorávide, aunque la cerámica exhumada en su cimiento es del siglo anterior (Jiménez Maqueda, 2012), lo más pro-

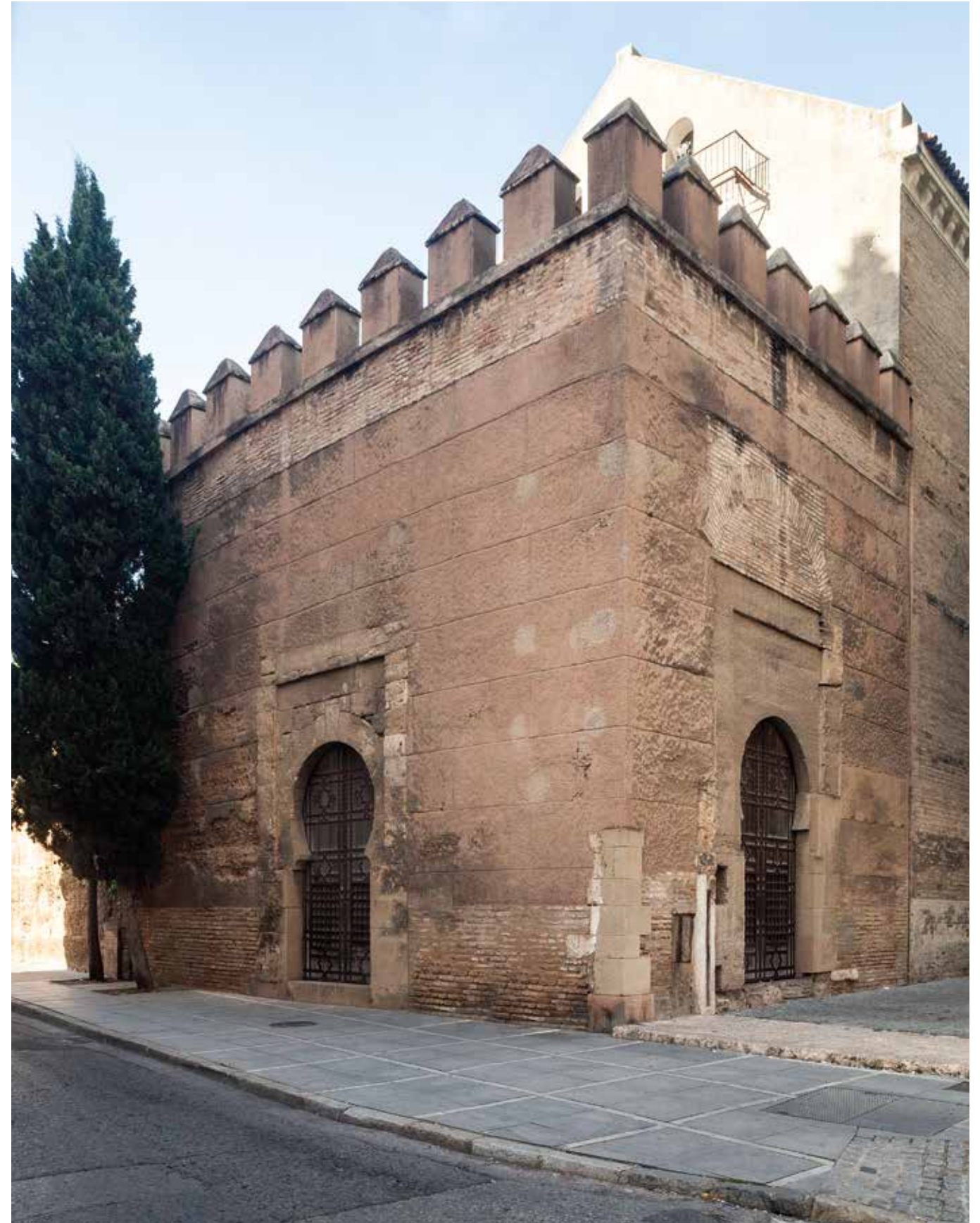
bable es que lo que vemos sea posterior, almohade o incluso cristiano. Por lo tanto la tradición moderna de las circunstancias de su muerte, con el apoyo de unas reliquias dudosas, es inverosímil, aunque la bendijera Ambrosio de Morales hacia 1569.

La puerta, restaurada por Félix Hernández Giménez entre 1941 y 1968 (Muñoz Cosme, 1989), era complejísima, como han documentado las excavaciones acabadas en 2008, y se puede ver en los pavimentos que anteceden a la puerta principal del templo. Quien llegase a la ciudad antes del siglo XV (Collantes de Terán Delorme, 1957), encontraba una primera muralla, la barbacana, en la que dos torres daban flanco a un hueco, probablemente en forma de arco, tras el que aparecía un pasadizo a la mano derecha, encajonado entre la barbacana exterior y otra que la doblaba ocupando una parte de la liza, en la que un segundo hueco, a mano izquierda, daba frente a la muralla principal, en la que la entrada auténtica, que es la que se conserva, formaba una torre, con dos puertas en recodo, una que vemos en la línea de la fachada de la iglesia y otra en la calle Puerta de Córdoba, separadas por un patio en el que se conservan la escalera y unos arcos. De esta manera el viajero pasaba cuatro puertas, tres pasadizos, uno de los cuales es el patio que acabamos de mencionar, y efectuaba cuatro giros sucesivos: era difícil poner más obstáculos al tránsito, por lo que en el siglo XIV es muy probable que se abriesen pasos directos, como acreditan en el paño norte de la primera puerta conservada dos ranuras dispuestas para alojar sendos tablachos de los que se montaban para detener las riadas, además de dos mechinales para pasar dos alamudes, disposiciones vinculadas a una puerta de acceso directo desaparecida.

Las fotos antiguas acreditan que aún en 1925 se entraba a la iglesia por la puerta de la muralla de la calle Puerta de Córdoba, que estaba completamente blanqueada, y que el pasadizo funcionaba como compás, sobre el que había una hermosa espadaña de tres huecos adosada al hastial de la iglesia, bien distinta a la que hoy vemos sobre la puerta principal, que es también un invento del siglo XX, como toda la cubierta del edificio religioso.

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1957: 1-36); Muñoz Cosme, A. (1989); Jiménez Maqueda, D. (1999a: 149-159; 1999b; 2012: 237-347).



PUERTA DE LA JUDERÍA

Los levantamientos fotogramétricos, las restauraciones, las excavaciones y otras tareas arqueológicas realizadas en los Reales Alcázares desde los últimos años del siglo XX han producido una gran cantidad de literatura científica, pero no siempre sus conclusiones son congruentes, a pesar de su sistematicidad. Tampoco han faltado estudios puramente especulativos propios del siglo XIX. Entre tanta aportación hay que destacar los pocos lugares en los que se han alcanzado conclusiones firmes de orden cronológico, uno de los cuales ha sido en el trazado de la muralla en el callejón del Agua, que separa los jardines alcazareños del barrio de Santa Cruz. Este largo tramo tiene unas características insólitas, pues, como el de la Macarena, está relativamente bien conservado y bastante estudiado, pues en realidad es un acueducto, ya que por su interior discurre el tramo final de los Caños de Carmona, la parte que se inauguró en el año 1172; además termina en una torre, llamada “del Agua” por lo mismo, y tiene una puerta, la que llamamos hoy de la Judería (Jiménez Martín, 2007), la menos conocida y valorada de las de la cerca almorávid de Sevilla.

Las excavaciones publicadas en 2002 han determinado (Tabales Rodríguez, 2002) que la citada torre puede ser fechada en época tardocalifal o abbadí inicial, pues aparecieron los restos soterrados de un edificio taifa o almorávid adosado a sus cimientos; a ella se agregó la muralla general de la ciudad, fechada por la excavación en época almorávid, y por las crónicas entre 1118 y 1125; a partir del año 1147 los almohades amortizaron la altura del muro almorávid para proceder a su reconstrucción o refuerzo, incluyendo como etapa final la construcción del acueducto en 1172, que obligó a recrecer la muralla, subiendo el adarve y el almenado. Por lo tanto se trata de elementos cerrados por un estrato arqueológico muy coherente.

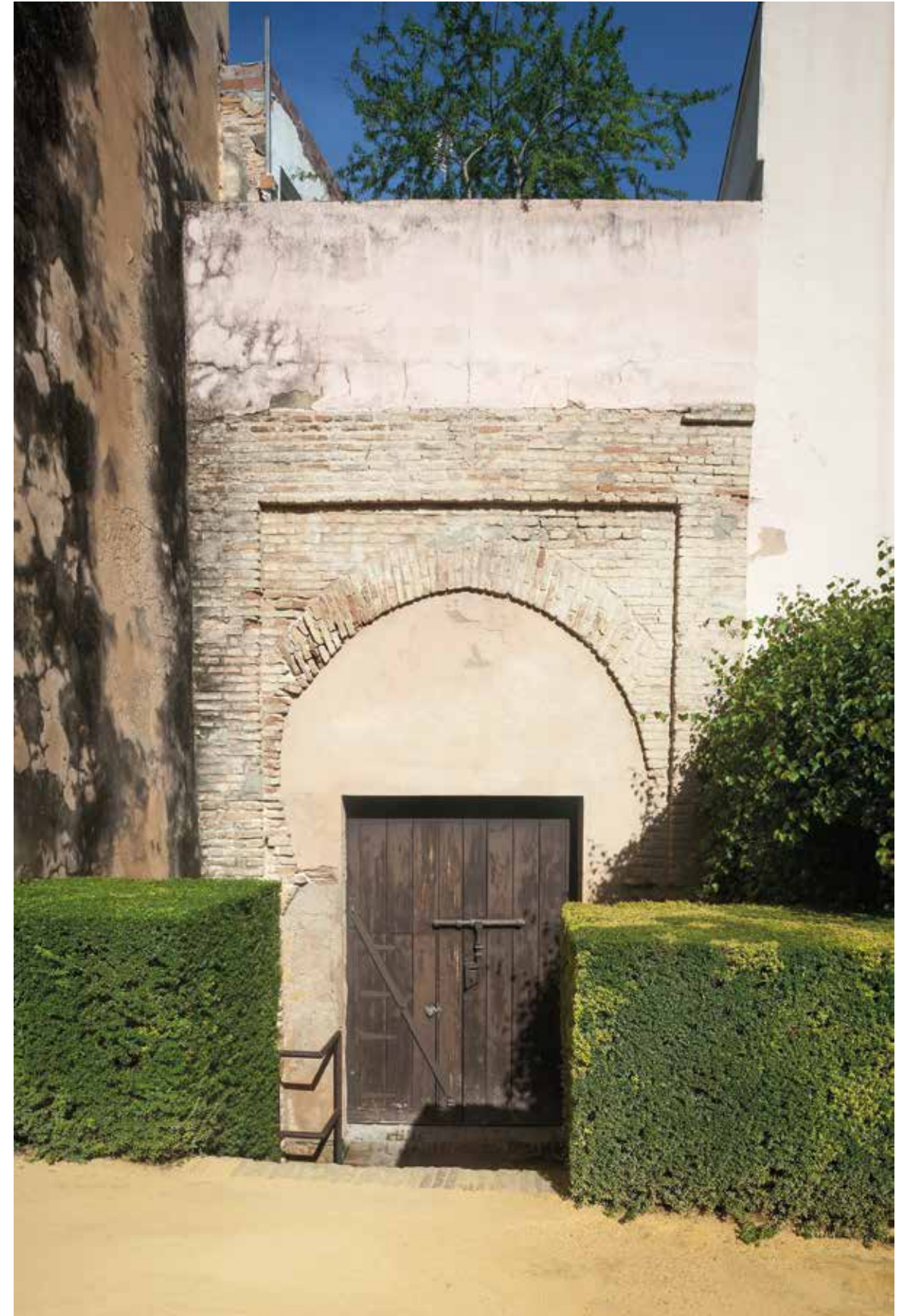
Dos cronistas musulmanes, Ibn Abi Zar e Ibn Sahib al-Sala, nos dan el nombre del arco de paso, “puerta de Yahwar” y ambos coinciden en afirmar que se labró en el año 1171. Se ha propuesto que fuese este el nombre de la que luego se ha llamado “puerta de la Carne”, pero en el año 1174 se menciona un entierro en el cementerio de los Emires, en las afueras de la puerta Yahwar de Sevilla, al que asistió el califa y toda su corte, y que conviene situar, a tenor de lo que llevamos dicho, más cerca del Alcázar que de la puerta de la Carne; y lo mismo cabe deducir de este otro dato, aunque no mencione puerta alguna, pues dice

que el califa salía de su palacio de Sevilla, a caballo, con los jefes almohades para inspeccionar el trabajo y la plantación de la Buhayra; así pues el palacio tenía una salida directa, ya que hubiera sido raro que el califa recorriese una parte de la ciudad para alcanzar la actual puerta de la Carne, cuando podía salir directamente por una adyacente a las alcazabas, que creo que era la de Yahwar, pues es la única que, en otros pasajes, se menciona en relación con la Buhayra. En el momento del cerco de Sevilla en 1248 la Crónica General describe varias acciones militares que se relacionan con esta puerta, pero sobre todo se menciona que los sitiados, los musulmanes, iniciaban frecuentes espolonadas por una “puerta del alcaçar does agora la luderia” (Jiménez Maqueda, 1999), que en el siglo siguiente se extendió desde la puerta que estamos analizando a la de la Carne.

Por lo tanto estamos hablando de una importante puerta urbana, cuya misión no era tanto dar salida a los vecinos y los viajeros en general, pues ocupaba una posición muy periférica, como la de proporcionar un acceso muy próximo a los palacios y zona exclusivamente militar, localizada en un repliegue de las murallas, con lo que se facilitaba su uso defensivo. Hoy se nos muestra como un sencillo arco de herradura túmida, hecho en ladrillo, enjarjado, con alfiz tradicional, que arranca de nacelas, que tal vez fueron de piedra, todo muy retocado y bastante soterrado, pues los jardines inmediatos forman allí una cuesta para llegar a la “puerta de Marchena”; el arco sirve de enmarque a un hueco adintelado de dos metros de luz libre por cuatro y medio de altura neta, dimensiones que no desmerecen de las de la puerta existente en la calle Joaquín Romero Murube, por poner un ejemplo.

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN

Bibliografía: Jiménez Maqueda, D. (1999c: 395-404); Tabales Rodríguez, M. A. (2002); Jiménez Martín, A. (2007c: 22-48).



POSTIGO DEL ACEITE

Las puertas medievales de la ciudad de Sevilla se han conservado en función inversa de su centralidad, su tamaño y su uso, de tal manera que mientras más cercanas al centro, es decir, al “mejor cahiz de tierra”, mientras más monumentales fueran antiguamente y de más trasiego durante siglos, menor presencia tienen en la actualidad, tanto que en la mayoría de los casos solo el nombre del lugar ha permanecido como recuerdo operativo. Por esta regla de tres, las que mejor conocemos son las puertas más pequeñas, más periféricas o de poco uso, cuyo nombre antiguo, para compensar, desconocemos.

Este es el caso del postigo del Aceite, nombre que le viene por la proximidad de los almacenes de este producto aljarafeño que existían en sus alrededores, especialmente en la actual calle Tomás de Ibarra, pero el topónimo “del Aceite” no está documentado con seguridad hasta el 15 de marzo de 1345, cuando el Cabildo de la Catedral autorizó la realización de una obra en un solar cuyas referencias fueron el cementerio de San Miguel, el postigo y la calle de Vitoria, que es la que posteriormente se denominaría “de los Cuernos” y que ha terminado por ser Tomas de Ibarra (González y González, 1951 2). Anteriormente, en 1255, los documentos del Repartimiento mencionan una “Puerta de la Azeytuna”, pero por el contexto en que se la identifica da la impresión de que no es el sitio actual (Jiménez Maqueda, 1999).

Lo que se conserva es el arco propiamente dicho, flanqueado por dos torres con merlones normales que, en su tiempo, destacaban bastante más que ahora, pues no solo han quedado englobadas por las edificaciones vecinas, sino que el propio arco ha avanzado hacia el exterior, abovedando el tramo al cielo abierto que quedaba entre ellas; esta obra está documentada en un dibujo de 1766 que realizó Francisco Jiménez Bonilla, formando parte del muro con merlones que se añadió a las atarazanas como Maestranza de Artillería (Serrera Contreras *et al.*, 1989 2). Hagamos constar que sus aceras son las más disparatadas de la ciudad. Esa obra del siglo XVIII fue la última gran modificación que se le hizo a la puerta medieval, pues en el XVI, concretamente en 1569, el arquitecto napolitano Benvenuto Tortello (Lleó Cañal, 1984) proyectó su reforma aunque las obras no se acabaron hasta 1573, dos años después de que se marchara de la ciudad; de ese año es la lápida que existe en la parte interna de la puerta, enmarcada por unos relieves manieristas muy del gusto de Hernán Ruiz, antecesor

de Tortello e iniciador de proyectos y obras para renovar las puertas de la ciudad, aunque no consta que interviniera en esta (Morales Martínez, 1996).

Es seguro que son antiguos, o por lo menos muy viejos, todos los accesorios que han subsistido en relación con las hojas de la puerta y sus cierres, como la viga de dintel que conserva las ranguas donde giraban sus quicialeras, o los mármoles acanalados para encajar los tablachos para evitar en lo posible la entrada de las aguas durante las crecidas del Guadalquivir.

También es del siglo XVIII, aunque muy retocada por dentro y por fuera a cuenta de su fragilidad y exposición, la capillita de la Pura y Limpia Concepción, situada junto a la jamba norte de la puerta, por el lado de intramuros, en la que una lápida del cardenal Salcedo y Azcona atestigua que ya existía este minúsculo lugar de culto en 1727, y aún sigue teniendo mucha devoción, al contrario que los retablillos que antiguamente acompañaron a las demás puertas de la ciudad, que prácticamente desaparecieron con ellas. La última adquisición del conjunto del “postigo del Aceite” es el retablo mural neobarroco, de azulejos, que se adosó en 1947 al muro recrecido de las atarazanas (Palomero Páramo y Bajuelo Fernández-Salazar, 1987), que realizó entonces la cerámica trianera de Ramos Rejano.

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN

Bibliografía: González y González, J. (1951); Lleó Cañal, V. (1984: 198-207); Palomero Páramo, J. M. (1987); Serrera Contreras, J. M. *et al.* (1989); Morales Martínez, A. J. (1996); Jiménez Maqueda, D. (1999b).



CAÑOS DE CARMONA

Gracias a la excavación del *castellum aquae* romano de la plaza de la Pescadería podemos saber y ver algo del acueducto de *Hispalis*, construido en el siglo segundo de nuestra Era y completamente amortizado tres siglos después (García García, 2007 1), pues todo lo que se había dicho y escrito hasta entonces, hasta 2006, pertenecía al género legendario, que tanto juego da al narcisismo sevillano. La pérdida del suministro romano explica que el *Tratado de Isba* de Ibn ‘Abdun nos informe que durante la dominación almorávid el agua potable, además de la que se extraía de los pozos, *qanats* y aljibes, dependía de los azacanes, que se surtían del río Guadalquivir donde dejan de sentirse las mareas, evitando así el agua salobre (García Gómez y Lévi-Provençal, 1948: 108-109).

En el conocido texto de Ibn Sahib al-Sala consta que el día 13 de febrero de 1172, tras una interrupción de setecientos años, el servicio de agua corriente se restableció para los sevillanos (Huici Miranda, 1969: 191), ya que el cronista atestigua que la conducción tuvo tres metas específicas, pues se hizo para darle agua a la Buhayra, luego se llevó a los Reales Alcázares y, solo en tercer lugar, se le dio suministro a la ciudad propiamente dicha. El trayecto desde las minas de Alcalá de Guadaira hasta la puerta de Carmona alcanzaba 19,05 kilómetros, el ramal de la Buhayra 1,56 kilómetros y el tramo encañado que iba hasta la torre del Agua tenía 820 metros. Antes de la Cruz del Campo había muchos molinos intercalados, que ya existían en 1254 (Jiménez Martín, 1975).

De la obra medieval, que estaba hecha con ladrillos de proporción dupla y presenta numerosas reparaciones (Collantes de Terán Delorme, 1968: 73, 45, 87, 91 y 94), quedan unos escuálidos fragmentos en la ciudad de Sevilla, como son el trocito conservado en la Buhayra, asociado a las torres mudéjares y a la alberca del palacio almohade por el lado sur, los dos breves tramos de fábrica de ladrillo ubicados al comienzo de la calle Luis Montoto, uno de los cuales recuperé y restauré en 1992, y el trayecto entubado que se conserva en la muralla musulmana, donde esta tiene alzado, es decir, en los trozos situados entre la puerta de Carmona y la torre del Agua de los Reales Alcázares (Jiménez Martín, 2007 1).

Siglos después, en 1827, la escasa calidad y el poco caudal del suministro¹ aconsejaron al asistente Arjona acortar su trazado primigenio, que aparentemente no se había modificado desde el siglo XII, aprovechando gran parte del trayecto medieval (Braojos Garrido, 1976: 263); el proyecto lo firmó Melchor Cano², arqui-

tecto municipal y de la Catedral, ahorrando tres kilómetros de trayecto y la mayoría de los molinos, pues el canal atajaba desde Torreblanca a la Cruz del Campo, para continuar directamente hasta la puerta de la Carne, en vez de la de Carmona, previsión que no se cumplió. Las obras quedaron detenidas en 1833 cuando se llevaba gastado el 20% del presupuesto (Braojos Garrido, 1976: 265), pero debieron reanudarse relativamente pronto, pues en 1842 llevaban hechos más de seis kilómetros, casi el 73%³.

En 1846 hizo unos planos muy expresivos Gabriel Gómez Herrador⁴, que dibujó el acueducto nuevo desde la hacienda La Red, que hoy es un polígono industrial allá por la autovía de Alcalá de Guadaira, hasta alcanzar la Cruz del Campo; la obra debía estar acabada en 1857, pues en ese momento enterraban por las calles de la ciudad la red de distribución⁵. En 1882 el inglés George Higgin solicitó y obtuvo del Ayuntamiento la instalación y explotación del primer tranvía de la ciudad⁶ así como la renovación de los Caños de Carmona, que pronto cedió a James E. Shaw (Moral Ituarte, 1991: 437), documentándose desde 1884 la actividad de la compañía suministradora, la denostada The Seville Waterworks Company Limited (Higgin, 1884).

Cuando en 1864 se derribó gran parte de la muralla urbana en la zona de la puerta de la Carne, desaparecieron con ella dos de los nueve ramales que constituían el suministro; la puerta de Carmona cayó cuatro años después, en 1868, y quizás con ella se derribó el gran depósito medieval. Sin embargo, el último tramo de arquería, desde la Cruz del Campo hasta llegar al arroyo Tagarete, aún existía en 1908⁷, siendo derribada la parte de la calle Luis Montoto hacia 1912, según preveía un proyecto fechado en el año 1910⁸. La llamada “Alcantarilla de las Madejas”, que salvaba el cauce del Tagarete, quedó parcialmente englobada en el paso sobre el tren que diseñó Ramírez Doreste en 1926, concluido en 1929. El derribo de la arquería nueva, la del siglo XIX que llegaba a la Cruz del Campo, se efectuó entre 1964 y 1966, con la debida indignación de quienes lo tenían por romano⁹.

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN

Notas

¹ La opinión de un científico de 1765 en Buendía y Ponce, 1765: 506-509.

² Firmó el plano que se conserva en el Palacio Real, una de cuyas hojas publicó Cortés José, 1998: 82.

³ *Gazeta de Madrid* del 24 de junio de 1846.



⁴ Proyecto firmado el 30 de mayo de 1846, aprobado por la Junta Consultiva del Ayuntamiento de 1846. Se deduce que el tramo dibujado medía 4.375 metros y que contaba con 170 arcos.

⁵ *Gazeta de Madrid* del 28 de abril de 1850 y 19 de mayo de 1857.

⁶ Haya Segovia *et al.*, 1988: 30; la compañía se llamó The Seville Tramways Company.

⁷ Collantes de Terán Sánchez *et al.*, 1993 1 (A-K) (2) 301, sin embargo en el plano de la ciudad de Pulido, de 1902, ya no se dibujó este tramo concreto.

⁸ Se conservan dos planos, estado actual y proyecto, fechados el 5 de septiembre, uno firmado por los arquitectos Talavera y Arévalo; del 6 de mayo de 1911 es el proyecto reformado, firmado por el contratista, el ingeniero J. Ramón. Los informes académicos oponiéndose al derribo datan del 23 de mayo de 1911.

⁹ Analicé el tema en Jiménez Martín, 1975 2, destacando las despietadas y despiadadas críticas de Fernández Casado, 1972.

Bibliografía: Buendía y Ponce, F. (1765: 398-514); Higgin, G. (1884: 334-345); García Gómez, E. y Lévi-Provençal, E. (1948); Archivo Municipal de Sevilla (1968); Ibn Sahib al-Sala (1969); Fernández Casado, C. (1972); Jiménez Martín, A. (1975: 317-328); Braojos Garrido, A. (1976); ; Haya Segovia, V. *et al.* (1988); Moral Ituarte, L. (1991); Collantes de Terán Sánchez, A. *et al.* (1993); Cortés José, J. (1998: 53-101); García García, M. A. (2007: 12-20); Jiménez Martín, A. (2007c: 22-48).

TORRE DE LA PLATA

Los estudios topográficos de las fortificaciones de la zona meridional de la Sevilla medieval empezaron en 1981 con un texto divulgativo (Jiménez Martín, 1981) que los años transcurridos y, sobre todo las investigaciones arqueológicas, han reducido a lo que fue en principio, una simple conferencia; no obstante, ha cumplido un cierto papel dinamizador, pues aparece citado por doquier. Lo que sorprende es que al cabo de un tercio de siglo y mucho esfuerzo investigador el número de incógnitas sigue siendo muy alto, aunque se mantienen vigentes los trazados registrados entonces. Esto es particularmente claro en lo que concierne a la torre que llamamos “de la Plata”.

Se trata de un prisma de base octogonal que protege un quiebro de las murallas inmediatas y colabora en la defensa de un postigo adyacente, denominado “del Carbón”, y el ángulo suroeste de las atarazanas. Aparece rematado por una azotea con merlones con albardillas a cuatro aguas y que alberga tres pisos interiores. El inferior, que está ubicado a la altura de las citadas murallas, es de planta octogonal y en su centro hay un pilarote de la misma forma, del que parten ocho arcos y ocho bóvedas que alcanzan las muy gruesas paredes; este espacio carece de huecos exteriores, pues se accedía a él a través de una trampilla cenital; fue excavado en 1989 en un trabajo cuya única aportación, que no es poco, fue la existencia de esta cámara, que se interpretó como aljibe almohade (Valor Piechotta, 1991). Sobre esta existe otra, de la misma forma pero más amplia por la notable disminución del espesor de los muros y sin soporte central, a la que se entra directamente por el adarve de la muralla; posee una cúpula ojival, de nervios muy sencillos, y ocho saeteras abocinadas; la planta superior es parecida, con la diferencia de poseer ocho parejas de ventanas relativamente amplias. Es interesante reseñar que la ordenación de huecos reales, es decir, una parte ciega, otras con saeteras estrechas y alargadas, y ventanas grandes en forma de arco, es la misma que podemos ver en la cercana torre del Oro.

El problema arqueológico que se plantea es que, por el exterior, se detecta la existencia de un pretil almenado, engastado en la fábrica, ubicado a tal altura que es incompatible con la bóveda ojival de la cámara superior, cuya azotea y almenado son los actuales; el antiguo posee una gárgola en cada cara y el actual dos en cada una. Para resolver esta contradicción se ha propuesto que existiría una torre musulmana, a la que corresponde el pretil incluido en el muro, torre

que tendría tres cámaras, la ciega del basamento y otras dos superpuestas, más bajas que las actuales, y organizadas como la torre del Oro, es decir, con una escalera interior (García-Tapial y León y Cabeza Méndez, 1995). En época cristiana se vaciaría todo el interior, desde el adarve hasta arriba, destruyendo los dos pisos superiores, para labrar seguidamente las dos cámaras ojivales que hoy vemos en su lugar, y con mayor altura.

Además de los elementos de las bóvedas y los sencillos perfiles de las gárgolas, la decoración es la típica y muy austera de la arquitectura militar sevillana, reducida a unos listeles de la fábrica en relieve que dan soporte visual a los merlones, a las gárgolas, a los alféizares de las ventanas y marcan las diferencia entre el piso de las ventanas y el que muestra las saeteras, prácticamente igual que en la torre del Oro.

Esta reconstrucción de las vicisitudes de la torre en la Edad Media no es la única, pues los mismos datos pueden interpretarse de otras dos maneras; algunos autores consideran que la cámara ciega también es de época cristiana y otros piensan que todo es cristiano, aunque fabricado en dos fases sucesivas al comienzo de la segunda mitad del siglo XIII, y otros la llevan a una fecha indeterminada entre los siglos XIII y XIV. Para acabar de complicar las cosas existe en el hospital de la Caridad, que ocupa una parte de las Atarazanas, una hermosa inscripción que Rodrigo Caro dice que estaba en la torre de la Plata; en ella el rey Alfonso X, en los primeros meses de su reinado, mandó escribir unos versos latinos, que parecen incluir en una misma iniciativa la torre y las atarazanas, obviamente como reforma de las que ya se mencionan en época almohade.

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN

Bibliografía: Jiménez Martín, A. (1981a: 11-30); Valor Piechotta, M. (1991); García-Tapial y León, J. y Cabeza Méndez, J. M. (1995: 57-82).



CONVENTO DE SAN AGUSTÍN

8

Hay edificios de Sevilla que se resisten a morir mientras sus recuerdos materiales se disuelven en la amnesia urbana, al contrario que otros, que han pasado al olvido de la manera más eficaz y completa; este es el caso del colegio de Santo Tomás, que en la actualidad es solo el nombre de una calle, única memoria del gran complejo que organizaba el espacio entre el Archivo General de Indias y la Casa de la Moneda, de cuyas formas arquitectónicas, o incluso de su contorno o elementos principales, no queda absolutamente nada *in situ*. San Agustín, una de las “casas grandes” de la religiosidad medieval hispalense, pertenece al primer modelo, el de los edificios que aguantan y aguantan, como si sus menguados restos se empeñaran en demostrar que la desidia colectiva de esta ciudad es otra más persistente de sus tradiciones: nuestros padres lo desmembraron, nosotros hemos practicado aquello de “ojos que no ven corazón que no padece” y nuestros hijos parece que miran para otro lado, tal vez por ignorar lo que ha sucedido.

Un reciente artículo de investigación (Fernández González, 2013) pone en claro cuanto se sabe del monumento, desplegando de forma documentada su historia, sobre todo a partir del momento en que los franceses lo destinaron a cuartel, pues consta que el 17 de julio de 1810 se alojaban en él doscientos soldados de la Artillería (Moreno Alonso, 1995: 54) de los invasores. Lo que resta en pie es el refectorio medieval y el claustro renacentista, pues la portada del compás yace tumbada, despiezada en el patio como un gigantesco rompecabezas pétreo, lista para ponerse en pie desde que en 1994 identifiqué y organicé sus piezas. El primero es una interesante sala gótica, con bóvedas de crucería simples, dentro de la tradición local, con decoración ojival anticuada, y ventanas mudéjares, probablemente construido al final del segundo tercio del siglo XIV, en tiempos del rey Don Pedro. El claustro es muy raro, muy extenso, con tres plantas en dos de las galerías y todos los síntomas de que cada nivel se constituyó en un momento distinto, y con características un tanto incongruentes. La portada es el resultado de un proyecto de Hernán Ruiz Jiménez, fechado en 1563, construida inmediatamente después y desmontada en 1949, es decir, lleva sesenta y cinco años esperando la resurrección.

San Agustín tiene otra característica anómala en la arquitectura sevillana, pues se conocen varios dibujos relacionados con su arquitectura, amén de la desaparecida traza de 1563, así los de hospedería

de 1567, uno parcial de hacia 1600, otro general de 1835 y el proyecto de mercado de 1880, que tienen la curiosidad suplementaria de no coincidir entre sí, ni con la realidad, como atestigua la disparidad en el número de arcos del claustro que se representan en cada caso.

El dibujo más interesante, y más raro, es el que se conserva como parte del *Anónimo andaluz del siglo XVI*, que sus editores (Bustamante García y Marías Franco, 1991: 12) relacionan con Juan de Minjares, arquitecto montañés que trabajó en Toledo, El Escorial, Granada, Sevilla y Málaga por cuenta de Felipe II, que había sido aparejador de Juan de Herrera, residente en Sevilla desde 1583 y que intervino en la Catedral y en el hospital de las Cinco Llagas hasta su fallecimiento en 1599 (Jiménez Martín, 1998: 22); pues bien, el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, procedente de las colecciones regias, tiene, además de la planta de San Agustín, las del colegio de San Buenaventura y las de los monasterios del Valle, la Trinidad, la Merced y San Pablo, además de un plano de la Lonja, en la que trabajó Minjares, incluso una de la iglesia del hospital de las Cinco Llagas, cuya iglesia cerró. Lo más raro de la planta, como sucede con todas las que ofrece el manuscrito, es que aparece regularizada, sin las importantes deformaciones que están documentadas en otros planos históricos, como si el autor tuviera el encargo de obtener modelos ideales a partir de los casos existentes, algo parecido a lo que estaba realizando el sobrino de Vasari cuando regularizó en su manuscrito florentino la planta de nuestra Catedral (Jiménez Martín y Pérez Peñaranda, 1997).

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN

Bibliografía: Bustamante García, A. y Marías Franco, F. (1991: 11-35); Moreno Alonso, M. (1995); Jiménez Martín, A. y Pérez Peñaranda, I. (1997); Jiménez Martín, A. (1998: 13-22); Fernández González, A. (2013: 311-330).



MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO DE BUENAVISTA

9

Lo que queda del antiguo monasterio de San Jerónimo de Buenavista espera desde 1964, en que fue declarado monumento nacional, a que pase algo que, de una manera definitiva, lo saque del limbo en el que lleva demasiado tiempo; se trata de un hermoso claustro renacentista, adherido a lo poco que se conserva de una de las grandes fundaciones de la Edad Media sevillana, consistente en unas capillas de la iglesia, incluido el campanario, y muy poco más. Todo ello muy bien diseñado y construido con solidez, cerca del Guadalquivir, en un entorno formalmente digno, que debiera funcionar como centro cívico con fluidez, a pleno rendimiento.

El día 18 de octubre de 1373 el papa Gregorio concedió a unos ermitaños castellanos de origen noble, Fernando Yáñez de Figueroa y Pedro Fernández Pecha, el uso de la regla de San Agustín, dando origen a la orden de San Jerónimo, la más hispana de las medievales, muy bien relacionada con la nueva dinastía, los Trastámara, y así las suntuosas fábricas rurales de Lupiana, El Parral, Guadalupe, Yuste y El Escorial fueron sus monasterios más conocidos.

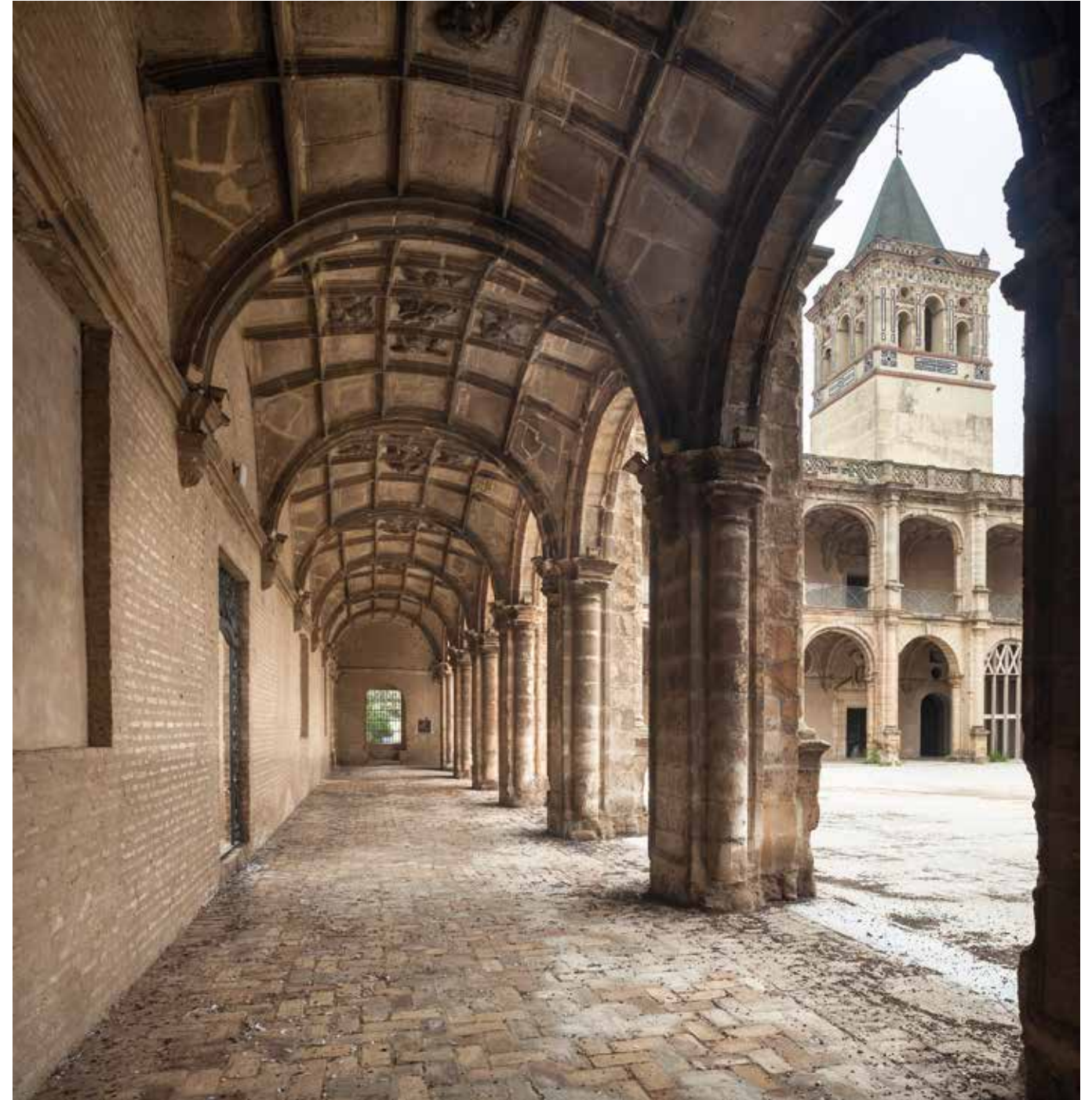
En la Sevilla de la época, pues falleció en 1434, destacó Nicolás Martínez de Medina, veinticuatro y último tesorero mayor de Andalucía, de difusos orígenes conversos, cuyo primogénito Diego (ca.1375-1446) que había sido poeta, ingresó en los jerónimos de Guadalupe; en 1413, al fallecer su hermano Juan, que se ocupaba de los negocios familiares por los viajes del padre, regresó a nuestra ciudad donde, un año después, con la ayuda de sus padres, fundó en un lugar de la margen izquierda del río Guadalquivir el que sería gran monasterio de la periferia norte de la ciudad, uno de los mayores del reino hispalense. En enero de 1414 ya se había erigido el monasterio sobre el papel, y días más tarde, el 11 de febrero, se colocó la primera piedra, aunque no se unió a la orden hasta el año 1426, cuando fue reconocido oficialmente (García-Tapial y León, 1992). El sitio elegido, en el lugar de Mazuelos, estaba a muy poca distancia de la ciudad, a solo 2,27 kilómetros de la puerta de la Macarena, ocupando una gran extensión de terreno rectangular, unas dieciséis hectáreas, entre el camino viejo de La Algaba, que lo separaba de la orilla, y el que se dirigía, casi paralelo, a La Rinconada. Esta ubicación permite identificar su imagen torreada desde la Real Cédula de 1549 hasta el plano de Salteras de 1745, aunque falta en la serie que nace de la imagen grabada por Ambrosio Brambilla en 1585 (Cabra Loredó, 1988: 53 y 96).

El panorama arquitectónico de Sevilla en los años de la fundación, cuando Brunelleschi producía en Florencia

los primeros atisbos de la arquitectura del renacimiento, no podía ser más anticuado, pues sobre la base de una edificación local de origen mudéjar, desarrollada por albañiles y carpinteros, las aportaciones góticas, hechas a veces de piedra, consistían en unos anticuados implantes; así es el hospital de Santa Marta, fundado en 1385 por un pariente del creador de San Jerónimo, o la iglesia de Santiago de la Espada, acabada en 1409, las portadas de las parroquias de San Esteban y San Juan, contratadas por canteros locales en 1421 o la cartuja de Las Cuevas (Jiménez Martín, en prensa); nada del siglo XV se conserva en Buenavista, pues lo más antiguo es lo poco que queda de la iglesia, que aunque estaba terminada a mediados del XV, responde a la producción de tres maestros de la catedral, Diego de Riaño (1528-1534), Martín de Gainza (1535-1556) y Hernán Ruiz Jiménez (1557-1569), incluso en 1585 otro maestro del Cabillo eclesiástico, Miguel de Zumárraga, hacía obras. Esta relación con la catedral no debe extrañar, pues una de las grandes ventajas del monasterio, como ocurrió con el hospital de las Cinco Llagas, fue su cercanía al río, que permitía la conexión fluvial con las canteras gaditanas de El Puerto de Santa María.

La llegada de las tropas de Napoleón en los últimos días de enero de 1810 supuso el principio del fin del monasterio; por la aplicación de un decreto que publicó el 20 de agosto del año anterior la *Gazeta de Madrid*, los religiosos debieron abandonarlo, repartiéndose en febrero sus bienes muebles el ejército invasor y varias instituciones sevillanas, desde la Universidad a las parroquias de la zona norte de la ciudad; el conjunto arquitectónico no tuvo uso concreto, de tal forma que hasta 1823, cuando volvieron unos cuantos jerónimos, había sido saqueado a conciencia; en 1835 desaparecieron los frailes, usándose precariamente como lazareto y colegio, hasta que en 1843 Enrique Hodson Cortés instaló en él una fábrica de vidrios; a partir de este momento la finca fue subdividida hasta darnos la situación presente: prácticamente la mitad es de propiedad municipal, dedicada a biblioteca pública y un inacabado centro cívico, mientras el resto lo ocupan el cementerio inglés, creado en 1855, unas naves industriales en ruinas, y muchas viviendas, algunas muy precarias, surgidas a partir de 1920 en un callejero de escasa amplitud, que ha aislado lo que queda del monasterio hasta fecha reciente, cuando una de las grandes avenidas de 1992 lo abrió hacia el río. El edificio monástico comenzó a ser restaurado en 1971 (Muñoz Cosme, 1989: 119).

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN



Bibliografía: Cabra Loredó, M. D. (1988); Muñoz Cosme, A. (1989); García-Tapial y León, J. (1992); Jiménez Martín, A. (en prensa).

HUMILLADERO DE LA CRUZ DEL CAMPO

Los alrededores de Sevilla carecen de relieve notable en la margen izquierda del Guadalquivir, por lo que el viajero tenía antiguamente pocas oportunidades de contemplar la ciudad cuando se aproximaba a sus murallas desde levante; por eso el lugar donde se asienta el humilladero de la Cruz del Campo ha constituido hasta los inicios del siglo XX el sitio que materializaba la inminencia de la ciudad. El “Punto de la Cruz del Campo” era, en consecuencia, el paraje desde el que los primeros edificios suburbanos acompañaban al caminante en lo que faltaba de trayecto, el lugar donde finalizaban los paseos y también el viacrucis más popular. Por eso, además de los edificios medievales, como el acueducto que emergía cerca del humilladero, donde se bifurcaba, había unas cuantas ventas, una ermita y está atestiguado hasta un puesto de control, que durante el siglo XIX sirvió para definir el cordón sanitario en tiempos de epidemias, y más tarde sirvió de asiento a un fielato. En tiempos revueltos su topografía permitía atacar a la ciudad desde esta cota, como cuando en julio de 1843 sirvió de emplazamiento a la artillería del general Espartero.

El primer dato cierto del edificio actual se relaciona con su construcción en el año 1482 (Roda Peña *et al.*, 1999), pues ninguno de los precedentes están acreditados de manera fidedigna; la ocasión y el promotor están detallados en el arranque de su cúpula esquivada, en la nacela que unifica sus ocho trompas, mediante un texto gótico pintado al fresco que comienza en el paño del lado de levante: explica que lo mandó hacer Diego de Merlo, asistente de la ciudad nombrado por los Reyes Católicos en 1478, y que se terminó el primer día de un mes cuyo nombre se ha perdido, pero sabemos, por lo menos, que el asistente falleció en agosto de aquel año; es plausible la idea de que la obra estuviese bajo la dirección de Fernando de Abreu, que detentaba el oficio de obrero mayor del municipio sevillano desde 1480 al menos, y así consta en numerosas obras públicas realizadas hasta 1486.

Teniendo en cuenta la fecha el edificio solo podía ser gótico, en la estela de la Catedral, o mudéjar, como era habitual en el resto de la ciudad; la primera posibilidad hubiera exigido el uso de cantería, evidentemente más costosa que el ladrillo, y desde luego nada habitual en las intervenciones municipales, de modo que se hizo un templete de tradición islámica y resuelto con fábrica latericia. Resulta curioso que en otro de los caminos de acceso a la ciudad, el que abría al norte, se hizo otro templete, llamado de San Onofre, de menores dimensiones, en el que el ladrillo solo tiene un papel secundario,

como corresponde a unas formas eminentemente góticas, con detalles mudéjares, dentro de la tradición sevillana previa a la Catedral, por lo que cabe suponer que se construyera unos años antes. En el caso de la Cruz del Campo se ha propuesto que sus constructores fueran dos maestros musulmanes, Mahomad Agudo y su hijo Hamete, que habitualmente trabajaron en obras municipales en la década de los ochenta del siglo XV.

En 1572 la cruz que estaba cobijada bajo la cúpula, que tal vez fuera de madera, fue sustituida por la de mármol actual, que representa a Cristo crucificado en la parte que mira a Sevilla y a la Virgen en la cara que recibe al viajero; talló el conjunto Juan Bautista Vázquez, a quien se atribuye el Giraldillo, autor del crucero bajo templete que culmina el facistol de nuestra Catedral (Estella Marcos, 1990). Es muy probable que el fuste y el capitel que sostienen la cruz y su pedestal de roleos, que en la actualidad es una versión de 1958, fuesen en origen productos genoveses, que empezaron a llegar a Sevilla cuarenta años antes de que se iniciara la obra del templete y que fueron muy abundantes durante todo el siglo XVI.

Las obras documentadas desde ese momento hasta el presente pueden calificarse, sin lugar a dudas, de restauraciones; así las que dirigió el maestro Juan de Segarra, de 1648, que parece haber dedicado todo su esfuerzo a la mejora de las gradas exteriores e interiores. En 1689 las obras las hizo Jerónimo de Guzmán, mencionando las cuentas la reparación de un pretil y el arreglo de la veleta que culminaba la cúpula. La estructura del templete tenía como debilidad esencial los importantes e inevitables empujes de la cúpula, cuyo contrarresto por medio de los cuatro estribos diagonales siempre fue insuficiente; por eso en 1766 el arquitecto Pedro de San Martín le colocó los primeros tirantes metálicos, reparó la fábrica y rehizo el capitel genovés. En 1881 Francisco Aurelio Álvarez Millán acometió otra restauración, que permitió la conservación del letrero gótico original, pero no debió prestar mucha atención a la fábrica, que sufrió una significativa intervención en 1889, que incluyó las rejas de protección, restauradas en 1899 por José Sáez y López. Las obras del siglo XX, al que debemos la radical transformación del entorno para empeorarlo notablemente por medio de bloques de viviendas, se fechan en 1912 y 1958, y las del XXI, las últimas por ahora, son de 2008.

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN

Bibliografía: Estella Marcos, M. M. (1990); Roda Peña, J. *et al.* (1999).



CASA DE LOS PINELO

II

El Renacimiento llegó a Sevilla tarde, pues la tradición local, gótico-mudéjar y la gran empresa ojival de la catedral acapararon las formas de tal manera que hemos de esperar hasta los años centrales del siglo XV para encontrar algunos elementos bien datados que reflejan los nuevos gustos; los primeros fueron las columnas procedentes de Génova, que conformaron para los sevillanos lo más próximo a los órdenes clásicos que conocieron hasta muy avanzado el XVI, pues el más antiguo de los mármoles genoveses fechados es el del parteluz de la bifora de la torre de los Guzmanes, de La Algaba, terminada en 1446 (Jiménez Martín, 1985); en la Catedral fueron las letras romanas que labró Lorenzo Mercadante de Breña en el paño de alabastro de la tumba gótica del cardenal de Ostia, que hacía en 1458, donde advertimos los primeros atisbos de cambio. Esta debió ser la vía primeriza de las formas romanas, la decoración y los textos, por lo que no extraña que fuesen las casas y las tumbas donde primero se manifestaron las formas antiguas renacidas.

A fines del siglo XV la acumulación de tales novedades ya debió ser sistemática en determinados edificios que, en nuestra opinión, debieron ser las casas de los comerciantes más prósperos, por la posibilidad de estar mejor informados, los genoveses, muy activos desde el mismo momento de la reconquista de la ciudad en el siglo XIII. El principal candidato es Francesco Pinelli, Francisco Pinelo desde que apareció en Sevilla hacia 1473; había nacido en Génova, de familia noble, hacia 1450 y vino a nuestra ciudad de la mano de los Centurión, casado aquí con María de la Torre, con la que tuvo dos hijos, que fueron canónigos de nuestra catedral, el maestrescuela Jerónimo, fallecido en 1520, y el mayordomo que la terminó en 1506, Pedro, activo en el Cabildo entre 1488 y 1541 (Ollero Pina, 2013). Administró Francisco las cuentas de la Santa Hermandad, financió las guerras de Granada y Nápoles, surtió de materias de lujo a las siervas de Isabel la Católica, traficó en metales preciosos, telas y muebles, facilitó la conquista de Canarias y los dos primeros viajes de Colón, a quien conocía por razones de vecindad en Génova; finalmente diremos que organizó y fue el primer Factor de la Casa de la Contratación de Indias en 1503 (Ybarra Hidalgo, 2001a).

El papel difusor que le atribuimos, pese a las circunstancias que hemos resumido, quedaría en pura teoría si no se conservase su casa, intensamente restaurada por Rafael Manzano Martos entre 1969 y 1978; formaba parte de un complejo de edificios que,

al menos en parte, habían tenido propietarios conversos, que acabó en manos del patriarca de los Pinelo en 1496. Lo que hoy podemos contemplar, pues el resto de la manzana hasta la calle del Águila (Mateos Gago) lleva muchos años en obras¹, está sobre la parcela que forma la esquina de la calle Segovias con Abades, en ángulo casi recto, que ya de por sí constituyó una sugerencia formal para articular sus masas y espacios; en el exterior, además de la sencillez e irregularidad de huecos, destacan el torreón de esquina, donde vemos alfices mudéjares, columnas genovesas como la de La Algaba y también, como allí, los antepechos góticos del mirador, idénticos en este caso a los que la Catedral había colocado desde los pies al crucero en la nave central, es decir, antes de 1478.

El espacio que lo organiza todo es el patio, que solo poseyó tres arquerías en la planta baja y ninguna en la alta, con la irregularidad característica del siglo XV. Las danzas de arcos de medio punto peraltado cabalgan sobre columnas genovesas de serie, salvo una, delante de la escalera, cuyo fuste es trenzado. Sobre los capiteles monta una rica molduración clásica y sobre ella una pilastra que ocupa el lugar del alfiz; las albanegas, pilastras e intradoses están cubiertas por yeserías renacentistas en las que no faltan escudos de perfil italiano ni cabezas de damas y caballeros, algunas de ellas modernas. Las galerías, al igual que las salas adyacentes, se cubren con envigados de formas tradicionales pero decorados con grutescos. Las salas llevan frisos de yeserías variadas destacando la principal, con bucráneos y letreros de S.P.Q.R. Las piezas que dan al patio se abren por medio de cinco elegantes biforas, con alfices góticos y maineles genoveses muy delgados y esbeltos; destaca también una portadilla de organización tradicional y una hermosa reja tardogótica. La pieza más tradicional es la capilla, ubicada en planta alta, justamente en la esquina y como basamento del mirador; en ella predominan las formas góticas, pero no falta un magnífico letrero con capitales romanas, yeserías con cráteras y el ave fénix y una taca cuya puerta es el mejor relieve renacentista de la Sevilla de la época; la tradición local queda clara en las artesas y el zócalo pintado con temas de lazo. Lo más novedoso de la casa es la escalera, que adquiere valores espaciales raros en Andalucía, signo claro de italianismo. Teniendo en cuenta la vida de la casa (Ybarra Hidalgo, 2001b), hay que tener mucho cuidado con su decoración, pues se advierten más restauraciones de las convenientes (Falcón Márquez, 2002). Otro elemento interesante es la fuente mural,



de ladrillo y manierista, que está instalada en el jardín, procedente del palacio de Levies.

Según un apeo de casas de la Catedral de 1502, había “en la calle de Abades por casa de Francisco Pinnelo a la calle de Águila...” y como esta nos ofrece por doquier las armas de los Pinelli, en escudos italianos, cabe sostener que los elementos originales de lo que vemos sean de la casa familiar, constituida por agregaciones y posteriormente dividida. Francisco murió en 1509 y fue enterrado en la capilla del Pilar de la Catedral.

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN

Notas

¹ Debemos muchos datos a la memoria de la excavación realizada en 2002 por Álvaro Jiménez Sancho y Gregorio Mora Vicente con la colaboración de Diego Oliva Alonso y Antonio Collantes de Terán Sánchez. Conserva la casa gran parte de su decoración mudéjar del siglo XV, con algunos blasones de los Pinelli y otros sin identificar.

Bibliografía: Jiménez Martín, A. (1985: 27-50); Ybarra Hidalgo, E. (2001a: 9-22; 2001b: 133-143); Falcón Márquez, T. (2002: 107-136); Ollero Pina, J. A. (2013: 123-161).



IGLESIA DE SAN HERMENEGILDO

En la actualidad la antigua iglesia jesuítica de San Hermenegildo es poco más que un telón de fondo, como un barco varado en la acera sur de la calle de Las Cortes esquina a Jesús del Gran Poder, donde ocupa un solar de setecientos metros cuadrados. Su pasividad urbanística radica en la ausencia de uso continuo a lo largo de los últimos sesenta años, que contrasta con la acelerada vitalidad de las calles y plazas públicas que lo rodean; la raíz de este problema es muy clara y paradójica: es un edificio demasiado hermoso e históricamente valioso como para usarlo de cualquier manera, por lo que la falta de funcionamiento, sostenible y compatible, lo está afectando negativamente, cada vez más.

Sabemos que el colegio de San Hermenegildo, dedicado a la enseñanza de retórica, artes y teología, se inauguró el 10 de septiembre de 1580 (Ortiz de Zúñiga, [1796] 1988 4: 113), llegando en su época de esplendor a tener casi una hectárea de extensión, pues cubría el espacio que va desde el callejón de los Estudiantes, que hoy es la calle Teniente Borges, la calle de las Palmas, dedicada en la actualidad al Gran Poder, a la del Hospicio de Indias, que es la de Las Cortes para cerrar en Jesús de la Vera Cruz, que entonces era la calle del Cristo¹; el solar era un gran rectángulo, alargado de este a oeste, donde organizaron los jesuitas la vida residencial, comunitaria y docente mediante cuatro grandes espacios abiertos, quizás mediante un proyecto del arquitecto y tratadista Juan Bautista de Villalpando, jesuita cordobés que en 1587 trazó la iglesia; el templo actual es más tardío pues, pese a la decidida y polémica ayuda del Ayuntamiento, hasta 1612 no se adquirió el solar para edificarlo; la primera piedra se puso en 1616 y lo más probable es que lo diseñara otro arquitecto jesuita, el hermano Pedro Sánchez, pues desde 1593 estaba vinculado al colegio; probablemente las obras concluyeron en 1619 (Pleguezuelo Hernández, 1983: 152).

La iglesia es de planta elíptica, modelo rarísimo que, sin embargo, tiene un ilustre precedente en nuestra ciudad, pues el 5 de enero de 1558 el arquitecto Hernán Ruiz Jiménez presentó al Cabildo de la Catedral la maqueta para el acrecentamiento de la Giralda y también el dibujo o dibujos para la Sala Capitular, primer ámbito español con esa planta elíptica, cuyos paralelos están en Roma; consta que existe un proyecto de Peruzzi similar para la iglesia romana de San Giacomo in Augusta, documentado en un manuscrito de 1536, pero las primeras iglesias elípticas las hizo Vignola, Sant'Andrea in Via Flaminia, de 1552, y Sant'Anna dei Palafrenieri, de

1565, de manera que la Sala Capitular hispalense fue un experimento excepcionalmente temprano, y además con un uso que podemos calificar de corporativo, casi parlamentario (Jiménez Martín, 1981).

El espacio interno tiene tres puertas, de las que solo la de la calle Jesús del Gran Poder parece antigua, se articuló mediante doce parejas de pilastras toscanas, que en planta alta son corintias, entre las cuales vemos, alternativamente, hornacinas y arcos; esta organización permitió construir una galería volada que es como un coro, estrecho y perimetral, que casi da la vuelta completa, pues solo queda interrumpido por el arco de la planta alta que señala la cabecera, en el que estuvo alojado el cuadro que representa la Apoteosis de San Hermenegildo, que pintó hacia 1618 Francisco Herrera, el Viejo (Valdivieso González, 1992: 163). También fue un experimento la cúpula, pues debió de ser de las primeras levantadas en Sevilla sin recurrir a una estructura resistente tradicional, sino encamionada, es decir sostenida por medio de cerchas de madera y tablas, recubiertas con yeserías; la articulan una docena de nervios que convergen en un plafón central, cubriendo el espacio sobre los lunetos de las doce ventanas mediante hermosos relieves, que se atribuyen al mismo pintor. En planta la elipse quedó enmarcada por un rectángulo, de forma que quedaron tres ámbitos residuales, de los que los de la cabecera contienen unas escaleras de caracol que pueden ser antiguas; la esquina SW, la portada principal y el cuerpo añadido en el lado de poniente son producto de las obras de restauración del siglo XX.

Tras la expulsión de los jesuitas en 1767, el edificio del Colegio albergó durante unos años usos asistenciales para convertirse, en 1802, en el cuartel del tercer regimiento de artillería, perdiendo entonces un tercio de su extensión. A causa del avance de los “Cien Mil Hijos de San Luis”, las Cortes se trasladaron desde Madrid a Sevilla instalándose en esta iglesia desde el 23 de abril al 11 de junio de 1823, cuando los diputados salieron precipitadamente hacia Cádiz (Gentil Baldrich, 2007: 24 y 25). El antiguo templo quedó sin uso hasta el día de Navidad de 1836, en que pasó a ser teatro durante unos meses.

En 1956 el cuartel dejó de serlo, empezando inmediatamente su derribo, a la vez que el arquitecto Félix Hernández Giménez empezó las obras de restauración que le han dado, básicamente, la apariencia actual, obras que fueron concluidas en 1967. La historia reciente de San Hermenegildo no puede ser más azarosa, con tantas mudanzas y cambios fun-



cionales que nos conformaremos con citar su uso continuo más dilatado y digno, pues el Parlamento de Andalucía, constituido el 21 de junio de 1982 en el salón de Tapices del Cuarto del Caracol de los Reales Alcázares de Sevilla, trasladó sus sesiones en 1983 a la antigua Real Audiencia de donde pasó en 1985 a esta iglesia, en la que permaneció su salón de Plenos hasta el 28 de febrero de 1992, cuando se inauguró la nueva sede parlamentaria en otro antiguo templo, el del hospital de las Cinco Llagas (Jiménez Martín, 2007: 236).

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN

Notas

¹ Plano de 1863 en González Córdón, 1984: 19.

Bibliografía: Ortiz de Zúñiga, D. [1795-1796] (1988); Jiménez Martín, A. (1981b: 113-206); Pleguezuelo Hernández, A. (1983: 152); González Córdón, A. (1984); Valdivieso González, E. (1992: 163); Gentil Baldrich, J. M. (2007); Jiménez Martín, A. (2007b).

CASA DE LAS COLUMNAS

I 3

A pesar de lo que diga y repita Internet, pese a lo que declaren los azulejos conmemorativos que tanto nos gustan a los sevillanos, y afirme algún que otro investigador (Navarro García, 2003), la casa llamada “de las Columnas”, situada en la muy trianera calle Pureza, en el número 79, que asoma al río en el 38 de la calle Betis, no tiene ninguna vinculación con la cofradía y hospital de Mareantes que ya existía en Triana en 1555; lo único que las relaciona es la casualidad de que consta en su fachada el año 1780, como data de su terminación, que coincidió con el inicio de la construcción de la casa que el presbítero Fernando Narbona edificó en el solar de la antigua iglesia de los Mareantes, pero ésta estuvo hasta el 24 de julio de 1779 unos 80 metros aguas abajo.

La vieja iglesia de Nuestra Señora del Buen Aire y de los santos apóstoles Pablo y Andrés, que tenía una capilla abierta hacia el Arenal en planta alta, y de la que se conserva un plano levantado en ese día de 1778 (Ollero Lobato, 1992), estaba situada en la manzana inmediata por el sur a la del centro cívico “Casa de las Columnas”, es decir, en dirección a la actual calle Luis de Cuadra, que en 1859 se llamó Mareantes. La irregular parcela de la iglesia abría su puerta principal a orilla del río, en el actual número 44 de Betis, pero tenía una puerta trasera en lo que hoy es el 99 de la calle Larga de Triana: se trata de la única alineación que tenía, y tiene, el mismo giro que la parroquia trianera (Díaz Garrido, 2010 y Medianero Hernández, 1993).

La “Casa de las Columnas” ocupa una parcela perfectamente rectangular frente al ábside del Evangelio de la iglesia de Santa Ana, cuya fachada es un buen ejemplo de casa barroca, articulada con potentes pilastras y cornisas, y con especial relevancia en la propia portada, cuyas columnas dan sustentación a un entablamento de gran calibre, cuyo gran vuelo aprovecha el sencillo balcón de la pieza principal de la planta alta.

Como corresponde a un solar tan geométrico la planta se articula en torno a un eje continuo de huecos y espacios sin interrupción alguna, aunque con interesantes asimetrías. La primera crujía –como la del fondo, la de la calle Betis, y las intermedias– es muy simple, tripartita, dando paso a un estupendo patio sobre columnas de mármol y pilares, que estaba conectado al salón principal de la baja; tras otra crujía aparece la escalera, de doble subida, rellano escalonado y subida a planta alta, gracias a una arquería de tres unidades; tras otra crujía tenemos un segundo patio sobre pilares.

La fachada que da a la calle Betis, aun siendo suntuosa y de características similares a la de Pureza, denota que esta, la occidental, era y es la fachada principal, vinculada a la entrada lateral, y de mayor uso, de la parroquia alfonsí y seguramente más útil en tiempo de riadas. En la planta alta se repite el esquema de la baja sin grandes variaciones. Dos características más deben destacarse en la casa, que actualmente es un muy activo centro cívico, como son las estupendas puertas barrocas que tiene y el hecho de que toda la planta baja esté abovedada dentro de una cierta variedad de perfiles, aunque predominan las bóvedas de espejo, que son antiguas, como aclaran las fotos de 1949 (Collantes de Terán Delorme y Gómez Estern, 1976).

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN



Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. y Gómez Estern, L. (1976); Ollero Lobato, F. (1992: 61-70); Medianero Hernández, J. M. (1993: 223-240); Navarro García, L. (2003: 743-760); Díaz Garrido, M. (2010).

ANTIGUOS JUZGADOS

La calle Almirante Apodaca, donde vivió el último virrey de México, el gaditano don Juan José Ruiz de Apodaca y de Eliza, primer conde del Venadito, es sombría como ella sola; esta cualidad, tan apreciada en verano, se debe, sobre todo, a la altura y rotundidad del antiguo edificio de los Juzgados, cuya ubicación natural sería en un lugar de topografía más despejada y con mejor orientación. Ocupan parte del solar donde estuvo durante siglos un establecimiento público, que reunía las características de una posada y de un almacén regulador de cereales (Hernández-Múzquiz, 2008: 356), denominada en 1771 “Real Alhóndiga y Pósito del Monte de Piedad”, como acredita el plano de Sevilla que mandó realizar el asistente don Pablo de Olavide; por ello no extraña que, sustituido por el edificio actual, sus alrededores mantuvieran durante mucho tiempo actividades propias de los alrededores de una puerta urbana o una estación de viajeros, pues abundaban en la primera mitad del siglo XX las pensiones baratas, los almacenes minoristas, tabernas muy populares y los puntos de los que partían las líneas regulares de transporte a los pueblos, ya fuesen los arrieros, los cosarios, las diligencias o los primeros autobuses.

El edificio de los antiguos juzgados formó parte de un plan, bastante inconexo y nunca terminado, para proporcionar a la ciudad las infraestructuras que demandaban los tiempos modernos durante la época dorada del ferrocarril; lo extraño es que hicieran un edificio tan grande en una calle tan estrecha, cuando en la plaza de San Francisco continuó la Audiencia, hasta entonces la sede judicial por antonomasia, ubicada en su sitio de siempre, cerca de la cárcel cervantina. El proyecto del nuevo lo trazó el arquitecto José Gallego Díaz en 1893, por lo que, tras su fallecimiento a fines del año siguiente, pasó el encargo a su sucesor en el oficio municipal, José Sáez y López, que empezó la obra en 1897, incorporando importantes reformas y ampliaciones significativas, de forma que el edificio no se concluyó hasta 1913. Además de los juzgados el conjunto municipal incluyó unas instalaciones sanitarias y hasta una escuela (Villar Movellán, 1979: 34-36 y Suárez Garmendia, 1986: 250-252).

El resultado no pudo ser más madrileño, como corresponde a arquitectos formados en la Escuela de Arquitectura más próxima a Sevilla de las dos que existían en España, que además tampoco tenían muchas referencias locales para proyectar un edificio con las pretensiones deseadas; así es que salió una fábrica rigurosa, plena de formas clásicas, muy académicas,

tomadas directamente de los repertorios gráficos de la época, que empezaban a estar pasados de moda, pues ya en 1911 el llamado “movimiento moderno” había dado sus primeros frutos en la arquitectura alemana inmediatamente anterior a la Gran Guerra. Eran estos edificios académicos solemnes caserones que servían para albergar cualquier función representativa de carácter público, por lo que automáticamente planteaban muchas dificultades para encajarlos en el abigarrado y tortuoso parcelario sevillano. La fachada de este, que incluye una entreplanta en lo que, según el propio proyecto, debía haber sido un basamento muy contundente, sin apenas huecos, es de piedra artificial, aunque en la planta superior, además de pilastras, recercados y entablamentos dóricos hechos con el mismo material moderno, muestra cuidados paramentos de ladrillo. La combinación de varios materiales estructurales vistos no es muy común en la ciudad, pues hasta la construcción de la Lonja, el actual Archivo General de Indias, no se dio en fachada la apariencia de dos materiales y por lo tanto dos colores y dos texturas, como idea enraizada en la tradística del Renacimiento italiano y, por lo tanto, muy del gusto oficial de la segunda mitad del siglo XVI.

El lugar era y es tan inadecuado para cualquier actividad de ese rango, que si no fuera por las circunstancias económicas y sociales de la ciudad durante medio siglo, pronto le hubieran dado otro destino; de manera oficiosa, muy al estilo local, quedó clausurado el 28 de noviembre de 1970 mediante la celebración de un “pescao frito”, como acreditan las hemerotecas, procediéndose al traslado de sus funciones originales al desgraciado conjunto del Prado de San Sebastián, donde quedaron integradas, hasta hoy, con otros órganos judiciales.

La Casa de Socorro ubicada en la calle Alhóndiga aún siguió funcionando algún tiempo, hasta llegar a la última intervención sobre la totalidad del edificio que le ha dado su apariencia y uso actual; esta gran obra se realizó entre 1982 y 1987 adaptando el interior del inmueble para albergar un tesoro, el contenido del Archivo Histórico Municipal, que malvivía en los altos del edificio del Ayuntamiento, por la parte del arquillo.

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN

Bibliografía: Villar Movellán, A. (1979); Suárez Garmendia, J. M. (1986); Hernández-Múzquiz, R. (2008: 355-403).



COPA ARGÁRICA

2200-1500 a.C.

Cerámica y plata. 19,5 x 17 cm

Ubicación actual: Museo Arqueológico de Sevilla

Nº de Registro: ROD0012

Ejemplar único en el área del Bajo Guadalquivir, si aceptamos la noticia, no documentada pero generalmente asumida por los investigadores que la citan, de que procede de la comarca de Los Alcores (Fernández-Chicarro, 1944: 236; Escacena Carrasco y Berriatúa Hernández, 1985: 238; Jiménez Hernández, 2004: 520). Este tipo de copa, con cuerpo en forma de casquete semiesférico de bordes entrantes, peana más o menos elevada y cilíndrica y amplio pie, es característico de la cultura argárica (2200-1500 a.C.) de la Edad del Bronce. Llamada así por el poblado de El Argar (Almería), tuvo su territorio nuclear entre el actual de esa provincia y el de Murcia. Se expandió hacia el resto de estas y parte de Granada, Jaén, Alicante, llegando su máximo alcance al sur de La Mancha.

Unos los rasgos más llamativos de la cultura material argárica es la estandarización formal de su cerámica, desprovista de decoración pero de factura, en general, excelente y muy bella. Hechas a mano, con una perfección cercana a las producciones a torno, el brillo de sus pulidas superficies, unido al tono oscuro obtenido por una cocción reductora, ofrecen, en muchos casos, una apariencia casi metálica.

Aunque no están ausentes en los espacios de habitación, los ejemplares completos y de mayor calidad de estas copas proceden de sepulturas de la fase II de esta cultura, fechada entre 1950-1750 a.C., según las últimas revisiones cronológicas (Llul *et al.*, 2009: 230-232). En este periodo se observa una ampliación social del acceso a un mayor número de bienes amortizados en el depósito funerario, pero la plata y el oro continuaron estando reservados a personas de la clase más elevada.

Los restos de plata en la zona media de la peana atestiguan que esta copa de Los Alcores estuvo decorada con una anilla de este metal, como se conoce en otras, lo que indica su pertenencia a una persona de posición social privilegiada en las relaciones externas de su comunidad.

CONCHA SAN MARTÍN MONTILLA



TESORO DE EL CARAMBOLO

Primera mitad del siglo VII a.C.

Oro. Dos brazaletes: 11,5 x 11 cm; dos colgantes: 15,5 x 14 cm; ocho placas: 9 x 5 cm; cuatro placas: 11 x 6 cm; cuatro placas: 11 x 4,4 cm. Collar: 56 cm (cadena); 5 x 2,1 cm (pasador); 2,4 x 2,5 x 2 cm (colgantes)
Ubicación actual: Museo Arqueológico de Sevilla
Nº de Registro: de ROD5485 a ROD5505

El 30 de septiembre de 1958 se produce el extraordinario hallazgo de este conjunto de veintiuna joyas de oro de gran porte y excelente factura, durante las obras de ampliación de la Sociedad del Tiro de Pichón de Sevilla, en el cerro de El Carambolo (Camas), del que se hizo eco la prensa nacional e internacional y que causó gran expectación entre los investigadores. Pero los resultados de las excavaciones realizadas inmediatamente por el profesor Juan de Mata Carriazo no parecían acordes con la entidad del tesoro. Según sus primeras apreciaciones, este había sido escondido, dentro de una vasija cerámica, en el interior de una estructura constructiva que él calificó de cabaña y sobre un grueso lecho de cenizas, adobes calcinados y restos óseos de animales (Carriazo y Arroquia, 1958; ídem, 1969: 315-316).

Casi medio siglo después, las investigaciones realizadas en el lugar, entre 2002 y 2005, han descubierto un edificio identificado como un santuario fenicio de importantes dimensiones, dentro de un recinto murado a cielo abierto en el que se practicaron unas fosas para la inhumación ritual de los restos de sacrificios y ofrendas. Lo que Carriazo había interpretado como cabaña era una de estas fosas, donde el tesoro fue ocultado intencionalmente, en un momento de conflicto o grave peligro, que no ha podido ser fechado, pero tuvo que producirse entre finales del siglo VII e inicios del VI a.C. (Fernández Flores y Rodríguez Azogue, 2007: 142-149 y 208-223; ídem, 2010: 228 y 231). El santuario pudo estar dedicado a la pareja divina formada por los dioses fenicios Astarté y Baal, según han argumentado algunos autores (Escacena Carrasco y Amores Carredano, 2011: 115; Amores Carredano, 2009: 55-61).

La decoración de dos de los tres conjuntos estilísticos que se distinguen en este tesoro es uno de los argumentos de dicha interpretación: en el primero, formado por los dos brazaletes, uno de los colgantes en forma de piel de toro y ocho placas, la composición está dominada por cápsulas decoradas con un motivo de roseta, símbolo de Astarté; en el segundo, integrado por el otro colgante, de idéntica forma, y ocho placas más, el motivo decorativo principal son las se-

miesferas con rehundimiento central, representativas del astro solar, que en la religión fenicia se identifica con Baal. Estos dos conjuntos son complementarios y responden a una misma idea conceptual y de diseño. El tercer estilo está representado solamente por el collar, con siete colgantes que imitan la forma de los sellos basculantes y una iconografía más compleja. De la diferente proporción de oro en las aleaciones de estos tres conjuntos, siempre superior al 90%, y de sus características técnicas, se concluye que cada uno de ellos fue elaborado en un proceso de producción único, en el que pudo participar más de un orfebre (De la Bandera *et al.*, 2010: 316).

El Tesoro del Carambolo, que ha sido fechado en la primera mitad del siglo VII a.C., incluso a finales del siglo VIII a.C., -salvo el collar, de fecha más tardía- es un ejemplo singular de la confluencia de dos tradiciones tecnológicas de orfebrería: la autóctona del periodo del Bronce Final -diseño de los brazaletes, empleo de la técnica de la "cera perdida"-, y la de los orfebres del Mediterráneo oriental que llegan con la colonización fenicia: construcción a base de láminas e hilos trabajados de diversas formas, empleo de la soldadura, el granulado y la filigrana (Perea y Armbruster, 1998; De la Bandera *et al.*, 2010).

CONCHA SAN MARTÍN MONTILLA



PALETA DE UNGIR FENICIA

I7

Marfil. 16 x 4,5 cm

Ubicación actual: Museo Arqueológico de Sevilla

Nº de Registro: ROD0116-ROD0117

Esta paleta con cazoleta central para contener y aplicar un producto cosmético o ungüento ha despertado un amplio interés entre los investigadores, que se dividen entre aquellos que la consideran un único objeto, tal y como se presenta tras su restauración (Fernández-Chicarro, 1947: 222 y 224; Almagro-Gorbea, 2004), con cazoleta central y dos alas simétricas para asirlo, y quienes la interpretan como dos cucharas gemelas (Blanco Freijeiro, 1960: 12-13; Aubet Semmler, 1980: 59).

Los fragmentos de que se compone formaban parte de la colección de Juan Peláez y Barrón, quien los halló en 1891, en excavaciones realizadas con nulo rigor científico, en la necrópolis tartesia de El Acebuchal (Carmona). Pocos años después, Jorge Bonsor exhumó y documentó allí ricos ajuares, con numerosas piezas de marfil decorado, conservadas casi todas en la Hispanic Society of America (Nueva York). Sus pesquisas sobre los hallazgos de Peláez solo nos han permitido saber que esta paleta procede de una sepultura de inhumación en fosa (Aubet Semmler, 1980: 34 y 59).

Según la mayoría de los autores que la han estudiado, se corresponde con un producto fenicio derivado de las paletas de tocador egipcias, también conocidas en el próximo Oriente. En el Mediterráneo oriental presentan una única ala o asidero. Las de dos alas son creaciones que solo se encuentran en las producciones artesanales fenicias del ámbito de Tartessos, donde aparecen mayoritariamente en sepulturas.

En la decoración grabada a buril de esta paleta, se repite simétricamente el tema de un macho cabrío que se gira hacia el árbol sagrado o de la vida, en versión muy esquemática de palmera, mientras que entre sus piernas se representa un capullo de loto. Esta decoración se relaciona con su funcionalidad sacra de ungir la imagen de la divinidad y también a los reyes. En el contexto funerario, pudieron servir para la unción del difunto, propiciatoria de su divinización o resurrección en el más allá (Almagro-Gorbea, 2004).

Un estudio reciente propone una interpretación muy diferente: se trataría de un pequeño altarcillo de uso solamente simbólico, en el ajuar funerario, revelando la profesión sacerdotal del difunto (Escacena Carrasco y Coto Sarmiento, 2010: 178, 181).

CONCHA SAN MARTÍN MONTILLA



ESTELA PÚNICA CON CABALLO Y PALMERA

I8

Arenisca. 80 x 45 x 35 cm

Ubicación actual: Museo Arqueológico de Sevilla

Nº de Registro: ROD1831

Esta estela formó parte de la colección reunida por Mateos Gago durante las últimas décadas del siglo XIX. De aquí pasó a la Colección Municipal y finalmente fue depositada en el Museo Arqueológico Provincial en 1946. Se trata de una pieza esencial en el discurso del museo ya que se trata de uno de los escasos testimonios del periodo cartaginés en el Bajo Valle del Guadalquivir.

La pieza es un prisma rectangular, con molduras en la base y el coronamiento. En su parte frontal lleva esculpido un caballo al galope, representado por su perfil izquierdo, y en el lateral derecho una palmera datilera. La asociación de ambas figuras se relaciona con las creencias funerarias cartaginesas, según paralelos iconográficos con las emisiones monetales del mismo periodo. La palmera, como emblema de larga tradición oriental, es un árbol sagrado alusivo a la fecundidad de la diosa Astarté, y el caballo, especialmente el caballo al trote, se interpreta como un símbolo de protección del dios Baal Hammon.

Fue hallada muy posiblemente en un hipogeo funerario al sureste de la localidad de Marchena, junto a un relieve de cierva nodriza de la misma época (ROD1830). Ello ha permitido suponer que se trata de un monumento funerario procedente de la necrópolis del campamento cartaginés de Montemolín, un enclave estratégico de la campiña sevillana que jugó un destacado papel en la contienda entre romanos y cartagineses durante la II Guerra Púnica (Ferrer, 1999).

MANUEL CAMACHO MORENO



ESCULTURA DE MELKART-HÉRCULES [Siglo VI a.C.]

19

Bronce. 14,2 x 9 cm

Ubicación actual: Museo Arqueológico de Sevilla

Nº de Registro: ROD0030

Desconocemos el lugar de procedencia de esta pequeña escultura, que se incorporó a la colección Mateos Gago en el siglo XIX, si bien es casi seguro que tuvo que hallarse en las proximidades de Sevilla o, al menos, en el área geográfica del Bajo Guadalquivir. Responde a un tipo iconográfico de amplia difusión en el Mediterráneo, a lo largo del II y I milenio a.C., denominado en la bibliografía arqueológica *smiting god* por representar a un dios en actitud de golpear con un arma sostenida en su mano derecha alzada, mientras que la izquierda se extiende para sujetar un escudo. Los más antiguos ejemplares de la Península Ibérica, hallados en Cádiz y Huelva, vestidos con faldellín y tocados con corona, se aproximan a las versiones egipcias del dios de origen cananeo *Reshef*, asimilado al *Melkart* fenicio, cuyo culto en el extremo occidental del Mediterráneo tuvo en la colonia gaditana un foco principal. Son imágenes devocionales o exvotos, siempre de formato menor.

En época helenística vemos la asimilación de este tipo en figuritas de bronce o cerámica de *Herakles-Hércules*, entre los romanos-, casi siempre desnudo y mostrando su distintivo principal, la piel de un león, normalmente enrollada en el brazo derecho para su protección en la lucha. En nuestro ejemplar, sin embargo, esta cubre la cabeza, con las fauces enmarcando el rostro y las orejas hacia arriba, a modo de casco; se extiende por la espalda de forma que las patas delanteras reposan en los hombros y las traseras asoman pegadas a las caderas. Formal y estilísticamente se distancia tanto de las figuritas del *Melkart-Reshef* fenicio como de las del *Herakles* helenístico, que precisamente tuvo en Cádiz un afamado culto oracular. Esto posibilita, en ausencia de paralelos más próximos y de contexto arqueológico documentado, su interpretación como tipo de transición en la secuencia estilística que va de aquellas a estas, así como una datación relativa en el siglo VI a.C. (Corzo Sánchez, 2005: 108; Fernández Gómez, 1983: 374; ídem, 2004: 253).

CONCHA SAN MARTÍN MONTILLA



RETRATO DE DAMA ROMANA

20

Mármol. 22 x 20,5 x 23 cm

Ubicación actual: Museo Arqueológico de Sevilla

Nº de Registro: ROD1889

Esta cabeza representa a una mujer hispalense, como revela su posible procedencia local. El rostro posee unas facciones proporcionadas, con pómulos prominentes, ojos grandes, nariz aguileña, boca carnosa y mentón estrecho. Su expresión es grave, serena y algo distante. Luce un tocado muy peculiar, con motivos que recuerdan al tipo de peinado isíaco: flequillo ancho formado por dos franjas de ondas aplanadas e hileras de bucles laterales recogidos con una trenza en la parte posterior. Esta particularidad la incluye en una serie de representaciones femeninas de época claudia, relacionada con modas e influencias procedentes de Egipto y África a comienzos de la época imperial (León Alonso, 2001: 56).

Su técnica es depurada y correcta, centrada en los detalles de los rasgos faciales, lo que le confiere una gran personalidad. El mármol es de buena calidad, con una excelente labor de pulimentado.

La ausencia de contexto arqueológico no permite precisar la función específica del retrato, pero su extraordinario realismo y determinados paralelismos formales con una cabeza femenina de la Necrópolis de Carmona de la misma época, permiten apuntar una posible relación con el ambiente funerario de *Hispalis*. En cualquier caso, y atendiendo a su valor iconográfico, es una muestra de la calidad de los talleres provinciales y del dinamismo de la mujer en el marco cívico de las comunidades de la Bética.

MANUEL CAMACHO MORENO



TORSO DE HERMES

2 I

Mármol. 20 x 12 x 8,5 cm

Ubicación actual: Museo Arqueológico de Sevilla

Nº de Registro: ROD1897

Este pequeño torso procedente de la ciudad romana de Itálica es una de las esculturas más singulares de la Colección Arqueológica Municipal. Se trata de una representación del dios Mercurio, siguiendo el modelo iconográfico del *Hermes Dionysophoros* (el que porta al dios Baco o Dionysos niño). Se encuentra desnudo salvo una clámide que le cubre el cuello, el pecho y los hombros, y descansa el cuerpo sobre su pierna derecha. Conserva un *puntello* en su parte posterior, a la altura de los glúteos, perteneciente a un soporte o a los restos de alguno de sus atributos habituales, posiblemente la lira. La imagen es una versión reducida de la gran estatua del dios recuperada en la terraza superior del Teatro de Itálica, cuyo modelo neo-helenístico remite a algún prototipo del escultor Policleto o de su círculo más inmediato.

La pieza está elaborada con una gran finura y delicadeza, que nos permite apreciar la belleza ideal de la divinidad, enfocada en su cuerpo desnudo y en el dominio perfecto de su anatomía. Su excepcional tratamiento plástico y el empleo de un mármol casi traslúcido, muy fino y de gran calidad permiten adscribirla a las producciones adrianeas del siglo II.

No existen referencias concretas sobre su lugar de hallazgo, lo que dificulta la interpretación de su función específica. Su tamaño y delicada factura permiten suponer que se trata de una pieza destinada al culto doméstico, presidiendo una capilla familiar, un *sacrarium* o quizá formando parte de un grupo escultórico más amplio. Esta idea se vincula con el cumplimiento ritual y con el mantenimiento de las tradiciones que legitimaban al *dominus* en el atrio de su casa.

MANUEL CAMACHO MORENO



CABEZA DE NINFA DORMIDA Siglo II d.C.

22

Mármol. 26 x 27 x 20 cm
Ubicación actual: Museo Arqueológico de Sevilla
Nº de Registro: ROD1832

Pertenece a una escultura probablemente de ninfa dormida (Rodríguez Oliva, 2009: 98, figs. 100-101), un tipo iconográfico bien conocido y utilizado frecuentemente en la estatuaría de fuentes, como es el caso de la pareja que decoraba la escena del teatro de Itálica, también en el Museo Arqueológico de Sevilla. A falta del cuerpo, esta interpretación debe acogerse con reserva (García y Bellido, 1949: 165, lám. 135), como también la de que pueda tratarse de una representación del clásico tema de Ariadna dormida en la isla de Naxos (Fernández-Chicarro y Fernández Gómez, 1980: 44). Hija del rey Minos de Creta, ayudó a Teseo a escapar del laberinto del Minotauro, a cambio de acompañarle en su viaje de regreso a Atenas para ser su esposa. Pero Teseo aprovechó el sueño de Ariadna para abandonarla; y allí, al contemplarla en ese estado, se enamoró de ella el dios Dionisos, quien la rescató y se casó con ella.

Procede de la ciudad romana de *Carissa Aurelia*, en la actual Bornos (Cádiz) y formaba parte de la colección de Francisco Mateos Gago, quien debió comprarla. Sabemos que a un anticuario sevillano le fueron allí vendidas dos estatuas de ninfas recostadas –también halladas en dicha ciudad–, poco después de 1908. Ambas salieron de España y se desconoce su paradero, por lo que no es posible comprobar si esta cabeza pudo ser la de una de ellas (García y Bellido, 1949: 164-165).

Los ojos entornados y restos de su mano derecha, que apoyaba en su cabeza, pasando el brazo por encima de ella, son detalles compatibles tanto con modelos iconográficos conocidos de “ninfa dormida” como del “sueño de Ariadna”. Pero también con una posible interpretación de ménade danzante en éxtasis, recientemente planteada pero aún inédita (Monzo Losada, 2012).

La calidad del trabajo y el preciosismo del peinado recogido con trenzas, semejante al de otras esculturas de ninfas, como la de la Casa de Pilatos o la cabeza del Museo de Jerez, permiten fecharla en el siglo II d.C. (Rodríguez Oliva, 2009: 98).

CONCHA SAN MARTÍN MONTILLA



MONUMENTO CON RETRATO DE ANTONIA FLACCILLA Finales del siglo II y comienzos del siglo III

23

Mármol de Estremoz. 86,6 x 55 x 24,8 cm
Ubicación actual: Museo Arqueológico de Sevilla
Nº de Registro: ROD2564

Esta edícula con busto femenino fue adquirida por el cura Mateos Gago en la zona de Mérida hacia 1880, junto a otra de similares características (ROD2565). Se trata de una de las conocidas como “estelas emeritenses”, por ser frecuente su hallazgo en esta zona de la Lusitania. Está formada por una hornacina que contiene el retrato de la difunta con su epitafio, coronamiento semicircular rematado con acróteras y dos pilastras de orden corintio esquematizadas. Lleva *focus* en la parte superior, patera y *praefericulum* en los laterales, y guirnalda de laurel con ínfulas en la parte posterior, símbolos alusivos al ritual funerario. Todo ello indica que era una pieza exenta, formando parte de un monumento funerario de mayores dimensiones.

El retrato representa a una mujer adulta en posición rígida y frontal, con la cabeza levemente inclinada hacia su izquierda. Sus facciones están bien modeladas y el rostro es redondo, con poca expresividad. Muestra un estilo de peinado que recuerda al tipo popularizado por Crispina (esposa de Cómodo) y viste túnica y manto, echada sobre su hombro izquierdo. La inscripción, redactada en letra capital cuadrada con rasgos de la escritura libraria, reza:

Consagrado a los Dioses
Manes. Para Antonia Flaccilla,
esposa de Cornelio Plácido,
fallecida a la edad de 40
años. Cornelio Saturnino
hizo este monumento para su
queridísima pariente.

La pieza se puede fechar entre finales del siglo II y comienzos del III, según el tipo de letra, la onomástica de la difunta y el empleo de la fórmula de afecto “*cognata karissima*”, muy habitual en este tipo de monumentos. El dedicante fue posiblemente su cuñado (Edmonson et al., 2001: 123-125).

MANUEL CAMACHO MORENO



DINTEL DE SAN HERMENEGILDO

Mármol de Mijas. 180 x 23,5 x 15 cm
Ubicación actual: Museo Arqueológico de Sevilla
Nº de Registro: ROD2673

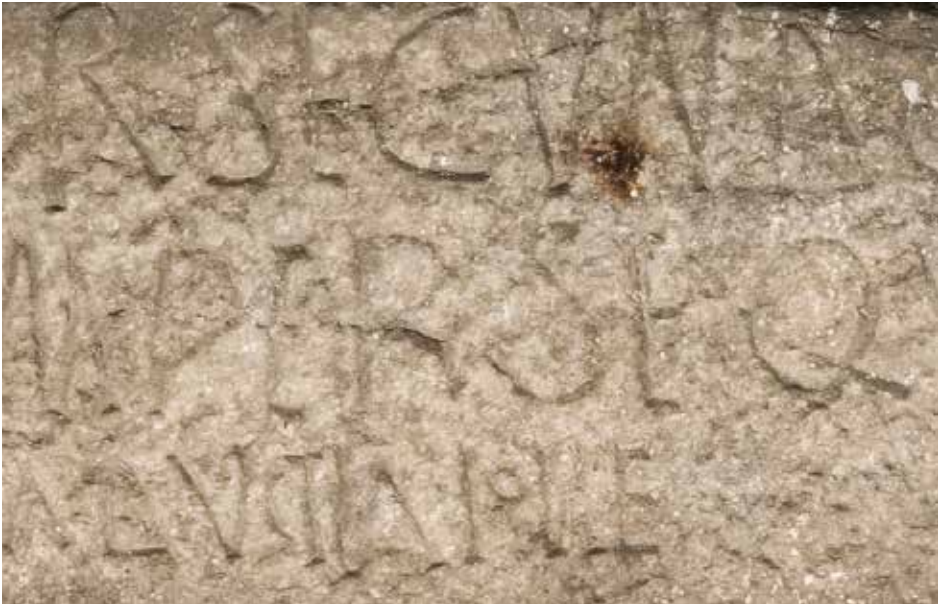
Esta pieza fue descubierta en 1669 junto al molino de Cajul, en Alcalá de Guadaíra (Sevilla), en el sitio conocido como “Rabo de la Zorra” o “Huerta de Santa Lucía”, donde existió un poblado visigodo y medieval. Los terrenos pertenecieron a los Padres Cartujos, quienes la trasladaron a su monasterio de Santa María de las Cuevas en Sevilla. Aquí estuvo colocada en el muro del presbiterio de la iglesia hasta 1913, cuando la familia Pickman la donó al Museo Municipal. En 1946 fue depositada en el Museo Arqueológico Provincial por el Ayuntamiento de Sevilla.

La inscripción, distribuida en tres líneas de texto, alude a la persecución religiosa del rey Leovigildo contra su hijo Hermenegildo, el santo rebelde que se convirtió al cristianismo por influencia de su esposa Ingundis y del obispo San Leandro. Su lectura ha sido objeto de diversas interpretaciones por la controvertida expresión de la parte final, DUCTI AIONE. La más reciente indica que ambas palabras fueron grabadas con posterioridad al resto del epígrafe, según diferen-

cias tipográficas, y que AIONE es un término litúrgico de origen griego, alusivo a la “eternidad”. La inscripción tuvo por tanto dos momentos de escritura, uno hasta la palabra REX, en torno al año 580/581 coincidiendo con el gobierno de Hermenegildo, y otro con la fórmula ritual en la parte final, posterior al 585, coincidiendo con la muerte del monarca y el traslado de sus restos a Sevilla. Su traducción quedaría como sigue: “En el nombre del Señor, en el año segundo del feliz reinado de nuestro señor Hermenegildo, el rey, a quien persigue su padre, nuestro señor el rey Leovigildo. Traído a la ciudad de Sevilla para siempre” (Fernández y Gómez, 2001).

Las huellas de anclaje y su morfología revelan que pudo servir como dintel de una puerta monumental, posiblemente de una iglesia o edificio de culto donde reposaron los restos –o una parte de ellos– del santo rey.

MANUEL CAMACHO MORENO



ESTELA DE MARYAM 1111

Mármol. 58 x 19 x 4 cm
Ubicación actual: Museo Arqueológico de Sevilla
Nº de Registro: ROD2638

Losa rectangular de mármol gris oscuro con vetas negras. La parte inferior lisa, para encajar en el terreno, y los bordes ligeramente rozados. Presenta inscripción funeraria árabe distribuida en once líneas de texto, con caracteres cúficos esculpidos en relieve de excelente factura. Su traducción sería: “Basmala, ¡Hombres! La promesa de Dios es verídica. ¡Que no os extravié la vida mundanal ni respecto de Dios os extravié el seductor! Ésta es la tumba de Maryam b. Maymuna. Murió quedando diez días de yumadá II del año 505. Dios se apiade de ella y de los musulmanes”.

Esta estela constituye hasta el momento el único testimonio funerario de Sevilla de cronología almorávide: 23 de diciembre de 1111 (año 505 de la Hégira). Aunque sin una procedencia concreta por tratarse de un hallazgo antiguo, cabe la hipótesis de que se hallase en el cementerio que se encontraba en el solar de la actual plaza Nueva y que se recuperase tras destruirse el convento Casa Grande de San Francisco en 1848, durante la excavación realizada para urbanizar la zona.

Merece destacar el comienzo del epitafio con la azora XXXV del Corán “Los Ángeles”, precedida por la *basmala* –fórmula ritual–, invocando a Dios y su versículo 5, sobre la orientación de los impíos (Oliva *et al.*, 1985).

Es una pieza vinculada al coleccionismo erudito sevillano a través de las instituciones liberales de la ciudad. En el último cuarto del siglo XIX se encontraba “en la Secretaría de la Sociedad de Amigos del País”. Posteriormente pasó a la Colección del Ayuntamiento y el 16 de febrero del año 1946 ingresó en depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla, donde se halla expuesta junto a otras piezas de las culturas almorávide y almohade de Isbiliya.

DIEGO OLIVA ALONSO



25

CERAMIO CHIRIQUÍ

Barro, pintura. Altura: 12 cm; diámetro máximo: 15 cm; diámetro boca: 10 cm
Ubicación actual: Museo Arqueológico de Sevilla
Nº de Registro: ROD2342

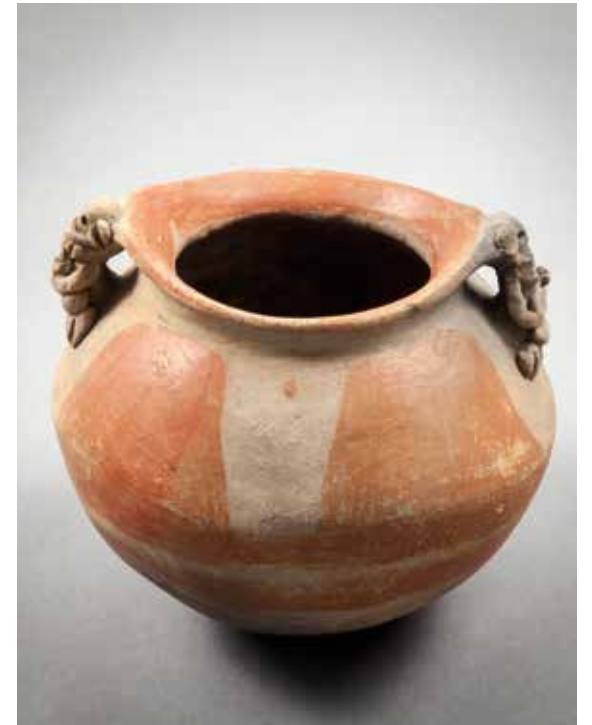
Vaso realizado a mano, de cuerpo esferoidal y base apuntada inestable, asas peculiares con decoración antropozoomorfa plástica aplicada y metopas pintadas sobre cuerpo de aspecto bruñido, todas características atribuibles a la cultura Chiriquí, del denominado Periodo VI del Panamá prehistórico, en el área intermedia caribeña centroamericana (Pérez, 1996: 97). Formada por grupos de población dispersa dedicados a la agricultura, caza y pesca, la Chiriquí es una de las menos conocidas dentro de las culturas de la América precolombina, influidas por la maya y la inca.

Esta pieza procede de los alrededores del volcán panameño de Barú, que los nativos llamaban “Valle de la Luna”, cuya última erupción parece ocurrió en el 1550 d.C. Dentro de la variedad de ceramios, tendría uso funerario como quemador de copal en una sepultura o como vaso de ofrendas de algún centro ceremonial cercano al volcán, asociable a una época de actividad eruptiva.

Los contactos entre Panamá y Europa comenzaron con la conquista española y luego con las acciones posteriores europeas. El interés por la región creció en el siglo XIX tras la independencia, siendo visitada por científicos, diplomáticos y técnicos de la Compañía del Canal de Panamá. Sus colecciones privadas de objetos precolombinos fueron dadas a conocer al gran público en la Exposición Universal de París en 1878.

Fue depositado en el Museo Arqueológico de Sevilla el 6 de enero de 1945 procedente del Museo Municipal, en el que ingresó con otras piezas arqueológicas precolombinas donadas por su director José Gestoso. Formó parte de la exposición *Tierras, Hombres, Dioses. La América de un tiempo lejano* celebrada en 1996. Y se usó en la celebración del Año Iberoamericano de Museos 2008, por el Ministerio de Cultura de España.

DIEGO OLIVA ALONSO



26

JARRÓN DE ALETAS

1157-1248

27

Barro, esmalte. Altura: 85 cm; diámetro máximo: 62 cm; base: 18 cm
Ubicación actual: Museo Arqueológico de Sevilla
Nº de Registro: ROD3543

Entre los enseres habituales del ajuar doméstico andalusí, la tinaja para agua es un elemento emblemático en patios y estancias nobles, dotada de un programa decorativo y propiciatorio de buenos deseos para su dueño e invitados, que usaban su contenido para calmar la sed. Este ejemplar sevillano ilustra además un aspecto relacionado con su fabricación porque la pérdida parcial de un asa y boca, las deformaciones, fisuras y adherencias que presenta en su cuerpo vidriado en verde, se originaron en su proceso de cocción, por caída o agolpamiento contra otras piezas dentro del horno.

Elementos de significado aún por descifrar se extienden en su cuerpo dividido cual pentagrama en hoja de partitura de una sinfonía decorativa. El cuello troncocónico está ocupado por líneas verticales paralelas y pares de cordones lisos y unguados, alternados con sogueado de dos cabos. Asas de aletas surcadas por tres escotaduras y arco de herradura calado. Cuerpo globular con decoración profusa: "dientes de lobo", retículas de rombos, lacería, friso de arcos entrecruzados y líneas de cordones. En la parte central, banda epigráfica repetida con la inscripción árabe en caracteres cúficos de la fórmula doxológica, de buenos deseos, *a-chukr* (el agradecimiento) realzada con ataurique, arcos de herradura y árboles de la vida (*hom*) y bajo ella cuatro franjas de palmetas enfrentadas. Base estrecha moldurada, de tendencia troncocónica para encajar en un soporte filtro (Lafuente, 1999: 206; Sierra, 1982: 464).

Este tipo de jarrones de la Isbiliya de época almohade, entre 1157 y 1248, es de fabricación y procedencia local. Pertenece a la Colección Municipal y, desde su ingreso en depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla en 1950, se encuentra allí expuesta, entre otras destacadas manifestaciones culturales del periodo de dominación de los imperios africanos almorávide y almohade.

DIEGO OLIVA ALONSO



RELIEVE CON ESCENA DE LA RESURRECCIÓN

Mediados del siglo XV

Alabastro. 48 x 25 x 6 cm

Ubicación actual: Museo Arqueológico de Sevilla

Nº Registro: ROD3464

Representación de Jesucristo que viste sudario y se cubre con manto abrochado al pecho. Sale del sepulcro en actitud triunfante entre cuatro figuras de soldados romanos que se adaptan a la composición del relieve alrededor del sepulcro mediante diferentes gestos y posturas. La escena se completa con rasgos naturalistas esquematizados mediante un árbol en la parte inferior izquierda y una peña sobre la que descansa la figura de uno de los militares.

Se han considerado estos relieves bajomedievales pertenecientes al Gótico Internacional como instrumentos de carácter pedagógico destinados a la instrucción religiosa mediante escenas del ciclo de la Pasión de Cristo o de la vida de la Virgen María.

Formaban parte de retablos portátiles contruidos por un armazón de madera en el que se encajaban los relieves. Los escultores apreciaban el alabastro por su apariencia similar al mármol y su facilidad de trabajo para los pequeños detalles. Aunque solo se conservan restos de color rojizo en los pliegues del manto del Resucitado, se conocen otros relieves que presentan policromía y detalles de dorado.

Procedente de la ciudad inglesa de Nottingham, en el condado de Norfolk, ha sido datado por los especialistas a mediados del siglo XV, basándose en la composición de la escena, las vestiduras y armamento de los soldados y los elementos paisajísticos. Nottingham fue la principal productora en este rico mercado por su cercanía a la cantera de Derbyshire, aunque también existieron talleres en Londres y York. Objeto de regalo de familias poderosas europeas, cesaría su producción a principios del siglo XVI por razones religiosas y políticas derivadas de la Reforma protestante (Martín, 1982).

DIEGO OLIVA ALONSO



PLANCHA PARA IMPRIMIR NAIPES

29

Madera de peral. 29 x 18 x 1,3 cm

Ubicación actual: Museo Arqueológico de Sevilla

Nº de Registro: ROD9816

Desde 1552 Sevilla poseía el estanco de los naipes, cuyo impuesto era importante para la Real Hacienda. El juego hacía furor en todos los estamentos sociales, representados en los cuatro palos de la baraja: agricultores (bastos), comerciantes (oros), nobles (espadas) y eclesiásticos (copas).

En 1680, Cádiz recibió el monopolio del comercio con América y en 1717 la Casa de la Contratación y el Consulado de Cargadores. Aunque no tenía tradición naípera allí surgió el "Patrón de Cádiz", tipo característico que se impuso en el mundo hispano hasta la actualidad. Su influencia se aprecia en esta plancha para impresión de naipes de la fábrica sevillana de Antonio Borrego, radicada en la calle Alcaicería. Son características la vestimenta de aire goyesco de las figuras, las leyendas AHIVA en sentido inverso bajo el caballo y NAIPE FINO entre las copas del 4, el as de bastos sostenido por amorcillo alado, la alegoría en el 4 de copas del caduceo de Mercurio cruzado con el ancla, alusivos al comercio marítimo, o a la esperanza en la ganancia (Martín, 2005: 178-179).

El juego, tan arraigado en el pueblo, recibía ataques de los moralistas "por ser perjudicial para alma y bolsa", pero el ilustrado Carlos III lo permitió otra vez. En 1774 Olavide tradujo y representó en el Alcázar la comedia francesa *El Jugador*, que era el complemento didáctico de su edicto, que prohibía los naipes "porque a la sombra de juegos indiferentes se instalasen los prohibidos".

La malagueña Real Fábrica de Macharaviaya de naipes para Indias, las fábricas catalanas de barajas y el desestanco de los naipes realizado en 1811 por José Bonaparte, permitiendo su libre fabricación y venta, acabarían a la larga con las pequeñas empresas familiares sevillanas como esta de Borrego.

DIEGO OLIVA ALONSO



MEDALLAS RENACENTISTAS EN LA COLECCIÓN NUMISMÁTICA MUNICIPAL Siglo XVI

Ubicación actual: ICAS-SAHP, Archivo Municipal,
colección Numismática

De entre las muchas colecciones que atesora el Excmo. Ayuntamiento de Sevilla –pintura, escultura, arqueología, etc.– una poco conocida, pese a su importancia histórica, es su monetario y, dentro del monetario, una sección peor conocida aún es su medallero. Estas medallas, a las que vamos a dedicar las siguientes páginas, son de distintas nacionalidades aunque predominan las italianas, abarcan desde el siglo XV al XX, e incluyen algunas piezas de verdadero interés. Tuve una primera aproximación a esta colección hace ya bastantes años (Lleó Cañal, 1975: 61-79) y, aunque no he vuelto a tratar el tema, me ha seguido interesando y he procurado mantenerme informado, así que aprovecho esta invitación del Ayuntamiento sevillano para, en cierta medida, volver sobre mis pasos.

Antes que nada, sin embargo, conviene precisar algunos aspectos de carácter técnico que pueden inducir a confusión: a menudo podemos leer en las referencias a medallas expresiones como pieza “acuñada en...” o “estampada en...”. Ahora bien, la definición de acuñar (y por extensión de estampar) es la de “imprimir y sellar una pieza de metal por medio de un cuño o troquel”¹ y este no es el caso en la inmensa mayoría de las medallas antiguas, donde la técnica habitual fue la del vaciado (Hill, 1917: 178-183), en el que anverso y reverso de la medalla se elaboraban independientemente en cera y en relieve sobre una superficie metálica plana; de este positivo se sacaba luego un negativo o molde, que después servía para el vaciado de cualquier metal; al elaborarse separadamente ambos lados de la medalla, no es infrecuente, como veremos, que un mismo anverso, por ejemplo, pueda aparecer con distintos reversos.

Las medallas, como las conocemos hoy, fueron “redescubiertas” por los humanistas italianos del siglo XV, a partir de las medallas imperiales romanas que fueron ávidamente coleccionadas por los mismos; estas medallas lucían el retrato del emperador en el anverso y, en el reverso, solían representar figuras alegóricas alusivas a las hazañas y victorias imperiales o a la Paz, la Prosperidad, etc. Para los humanistas del Renacimiento estas piezas resultaban de gran valor por la cantidad de información histórica que atesoraban; probablemente el primer coleccionista de este tipo de medallas antiguas fue Francesco Petrarca

(1304-1374), en muchos aspectos un precursor del Renacimiento, quien poseía tres *sestertii* romanos; algo posterior, el inventario de las colecciones del duque de Berry (1340-1416) revela la posesión de varios medallones de oro con efigies de emperadores, casi con toda seguridad copias o pastiches (Scher, 2000: 1-15). Pero fue ya entrado el siglo XV cuando los humanistas comprendieron la utilidad de estas medallas, no solo desde un punto de vista erudito o arqueológico, sino como modelo para elaborar retratos “dobles” de personajes importantes contemporáneos, representando el aspecto físico del individuo en el anverso y en el reverso su retrato “moral” o espiritual, expresado a menudo mediante alambicados emblemas y divisas y contribuyendo, así, al culto a la Fama tan importante en la cultura del Renacimiento. Fue Pisanello (1395-1455) quien mejor supo dar forma a estas primeras medallas “modernas”, con ejemplos como la del rey Alfonso V de Aragón, con su característico perfil aguileño, entre un yelmo y una corona en el anverso y, en el reverso, la efigie de un águila que deja a sus pies una gacela muerta para los buitres que le rodean, con la inscripción *Liberalitas Augusta* de 1449 (Hill, 1920: 49).

A partir de estos tempranos antecedentes, la pasión por las medallas no paró de crecer en Europa², de modo que contamos con efigies metálicas de casi todas las personalidades importantes del Renacimiento y de épocas posteriores; del mismo modo, también se amplificaron sus objetivos, añadiendo a su función original de ensalzar al efigiado, mensajes políticos o celebrativos cuidadosamente formulados. También se incrementó su producción fuera de Italia, especialmente en los Países Bajos y Alemania (Campbell Hutchinson, 2000: 159). En España, por su parte, las medallas retratísticas fueron básicamente obra de artífices italianos como Leone Leoni (1509-1590) o Jácome Trezzo (1515-1589) estrechamente vinculados a la Corte; en otros casos fueron realizadas en Italia para clientes españoles, como la medalla anónima del I marqués de Zenete seguramente realizada en Roma y fechada en 1499, en cuyo anverso aparece el perfil del sujeto y en el reverso las imágenes de Marte y Venus (Falomir, Marías, 1994: 103), o como la del I duque de Alcalá realizada en 1565 en Nápoles durante su virreinato (1558-1571) y alusiva a sus labores de gobierno (Lleó Cañal, 1998: 44-45). También hubo importantes colecciones de medallas en la España del Antiguo Régimen; por citar solo dos de ellas famosas y casi contemporáneas, cabe destacar

30 A 41



30. *Hieronimus Andreasius* (8.103)



31. *Hyppolitus Bracciolini* (8.112)



32. *Andreas Doria* (8.115)

las de don Antonio Agustín, arzobispo de Tarragona, que reunió importantes piezas procedentes de esa ciudad pero también de Roma, y quien dejó escrito un tratado sobre ellas (Agustín, 1587) o la de don Martín Gurrea y Aragón, IV duque de Villahermosa, quien igualmente acumuló una nutrida colección e igualmente escribió un importante tratado sobre el tema (Mélida, 1903).

En Sevilla no faltaron tampoco las colecciones de monedas y medallas en los siglos XVI y XVII; importantes debieron ser las del humanista Francisco de Medina (1544-1615) a juzgar por los elogios que le dedicó Francisco Pacheco en su *Libro de Retratos* o la de Gonzalo Argote de Molina, también elogiada por Pacheco. Tampoco podemos olvidar la de don Fadrique Enríquez de Ribera I marqués de Tarifa, el inventario de cuyos bienes revela una enorme colección, muchas de las piezas probablemente recuerdos píos de su peregrinación a Jerusalén, pero otras de tema mitológico o histórico (Lleó Cañal, 1998: 36).

Pero, ciñéndonos al tema que nos ocupa, es decir, el medallero del Ayuntamiento, la más relevante colección sevillana de medallas (y también de monedas) fue la del canónigo, catedrático de teología y arqueólogo Francisco Mateos Gago (1827-1890) (Aguado García, 2013: 39-48), que terminaría siendo adquirida, junto con su colección arqueológica, por el Ayuntamiento a sus descendientes en 1892, gracias a la mediación del erudito José de Gestoso, y que forma ahora el núcleo de la actual colección municipal. Hombre de férreas convicciones casi tridentinas, opuesto radicalmente a teorías modernas como el darwinismo, Mateos Gago colaboró sin embargo en instituciones llamadas “progresistas”, como la sociedad El Folklore Andaluz, fue miembro también del Ateneo y de la Sociedad de Excursiones, en la que ejerció la presidencia de la Sección de Bellas Artes y Arqueología, e impulsó con Francisco Collantes de Terán la creación de la Sociedad Arqueológica Sevillana, que publicó la *Revista Arqueológica Sevillana*. Miembro igualmente de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Sevilla, desde la que luchó denodadamente contra el brutal derribo de la iglesia de San Miguel, fue también arqueólogo “de campo”, dirigiendo excavaciones en Itálica, Carmona y Osuna, entre otros yacimientos (Beltrán; Deamos, 2007: 93-142). Pero no quedaron ahí los reconocimientos hacia su persona: fue también académico de la Real de Buenas Letras de Sevilla, de la madrileña de Bellas Artes de San Fernando, de la Pontificia de Santo Tomás de Aquino y, por último, correspondiente de la Real de la Historia. Como puede verse, un impresionante *Cursus Honorum*.

Pero no le fue a la zaga la pasión coleccionista de Mateos Gago, quien llegó a reunir valiosas piezas arqueológicas, como unas metopas con los trabajos de Hércules procedentes de un templo tardorromano o un bronce epigráfico encontrado en el anfiteatro itálico (López Rodríguez, 2007: 13-41), llegando a alcanzar un número de más de 600 piezas; entre estas, la cerámica, las inscripciones y los elementos escultóricos debieron ser en su mayor parte procedentes de las excavaciones realizadas localmente por el presbítero; incluso la mayoría de las monedas debieron ser también de procedencia local. Pero las medallas tuvieron otro origen.

En efecto, en 1869, Mateos Gago llegó a Roma como teólogo asesor para el ahora llamado Concilio Vaticano I, permaneciendo en la ciudad varios meses; allí se integraría en el ambiente intelectual de la ciudad, llegando a ser elegido miembro de la *Società degli Arcadi*; descubrió además los mercadillos de antigüedades romanos ubicados en las plazas de Campo dei Fiori y Montanara y fue allí donde debió comprar la mayor parte de sus medallas, lo que explicaría el predominio de los ejemplares italianos –y de personajes italianos– en su colección (Aguado García, 2013). En esta estancia romana, por ejemplo, debió reunir su colección de medallas pontificias, que abarcaban desde Martín V (1417-1431) hasta Pío IX (1846-1878), pero también otras de personajes del Renacimiento italiano, como las que comentamos a continuación:

1. ANDREASIIUS, Hieronymus. Núm. de la colección: 8.103. Bronce, sin perforar. Diámetro: 47 mm. Autor desconocido. 1520 ca.

Esta medalla representa en el anverso a Girolamo Andreasi, conde de Ripalda, noble mantuano casado con Ippolita d'Este, y en el reverso la imagen de un cisne bajo una estrella. Su simbolismo podría aludir a la constelación del cisne, también conocida como Cruz del Norte, de gran ayuda en la navegación, lo cual puede referirse a una ayuda para el “navegar” de la vida. Por lo demás, el retrato de Andreasi parece derivar de un busto de terracotta, obra de Gian Cristoforo Romano, ligeramente anterior, y actualmente en el Museo Bardini de Florencia.

2. BRACCIOLINI, Hyppolitus. Núm. de la colección: 8.112. Bronce, perforada. Diámetro: 44 mm. Autor: Simone Pallante, activo en Roma hacia 1560-1570.

El retrato de Bracciolini, capitán de las milicias toscanas al servicio de Venecia, nos lo muestra de perfil a la derecha revestido de una rica armadura con hombreras en forma de cabezas leoninas. El reverso nos muestra una planta florecida de la que pa-



33. *Cristoforo Madruzzo* (8.180)



34. *Cosimo Medicis* (8.117)



35. *Cosimo Medicis* (8.116)

rece libar una abeja. La inscripción PUTIDIS. NON. ASSIDET. ULLIUS –no se asienta sobre nada podrido– debe aludir a la rectitud de su carácter.

3. DORIA, Andrea. Núm. de la colección: 8.115. Bronce, perforada. Diámetro: 44 mm. Atribuida a Leone Leoni. 1541 ca.

El retrato del almirante genovés Andrea Doria (1466-1560), al servicio de la corona española, lo muestra revestido de coraza, apareciendo un tridente sobre su hombro derecho y debajo un delfín, alusivos ambos a Poseidón y claramente a sus hazañas como marino; en el reverso una galera siendo conducida por una barca con dos remeros y en primer plano un pescador sentado sobre una roca. Fue Andrea Doria un militar insustituible para el emperador Carlos quien premió sus servicios con el Toisón de Oro.

4. MADRUZZO, Cristóforo. Núm. de la colección: 8.180. Bronce, sin perforar. Diámetro: 44 mm. Pietro Paolo Galeotti. 1551.

El retratado (1512-1578) aparece identificado por la inscripción en el anverso; fue obispo y príncipe de Trento en 1539 y en 1542 fue nombrado cardenal por el papa Paolo Farnese; fue estrecho aliado del emperador Carlos, quien llegó a proponerlo como papa en el conclave acaecido tras la muerte de Urbano VII. El reverso, sin inscripción, muestra a Poseidón recostado sobre las olas del mar, señalando con la mano una bahía cerrada por una cadena; en el interior de la bahía se aprecian varias naves. Es una composición que, con pocas variantes, aparece en el reverso de tres conocidas medallas de Cosme de Médicis, relativas a la fortificación de la isla de Elba.

5. MEDICI, Cosimo. Núm. de la colección: 8.117. Bronce, perforada. Diámetro: 35 mm. Obra de Domenico di Polo di Angelo de' Vetri. 1537.

Segundo duque de Florencia (1537-1569), pero primer gran duque de Toscana (1569-1574), Cosme I de Médicis (1519-1574) aparece en la medalla imberbe y con el pelo rizado y porta una armadura de fantasía; en el reverso muestra una figura femenina, muy clásica, de pie, apoyada sobre una lanza, que alimenta a una serpiente con una patena que la inscripción identifica como SALUS PUBLICA. Normalmente, en los ejemplares romanos en que se inspira esta medalla, la deidad aparece sentada, pero la iconografía es la misma.

6. MEDICI, Cosimo. Núm. de la colección: 8.116. Bronce, sin perforar. Diámetro: 33 mm. Obra de Domenico di Polo di Angelo de' Vetri. 1552.

El anverso muestra el mismo retrato de Cosme de Médicis que en la medalla anterior, pero el reverso difiere, mostrando la figura de Capricornio y la inscripción ANIMI CONSCIENTIA ET FIDUCIA FATI, empresa que también adoptaría Carlos V. El capricornio y las ocho estrellas se refieren evidentemente a la constelación bajo cuyo ascendente nació el gran duque, mientras que la empresa o *motto* puede traducirse como “consciencia de ánimo y fe en el destino”. Este reverso nos muestra, por lo demás, la importancia que la astrología llegó a adquirir en la corte medicea.

7. MEDICI, Cosimo. Núm. de la colección: 8.114. Bronce, sin perforar. Diámetro: 45 mm. Atribuida a Domenico Poggini. 1560 ca.

El reverso muestra la fuente de Neptuno y el acueducto de los jardines Boboli. El aspecto que presenta la fuente en la actualidad es fruto de un arreglo dieciochesco, pero la estatua del dios del mar es obra de Stoldo Lorenzi de 1565. La inscripción en el reverso QUO MELIOR OPTABILIOR, “más deseable porque de mejor calidad” alude a los beneficios introducidos en el área por el nuevo suministro público de agua. Hay que señalar que Cosme levantó dos fuentes de Neptuno para mejorar el suministro de agua a la ciudad; esta que nos ocupa y la que se levanta en la Piazza della Signoria, en la que colaboraron Ammannati, Pietro Tacca y Giambologna.

8. MEDICI, Cosimo. Núm. de la colección: 8.113. Bronce, sin perforar. Diámetro: 40 mm. Pier Paolo Galeotti. 1565 ca.

La imagen del anverso nos muestra a un Cosme ya notablemente envejecido respecto a las medallas anteriormente descritas; lleva coraza y manto sujeto con un broche. En el reverso, un toro con los cuernos recortados y la cola levantada como en actitud de atacar y la inscripción, parcialmente borrada pero completada por un ejemplar en el British Museum, IMMINUTUS CREVIT. La medalla se refiere a las obras llevadas a cabo por Cosme para regularizar el curso del Arno, para su *indirizzamento* como escribe Vasari, una importante obra hidráulica que redundó en beneficios, como afirma la inscripción: “mutilado, crecí”.

9. PELLICANUS, Paulo. Núm. de la colección: 8.104. Bronce, perforada. Diámetro: 50 mm. Anónimo. 1556.

La inscripción en el anverso especifica que el retrato lo representa a los 30 años de edad y la fecha en 1556. El reverso nos muestra a un pelícano que se abre el pecho para dar de beber su sangre a los polluelos, basándose en las leyendas sobre animales recogidas en el *Physiologus*, un volumen



36. *Cosimo Medicis* (8.114)



37. *Cosimo Medicis* (8.113)



38. *Paulo Pelicanus* (8.104)

probablemente redactado en Alejandría en los primeros siglos de la era cristiana. Por motivos obvios, la leyenda fue interpretada como alegoría de la pasión de Cristo, lo que concuerda con la inscripción MAXIMA VIS AMORIS, es decir, la máxima fuerza es la del amor.

10. RANGONA, Argentina (de soltera Pallavicini). Núm. de la colección: 8.108. Bronce, sin perforar. Diámetro: 62 mm. Atribuida a Niccolo Cavallerino o Antonio Vicentino. Después de 1550.

Esposa del conde Guido Rangona y célebre poetisa, la medalla, de carácter póstumo pues murió en 1550, nos la muestra en busto a la derecha. El reverso es interesante pues aparece idéntico en una medalla de la condesa de Horn, quizás posterior pues parece relacionarse con la muerte de su marido en 1568: nos muestra una mujer semidesnuda sentada sobre una roca a la orilla del mar; una Victoria alada corona su frente; Poseidón, apoyado en su tridente, contempla la escena. En ambas medallas, la de la condesa de Horn y la de la condesa de Rangona, la inscripción es la misma: FIDES ET SANCTA SOCIETAS, posiblemente utilizada con un sentido funerario.

11. RANGONI, Tommaso. Núm. de la colección: 8.167. Bronce, sin perforar. Diámetro: 40 mm. Alessandro Vittoria. 1558.

La inscripción en el anverso -THOMAS PHILOGUS RAVENNAS- nos identifica, busto a la derecha, a Tommaso Rangoni (1493-1577), más conocido como "philologus" por su claridad como escritor y orador; establecido en Venecia tuvo gran éxito y adquirió una importante fortuna, integrándose en los círculos intelectuales de la ciudad.

El reverso es más complejo y parece relacionarse con el mito del origen de la Vía Láctea, según el cual Hércules, habido por Zeus con la mortal Alcmena, fue amamantado por Hera, esposa y hermana del dios, mientras esta dormía; al despertarse y retirar el pecho de la diosa surgió un chorro de leche que daría lugar a la galaxia que aún conocemos bajo ese nombre. El águila que entrega el infante a la diosa dormida es evidentemente Zeus, mientras que el círculo de estrellas en la base de la medalla se refiere claramente a la galaxia. La inscripción, por otro lado, A. IOVE. ET. SORORE. GENITA confirma esta interpretación pues, como ya hemos señalado, Zeus y Hera eran hermanos. No olvidemos por último que Rangoni era astrónomo.

12. SPINELLI, Io. Bapt. Núm. de la colección: 8.105 bis. Bronce sobredorado, perforada. Diámetro: 45 mm.

Giovan Battista Spinelli, de aristocrática familia napolitana, fue conde de Cariati y duque de Castrovillari y estrecho colaborador militar de la Corona española, tanto con Fernando el Católico como con el emperador Carlos; se casó en 1540 con Isabel Álvarez de Toledo, hija del virrey Pedro. Esta medalla presenta la particularidad de carecer de reverso figurativo.

Sirvan estas breves líneas para poner de relieve la importancia de la colección medallística del Ayuntamiento sevillano que, esperamos, pueda ahora hacerse más accesible al público en general.

VICENTE LLEÓ CAÑAL

Notas

¹ R.A.E. *Diccionario de la Lengua Española* (Madrid, 1970) *ad vocem*.

² Incluso el sultán turco Mahomet II, pese a su supuesto aniconismo, tuvo su medalla diseñada por Gentile Bellini, de 1479-80.

Bibliografía: Agustín, A. (1587); Mélida, J. R. (1903); Hill, G. F. (1917); Hill, G. F. (1920); Lleó Cañal, V. (1975); Falomir, M. y Marías, F. (1994); Lleó Cañal, V. (1998); Campbell Hutchinson, J. (2000); Scher, S. K. (Nueva York, 2000); Beltrán, J. y Deamos, B. (2007); López Rodríguez, J. R. (2007); Aguado García, P. (2013).



39. *Argentina Rangona* (8.108)



40. *Tomas Rangoni* (8.167)



41. *Juan Bautista Spinelli* (8.105 bis)

BOTE DE FARMACIA. ALBARELO

Realizado en Triana (Sevilla) en el siglo XVII

42

Barro cocido modelado a torno, vidriado con esmalte blanco y pintado a mano con pigmento metálico de color azul. Altura: 27 cm; diámetro: 11,5 cm

Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Nº de Inventario: 4883 del inventario de la Colección Municipal; 2697 del registro de objetos en depósito del Museo Arqueológico de Sevilla; 7 del Acta de depósito de piezas del Museo Arqueológico de Sevilla en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; DO347a del inventario de depósitos en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Pieza de uso farmacéutico con destino a contener drogas. El centro del cuerpo es estrecho y tiene las carenas muy suaves, la superior algo mayor. El cuello es corto con tendencia exvasada y con el extremo del borde aplanado. El pie está marcado de manera más abierta en la línea de la base que está algo hundida. La base está sin esmaltar. El interior va esmaltado con estaño y presenta imperfecciones en el fondo. La decoración se aplica en color azul sobre el fondo esmaltado en blanco y en el frente consiste en un capelo cardenalicio y dos ciervos que se corresponden con el escudo del Cardenal Cervantes, fundador del hospital de San Hermenegildo.

En el reverso aparece una inscripción: UNG.FIL. ZACAR, que se refiere al conocido como ungüento Zacarías, muy común en las boticas. Se componía de “cera amarilla, caña de vaca, enxudia de anadon y de gallina, bauzas de simiente de lino y aceite de linaza”. Se le atribuye las propiedades de “ablandar durezas en común, y scirros, y juntándolos con pulpa de malvavisco y aceite de almendras se aplica al pecho, y hace que se escupa presto y con facilidad”, según Bartolomé Hidalgo de Agüero, médico del hospital del Cardenal.

Durante todo el siglo XVII, pero también en el siglo XVIII, fue muy frecuente la producción de piezas para uso farmacéutico a cargo de las alfarerías trianeras. Estaban destinadas a las boticas de conventos, monasterios u hospitales y solían estar decoradas con los emblemas de las órdenes religiosas que regían estas instituciones, pintados en color azul.

La pieza perteneció probablemente a la botica del hospital de San Hermenegildo, conocido como el hospital del Cardenal. Se tiene constancia de que el duque de T'Serclaes de Tilly, Juan Francisco Pérez de Guzmán y Boza, donó siete tarros de botica del siglo XVIII al Museo Arqueológico Municipal de Sevilla entre 1895 y 1905. En el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla se conservan ocho ejemplares

de la colección municipal. Forma parte de los fondos de la colección municipal que fueron depositados en el Museo Arqueológico de Sevilla en 1950 y que pasaron al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972, aunque el acta ministerial que formalizó el depósito no se realizó hasta 1975.

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ

Bibliografía: Lasso de la Vega, J. (1916); Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla (1981: 15, il. p. 27); Herrera Dávila, J. (2010).



Círculo de Francisco Niculoso Pisano (atribuido)

AZULEJO

Fabricado en Sevilla en el primer tercio del siglo XVI

43

Barro cocido, vidriado con esmalte y pintado con pigmentos metálicos.
17,5 x 17,5 x 3 cm

Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Nº de Registro: 5629 de la Colección Municipal; 3444 del registro de objetos en depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla; 73 del Acta de depósito del Museo Arqueológico de Sevilla en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; DO530a del libro de registro de objetos en depósito del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Azulejo plano pintado. Representa parcialmente la adoración de los Reyes Magos. El dibujo está realizado en azul sobre fondo blanco y se colorea en azul y en distintas gradaciones de amarillo, ocre y verde.

Este azulejo, de procedencia desconocida, constituye solo la cuarta parte de la composición total del cuadro que representaba la Epifanía o Adoración de los Reyes Magos. Se trata de una obra vinculable al círculo de Francisco Niculoso Pisano que reproduce un grabado flamenco de hacia 1500.

Francisco Niculoso se instala en Sevilla en los últimos años del siglo XV procedente de Italia y empieza a practicar un arte y una técnica cerámica que convierte a esta ciudad en la punta de lanza de la vanguardia europea en el terreno de la azulejería. Su origen y probable formación italiana se sobreentienden por la técnica que emplea y por presentarse en sus firmas como “pisano” o “italiano”. Sus obras conocidas se fechan entre 1503 y 1526. Se instaló en Triana, en el popular barrio de alfareros, en unas casas de la calle Ancha de Santa Ana (actual Pureza). Su trabajo fue de altísima calidad técnica; su estilo fluctuaba entre las escenas tomadas frecuentemente de repertorios iconográficos flamencos y los esquemas decorativos renacentistas aprendidos en su país natal.

Se desconoce cuándo y cómo ingresó esta pieza en la colección municipal. En el inventario de la colección municipal aparece descrita como “Cuadro de azulejo mudéjar, Niño Jesús sobre regazo de la Virgen”.

Forma parte de los fondos de la colección municipal que fueron depositados en el Museo Arqueológico de Sevilla en 1950 y que pasaron al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972, aunque el acta ministerial que formalizó el depósito no se realizó hasta 1975. Participó en la exposición temporal *Cerámica de Triana* organizada por la Caja de Ahorros de Granada en 1985.

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ



Bibliografía: Morales Martínez, A. J. (1977: 62); Martínez Caviro, B. y Pleguezuelo Hernández, A. (1985: 75, nº 25); Pleguezuelo Hernández, A. (1989: 157, il. 275).

AZULEJO

Fabricado en Sevilla hacia 1600

44

Barro cocido, vidriado con esmalte y pintado con pigmentos metálicos.
17,5 x 17,5 x 3 cm

Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Nº de Registro: 5642 de la Colección Municipal; 3457 del registro de objetos en depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla; 210 del Acta de depósito del Museo Arqueológico de Sevilla en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; DO562a del libro de registro de objetos en depósito del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Azulejo de los llamados “de propio” que presenta la iconografía del escudo real con leones y castillos, rodeado de una cartela manierista y una bordura fina en azul. Limita toda la placa un verdugillo de diez piezas con un motivo de cadeneta. Bajo el escudo lleva una inscripción: el número “13”. El escudo está dibujado en negro y colores azul cobalto, verde, ocre dorado y amarillo, mientras que el verdugillo está dibujado en azul y colores verde y ocre.

El azulejo plano pintado se produce en España desde principios del siglo XVI. Su introductor fue el ceramista italiano Francisco Niculoso que se instala en Sevilla en los últimos años del siglo XV y empieza a practicar un arte y una técnica cerámica que no se conocían antes en la ciudad y que sitúa a Sevilla en la vanguardia de la azulejería.

Los azulejos conocidos como “de propio” estaban destinados a marcar la propiedad de los inmuebles y por eso se colocaban en la fachada de los mismos. Los grandes propietarios, usualmente entidades de carácter religioso, cuando hacían inventario, encargaban un pedido completo de estos azulejos a un ceramista que repetía el emblema representativo de la institución o la divisa familiar, añadía a veces un corto texto y el número de propiedad que a cada casa correspondía en el protocolo de bienes inmuebles de la citada institución. Los ejemplares más numerosos datan de los siglos XVII y XVIII, aunque debieron hacerse igualmente antes y después de estas fechas.

Este ejemplar debe proceder de alguna casa perteneciente al patronato de los Reales Alcázares de Sevilla. Se desconoce cuándo y cómo ingresó en la colección municipal. La única referencia sobre la llegada de algunos azulejos de este tipo es que la Academia de Bellas Artes de Sevilla donó varios azulejos planos pintados de los siglos XVI y XVII al Museo Arqueológico Municipal entre 1895 y 1905. Forma parte de los fondos de la colección municipal que fueron depositados en el Museo Arqueológico de Sevilla en 1950 y que pasaron al Museo de Artes y Costumbres

Populares de Sevilla en 1972, aunque el acta ministerial que formalizó el depósito no se realizó hasta 1975. Participó en la exposición temporal *Cerámica de Triana* organizada por la Caja de Ahorros de Granada en 1985.

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ



Bibliografía: Morales Martínez, A. J. (1977: 62); Pleguezuelo Hernández, A. (1989: 157, il. 275)

AZULEJOS

Fabricados en Sevilla en 1503

Barro cocido, vidriado con esmalte y pintado con pigmentos metálicos. Medidas totales: 79,2 x 43 x 2,5 cm. Medidas del azulejo con el escudo: 51 x 43 x 2,5 cm. Medidas del azulejo con la inscripción: 28,2 x 21 x 2,5 cm. Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. N° de Registro: 5710 de la Colección Municipal; 3525 del registro de objetos en depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla; 84 del Acta de depósito del Museo Arqueológico de Sevilla en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; DO612a/1 y DO612a/2 del libro de registro de objetos en depósito del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

Los azulejos de cuerda seca de tipo conmemorativo que forman un conjunto. El primero representa el escudo de los Reyes Católicos con el águila pasmada y nimbada sobre el propio escudo con castillos, leones, barras y granadas. En el reverso hay esbozos de leones pintados con tinta de manganeso a modo de ensayo. La representación de este escudo sigue muy de cerca el frontispicio del cuaderno de las nuevas leyes de Hermandad, impreso en Sevilla por tres compañeros alemanes en 1498. El segundo azulejo, también de cuerda seca, es algo más estrecho y muestra una inscripción con caracteres góticos sobre fondo blanco de estaño con dibujo en la tinta propia de esta técnica: IHS XPS/ ESTA ES LA OBRA DEL P/ OSITO FECHO POR M/ AESTRE JERONIMO/ SUARES Y ACABO/ SE AÑO DE 1503/ AÑOS DEO GRA/ CIAS.

La técnica de la cuerda seca tiene sus orígenes en el periodo islámico y parece que ya en época califal se utilizaba la cuerda seca parcial para decorar piezas realizadas a torno. En Sevilla la aplicación de esta técnica puede asociarse a la aparición de los primeros azulejos, en el sentido actual del término, que vienen a sustituir, a lo largo del siglo XV, a los alicatados de tradición islámica que por falta progresiva de alarifes encarecían en exceso su precio. El declive de esta técnica se produce a mediados del siglo XVI con la implantación definitiva del Renacimiento, las innovaciones de Francisco Niculoso Pisano y, sobre todo, la competencia de la técnica de arista, que es una evolución de la cuerda seca hendida. En el siglo XIX, como consecuencia del movimiento historicista, se produce una recuperación de esta técnica.

Este procedimiento consiste en decorar la cerámica mediante un dibujo que puede ser aplicado sobre la superficie mediante la impronta de una matriz y luego reforzado a pincel o directamente trazado a pincel. Este dibujo se realiza con una materia grasa

mezclada con óxido de manganeso y crea unas superficies delimitadas que se rellenan con otros óxidos produciendo la decoración a color.

Se distinguen dos técnicas: la cuerda seca parcial y la cuerda seca total, según se decore toda la superficie de la pieza o solo una parte. La cuerda seca total es la más habitual en los azulejos y dentro de ella se distinguen varios procedimientos técnicos: la cuerda seca plana, la cuerda seca hendida y la cuerda seca de refuerzo.

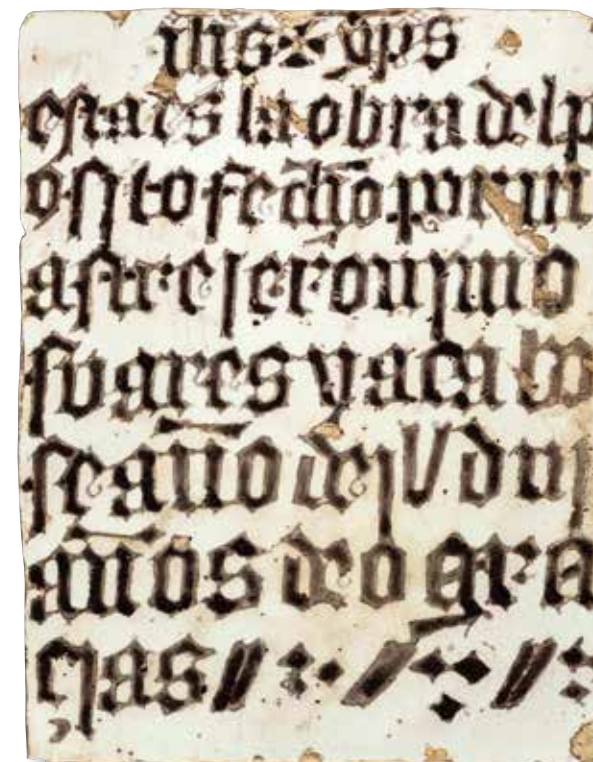
En el caso de este azulejo se ha utilizado para su decoración la cuerda seca plana o a pincel, que es la primera en aparecer puesto que ya se usaba para las piezas a torno y que da una libertad creadora que la convierte en la de mayores posibilidades pictóricas. Este hecho, al coincidir con la potenciación del sentido figurativo que se produce a principios del siglo XVI, facilita que el azulejo se deje influir por los repertorios góticos tardo-medievales y por los temas heráldicos, como sucede en este ejemplar.

Según Gestoso, la pieza procede de la Alhóndiga de grano de Sevilla, demolida en 1895, desde donde se trasladó al Museo Arqueológico Municipal. Es la única pieza identificada como propiedad municipal en el catálogo de azulejos del MACPSE realizado por Alfonso Pleguezuelo. Forma parte de los fondos de la colección municipal que fueron depositados en el Museo Arqueológico de Sevilla en 1950 y que pasaron al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972, aunque el acta ministerial que formalizó el depósito no se realizó hasta 1975.

Esta pieza ha sido muy solicitada por diversas instituciones culturales para exposiciones temporales como, por ejemplo, *Cerámica de Triana*, organizada por la Caja de Ahorros de Granada en 1985; 1492. *La paz y la guerra. Castilla y León en la época del Tratado de Tordesillas*, organizada por el Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística en Burgos en 2004; o por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales para la exposición temporal *Los Reyes Católicos y la monarquía española*, en Valencia, en 2004.

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ

Bibliografía: Gestoso y Pérez, J. (1903: 119-121, fig. 34); Portillo Muñoz, J. L. (1980: fig. 19); Pleguezuelo Hernández, A. (1989: 157, il. 275).



PANEL DE AZULEJOS

Fabricado en Sevilla entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI

46

Barro cocido, vidriado con esmalte y pintado con pigmentos metálicos.
32,2 x 32,2 x 2,5 cm

Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Nº de Registro: 5678 de la Colección Municipal; 3493 del registro de objetos en depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla; 87 del Acta de depósito del Museo Arqueológico de Sevilla en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; DO616a del libro de registro de objetos en depósito del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Panel de cuatro azulejos de cuerda seca plana que forman lacerías dejando registros centrales de forma octogonal donde albergan animales fantásticos. Los colores usados son blanco para el lazo, verde, azul, negro y melado para fondos y motivos figurativos.

La técnica de la cuerda seca tiene sus orígenes en el periodo islámico y parece que ya en época califal se utilizaba la cuerda seca parcial para decorar piezas realizadas a torno. En Sevilla, la aplicación de esta técnica puede asociarse a la aparición de los primeros azulejos que sustituyeron en el siglo XVI a los alicatados de tradición islámica que por falta progresiva de alarifes eran muy caros de producir. El declive de esta técnica se produce a mediados del siglo XVI con la implantación definitiva del Renacimiento, las innovaciones de Francisco Niculoso Pisano y, sobre todo, la competencia de la técnica de arista, que es una evolución de la cuerda seca hendida. En el siglo XIX, como consecuencia del movimiento historicista, se produce una recuperación de esta técnica.

Este procedimiento consiste en decorar la cerámica mediante un dibujo que puede ser aplicado sobre la superficie mediante la impronta de una matriz y luego reforzado a pincel o directamente trazado a pincel. Este dibujo se realiza con una materia grasa mezclada con óxido de manganeso y crea unas superficies delimitadas que se rellenan con otros óxidos produciendo la decoración a color.

En el caso de este azulejo se ha utilizado para su decoración la cuerda seca plana o a pincel que ya se usaba para las piezas a torno, y que da una libertad creadora que la convierte en la de mayores posibilidades pictóricas. Este hecho, al coincidir con la potenciación del sentido figurativo que se produce a principios del siglo XVI, facilita el que el azulejo se deje influir por los repertorios góticos tardo-medievales y por los temas heráldicos, como ocurre aquí con la representación de animales fantásticos de tradición

clásica muy utilizados en el imaginario gótico. Gracias a esta técnica, este azulejo puede reflejar a la perfección el espíritu ecléctico mudéjar, puesto que a la decoración de lacería propia de la cultura islámica se une la representación figurativa del arte cristiano.

La pieza forma parte de los fondos de la Colección Municipal que fueron depositados en el Museo Arqueológico de Sevilla en 1950 y que pasaron al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972, aunque el acta ministerial que formalizó el depósito no se realizó hasta 1975.

Esta pieza ha sido muy solicitada por diversas instituciones culturales para exposiciones temporales como, por ejemplo, el Grupo Entorno S.A. para la exposición *El Mudéjar iberoamericano: del Islam al Nuevo Mundo* en Málaga en 1995; o la Universidad de Zaragoza para la exposición *Mudéjar: el legado andalusí en la cultura española*, entre 2010 y 2011.

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ

Bibliografía: Gestoso y Pérez, J. (1903: 56, il. p. 114-115, ilustración de azulejos semejantes también procedentes del antiguo Museo Municipal de Sevilla); Martínez Caviro, B. y Pleguezuelo Hernández, A. (1985: 68); Pleguezuelo Hernández, A. (1989: 125, il. 17); *El mudéjar iberoamericano...* (1995: 309); Álvaro Zamora, M. I. et al. (2010: 425, il. p. 135).



PANEL DE AZULEJOS

Fabricado en Sevilla en el siglo XVI

Barro cocido, vidriado con esmalte, decorado con técnica de arista y pintado con pigmentos metálicos. 36 x 59,1 x 4,5 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Nº de Registro: 5678 de la Colección Municipal; 3493 del registro de objetos en depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla; 87 del Acta de depósito del Museo Arqueológico de Sevilla en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; DO616a del libro de registro de objetos en depósito del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Panel de ocho azulejos de arista con temas vegetales formando medallones amplios que albergan motivos del mismo tipo de claro carácter renacentista. Sobre el esmalte blanco, la decoración presenta colores verde, azul, negro y melado. Está montado en yeso. Presenta el mismo motivo decorativo que otros azulejos del Museo Arqueológico de Sevilla depositados en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla (DE635A y DE1193A)

El azulejo de arista es la tipología más representada en el conjunto de la colección municipal y la mayoría estaban destinados a decorar zócalos. Esta técnica supuso una simplificación del proceso de fabricación del azulejo mediante la aplicación de una matriz que mecánicamente imprime el relieve sobre el barro, lo que supuso el incremento de la producción y su abaratamiento. Este proceso ya se había experimentado con la cuerda seca hendida, ya que el relieve producido por la impronta era a veces tan aristado que hacía innecesario el empleo del manganeso. La producción de azulejos de arista parece que se inicia a finales del siglo XV, aunque hay piezas más antiguas, y supuso un enorme incremento en la productividad favorecido por la rapidez de ejecución. Se usaron tanto para pavimentos como para techos, y sobre todo, para los zócalos.

El origen de los zócalos de azulejos puede tener varias raíces. Desde el punto de vista material, la relación técnica con los zócalos de alicatados islámicos es clara. Por otro lado, desde el punto de vista estético se relacionan con los tejidos hispanomusulmanes que se colgaban de las paredes. Como se puede comprobar las composiciones son parecidas: el basamento, la división en “paños” enmarcados por adaseras y verdugillos, las bandas horizontales con caracteres cúficos (que evolucionan a letras góticas y después a su geometrización máxima) y finalmente los remates de almenas. Estas composiciones trazadas por la industria textil también las seguían otros sistemas de revestimientos murarios de la España mudéjar del si-

glo XVI como, por ejemplo, los guadamecés de cuero. También son tomadas para la producción de zócalos de azulejos otras cualidades específicas del arte del tejido, como la variedad de diseños, la riqueza de colorido o la suntuosidad de los dorados.

Este motivo decorativo fue creado por los hermanos Diego y Juan Polido y se empleó en la decoración del Cenador de la Alcoba (pabellón de Carlos V) del Alcázar de Sevilla, construido en 1543.

Sobre la procedencia de este panel solo se sabe que tanto Luis Palomo, historiador sevillano que fue presidente del Centro de Cultura Hispano-Americana, como la Academia de Bellas Artes de Sevilla, donaron varias muestras o paneles de azulejos de arista del siglo XVI al Museo Arqueológico Municipal entre 1895 y 1905, pero no se han identificado los ejemplares. Forma parte de los fondos de la colección municipal que fueron depositados en el Museo Arqueológico de Sevilla en 1950 y que pasaron al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972, aunque el acta ministerial que formalizó el depósito no se realizó hasta 1975.

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ

Bibliografía: Gestoso y Pérez, J. (1903: 56, il. p. 114-115, ilustración de azulejos semejantes también procedentes del antiguo Museo Municipal de Sevilla); Martínez Caviro, B. y Pleguezuelo Hernández, A. (1985: 68); Pleguezuelo Hernández, A. (1989: 125, il. 17); *El mudéjar iberoamericano...* (1995: 309); Álvaro Zamora, M. I. et al. (2010: 425, il. p. 135).



AZULEJO

Fabricado en Sevilla a finales del siglo XVI

48

Barro cocido, vidriado con esmalte y pintado con pigmentos metálicos.
36 x 59,1 x 4,5 cm

Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Nº de Registro: 5678 de la Colección Municipal; 3493 del registro de objetos en depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla; 87 del Acta de depósito del Museo Arqueológico de Sevilla en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; DO616a del libro de registro de objetos en depósito del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Azulejo plano pintado de tipo devocional que representa una cruz de lacería estrellada a cuyos flancos aparecen dos estrellas de ocho puntas. La inscripción que aparece a la izquierda, IHS, está coronada por un yugo y, la de la derecha, M, está coronada. Presenta las siguientes inscripciones: bajo el yugo, IHS (Jesús) y, bajo la corona, M (María).

Este azulejo ejemplifica a la perfección, aunque de manera tardía, el espíritu mudéjar: decoración de tradición islámica, como la lacería, para tratar un tema cristiano, la cruz del Calvario con los símbolos de María y Jesús. Se documentan azulejos similares en la capilla de las Santas Justa y Rufina de la parroquia de Santa Ana en Triana.

El azulejo plano pintado se produce en España desde el siglo XVI aunque experimenta un periodo de importante decadencia en el siglo XVII, renace en el siglo XVIII con nuevos modelos iconográficos: cacerías, escenas galantes, cuadros devocionales que se aplican especialmente a azulejos de propio, a los de tipo Delft, a la señalización de barrios y calles y a los azulejos de contrahuella.

Se tiene constancia de que la Academia de Bellas Artes de Sevilla donó varias ejemplares de azulejos planos pintados del siglo XVI al Museo Arqueológico Municipal entre 1895 y 1905, pero no se han identificado los ejemplares. Esta pieza forma parte de los fondos de la colección municipal que fueron depositados en el Museo Arqueológico de Sevilla en 1950 y que pasaron al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972, aunque el acta ministerial que formalizó el depósito no se realizó hasta 1975. Participó en la exposición temporal *Cerámica de Triana*, organizada por la Caja de Ahorros de Granada en 1985.

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ

Bibliografía: Martínez Caviro, B. y Pleguezuelo Hernández, A. (1985: 74); Pleguezuelo Hernández, A. (1989: 158, fig. 70).



AZULEJOS

Fabricados en Sevilla en la primera mitad del siglo XVIII

49

Barro cocido, vidriado con esmalte y pintado con pigmentos metálicos.
38 x 32 x 3,5 cm

Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Nº de Registro: 5714 y 5717 de la Colección Municipal; 3529 y 3532 del registro de objetos en depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla; 227 y 228 del Acta de depósito del Museo Arqueológico de Sevilla en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; DO700a y DO710a del libro de registro de objetos en depósito del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Par de azulejos planos pintados en forma de medio círculo que representan, uno a un guerrero a pie entre matorrales, y el otro, a un caballero montado a caballo también en un entorno arbolado. Ambos pintados en azul sobre esmalte blanco. Destacan por la soltura de la mano que las ejecutó, utilizando el azul al claroscuro y dentro de los gustos barrocos del momento en el que fueron creadas.

Estaban destinados a decorar las rinconeras de las celdas monacales del monasterio de San Isidoro del Campo, Sevilla, según Gestoso. Tras un periodo de importante decadencia del azulejo en la segunda mitad del siglo XVII, a lo largo del siglo XVIII renace con nuevos modelos iconográficos e innovaciones. Entre los usos más comunes de los azulejos planos pintados de esta época podemos destacar, además de su principal uso como zócalos, los azulejos de propio, los de señalización de barrios y calles y los de contrahuella.

Estas piezas proceden del monasterio de San Isidoro del Campo, Sevilla. Forman parte de los fondos de la colección municipal que fueron depositados en el Museo Arqueológico de Sevilla en 1950 y que pasaron al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972, aunque el acta ministerial que formalizó el depósito no se realizó hasta 1975. Participó en la exposición temporal *Cerámica de Triana* organizada por la Caja de Ahorros de Granada, que tuvo lugar en 1985.

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ

Bibliografía: Gestoso y Pérez, J. (1903: 344); Pleguezuelo Hernández, A. (1989: 154).



JARRÓN

Fabricado en Talavera de la Reina (Toledo) entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII

50

Realizado a torno en barro, cocido mediante cocción oxidante, vidriado con esmalte y pintado a mano con pigmentos metálicos. El asa está realizada en molde. Altura: 35cm; anchura: 32 cm; profundidad: 27 cm. Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Nº de Registro: 4120 de la Colección Municipal; 2733 del registro de objetos en depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla; 52 del Acta de depósito del Museo Arqueológico de Sevilla en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; DO700a y DO710a del libro de registro de objetos en depósito del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

Jarrón de boca circular con cuello troncocónico invertido y cuerpo ovoide de gran tamaño que acaba en una base de fondo plano y pie anular. La pieza está decorada con policromía con los motivos trazados en manganeso mientras que para el relleno se han utilizado los colores amarillo melado, azul y verde. La escena principal representa dos jinetes mientras que el resto de la decoración es vegetal, destacando el tema de la “flor de patata” a cada lado de los jinetes. Las asas se adornan con esfinges adosadas. Forma pareja con otro jarrón de igual tamaño y decoración similar que también corresponde a la colección municipal (DO783a) en el que se representa un paseo de señores a caballo que recuerda los frisos italianos.

En torno a 1700, los alfareros de Talavera de la Reina realizan piezas policromas de gran calidad. Son distintivos de su producción el colorido y en especial sus típicas tonalidades, unido a los blancos intensos de sus fondos, debido a la utilización del estaño. También el diseño de las cenefas vegetales y los círculos concéntricos serán prototípicos de esta producción y época. Entre finales del siglo XVII y principios del XVIII se decoraron muchas piezas con el llamado tema de la “flor de la patata”, como el caso de la presente pieza, acompañadas casi siempre por graciosas figuras de dinámico dibujo y temática galante. Son los anónimos pintores de estas series los que otorgan a sus movidas figurillas la gracia de los grabados de Callot que, a buen seguro, formaron parte de los materiales de trabajo de los alfareros.

La serie policroma de Talavera es propia de los siglos XVII y XVIII y es una de las más importantes y no se extendió a Puente del Arzobispo. La decoración de sus superficies está concebida como un cuadro pictórico en el que los personajes de las escenas se mueven en paisajes densos y complicados en unas piezas de grandes dimensiones. La paleta de la serie utiliza

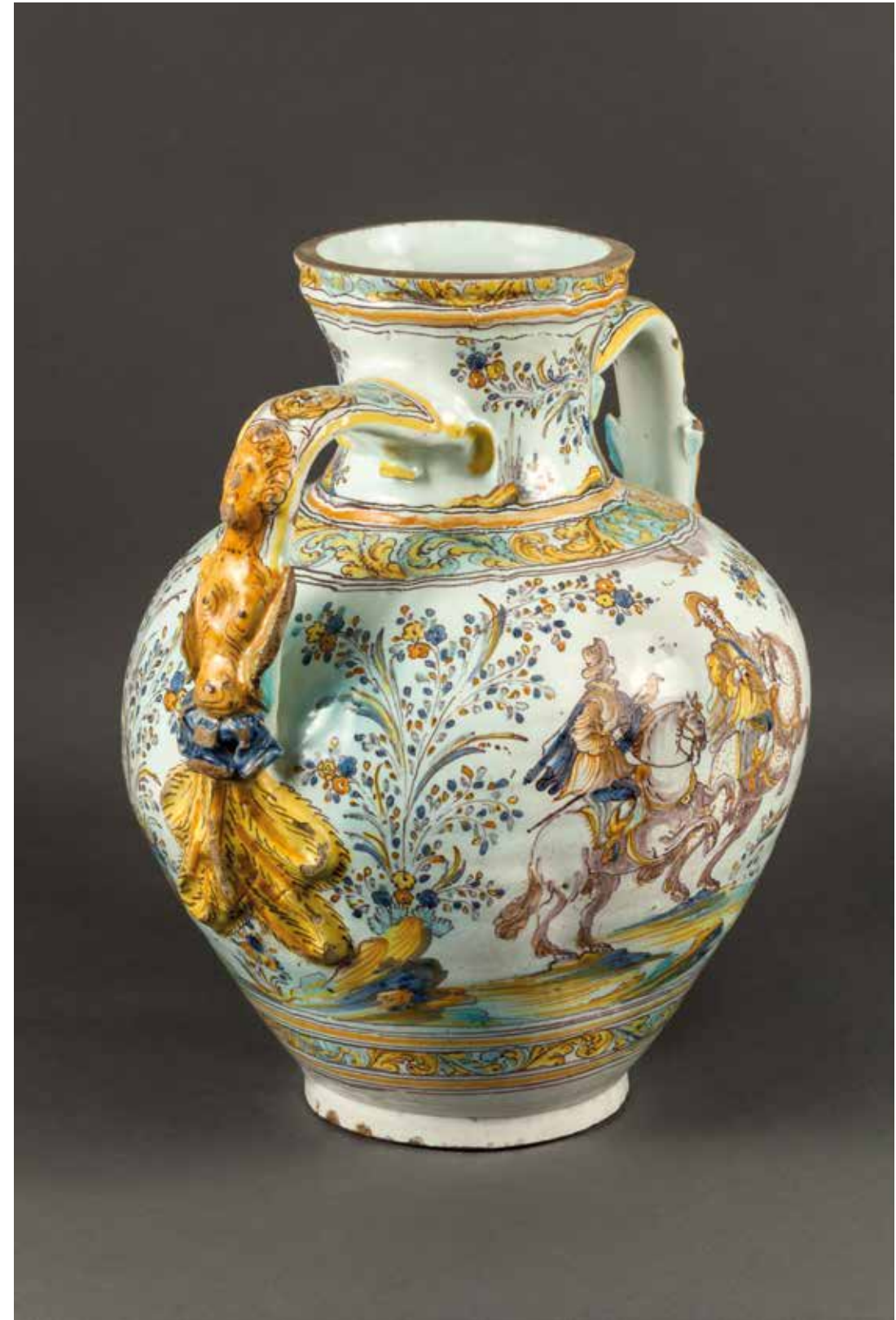
tonos de verde, ocre y marrón. La mayoría de las piezas están decoradas con temas sacados de grabados que corrían por Europa, en especial de la colección de estampas de Estradanus *Venationes ferarum, avium, piscium* editada en 1578. Escenas mitológicas de caza, entre árboles y ríos, recorren las panzas de jarrones, las concavidades de cuencos y superficies de plato.

Este jarrón, junto con su pareja, fue donado por la infanta María Luisa Fernanda de Borbón al Museo Arqueológico Municipal entre 1895 y 1896. En el interior del jarrón se conserva una etiqueta que hace referencia a que fue expuesto en la Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla, dentro de la sección de historia, y el texto dice: “Dos jarrones de barro vidriados de blanco, con adornos policromados combinados bellamente, en los que se ve representados asuntos de caza. Cerámica talavereña del s. XVII. Fueron donados al Exmo Ayuntamiento por S. A. R. Sma. Sra. Infanta M^a Luisa Fernanda de Borbón.” Como expositor aparece el Museo Arqueológico Municipal de Sevilla.

Forma parte de los fondos de la colección municipal que fueron depositados en el Museo Arqueológico de Sevilla en 1950 y que pasaron al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972, aunque el acta ministerial que formalizó el depósito no se realizó hasta 1975.

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ

Bibliografía: Museo de Santa Cruz de Toledo (2002: v. I, 261); Padilla Montoya, C. et al. (2002: 218).



OLAMBRE

Fabricado en Toledo en el siglo XVI

51

Realizado en barro cocido, vidriado con esmalte y pintado con pigmentos metálicos. 10,5 x 10,7 x 2,3 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Nº de Registro: 5635 de la Colección Municipal; 3450 del registro de objetos en depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla; 80 del Acta de depósito del Museo Arqueológico de Sevilla en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; DO609a/ del libro de registro de objetos en depósito del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Olambre de cuerda seca hendida decorado con motivo de lazo blanco que forma estrellas de colores verde, azul, negro y melado. Pieza destinada a decorar el pavimento.

La técnica de la cuerda seca tiene sus orígenes en el periodo islámico y parece que ya en época califal se utilizaba la cuerda seca parcial para decorar piezas realizadas a torno. En Sevilla la aplicación de esta técnica puede asociarse a la aparición de los primeros azulejos, en el sentido actual del término, que sustituyeron a lo largo del siglo XV a los alicatados de tradición islámica que por falta progresiva de alarifes encarecían en exceso su precio. El declive de esta técnica se produce a mediados del siglo XVI con la implantación definitiva del Renacimiento, las innovaciones de Francisco Niculoso Pisano y, sobre todo, la competencia de la técnica de arista, que es una evolución de la cuerda seca hendida. En el siglo XIX, como consecuencia del movimiento historicista, se produjo una recuperación de esta técnica.

Este procedimiento consiste en decorar la cerámica mediante un dibujo que puede ser aplicado sobre la superficie mediante la impronta de una matriz y luego reforzado a pincel o directamente trazado a pincel. Este dibujo se realiza con una materia grasa mezclada con óxido de manganeso y crea unas superficies delimitadas que se rellenan con otros óxidos produciendo la decoración a color.

Se distinguen dos técnicas: la cuerda seca parcial y la cuerda seca total, según se decore toda la superficie de la pieza o solo una parte. La cuerda seca total es la más habitual en los azulejos y dentro de ella se distinguen varios procedimientos técnicos: la cuerda seca plana, la cuerda seca hendida y la cuerda seca de refuerzo.

En el caso de este azulejo se ha utilizado para su decoración la cuerda seca hendida en la que se utiliza una matriz para asegurar con un surco, más o menos profundo, la separación de los colores. Esta técnica es el antecedente del azulejo de arista, con el que a ve-



ces aparece asociado. Solían ser de tipo geométrico y origen musulmán, siempre siguiendo las formas que se les daban a los aliceres de los alicatados.

Son muy escasos los pavimentos conservados por el roce propio del uso, pero muy abundantes, sobre todo en colecciones, las piezas que denuncian esta aplicación por el desgaste que presentan en su superficie. Se fabricaron tanto en formato usual (12,5 x 12,5 cm), conocidos como olambres, como en un tamaño menor, las llamadas olambrillas, que son producidas específicamente para este uso y que se intercalaban con ladrillos sin vidriar.

Este tipo de azulejos no son los más frecuentes en la colección municipal ya que se documentan solo 4 o 5 en el inventario.

Se desconoce cuándo y cómo ingresó en la colección municipal. La pieza forma parte de los fondos de la colección municipal que fueron depositados en el Museo Arqueológico de Sevilla en 1950 y que pasaron al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972, aunque el acta ministerial que formalizó el depósito no se realizó hasta 1975.

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ

Bibliografía: Pleguezuelo Hernández, A. (1989: 157, il. 275).

OLAMBRE

Fabricado en Sevilla a mediados del siglo XIII

52

Realizado en barro cocido, vidriado con esmalte, decorado mediante impresión en positivo y pintado con pigmentos metálicos. 6,1 x 6 x 1,1 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Nº de Registro: 5507 de la Colección Municipal; 3322 del registro de objetos en depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla; no aparece en el Acta de depósito del Museo Arqueológico de Sevilla en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; DO851a del libro de registro de objetos en depósito del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Olambrilla cuadrada en relieve que representa un castillo, emblema del infante Don Manuel, hijo de Fernando III. La pieza está cubierta por un vidriado en color miel.

La mayoría de los azulejos en relieve que se conservan son azulejos heráldicos. El proceso de fabricación consiste en aplicar un molde a presión a las placas de barro. Se usaron fundamentalmente como pavimentos. Fue cortada en sus cuatro ángulos para eliminar la primitiva disposición en losange, de ahí que presente un tamaño menor que otras piezas de la serie de "Santa Marina", denominada así por Gestoso por ser el lugar donde se localizaron.

Es el único ejemplar de azulejo en relieve en la colección municipal, y es que son poco frecuentes porque su uso no ha permitido que se conserven demasiados tras el desgaste de ser pisados frecuentemente.

En 1885 fue encontrado en la capilla de la Piedad de la iglesia de Santa Marina, cuando hacían una obra de restauración bajo la dirección de José Gestoso. Forma parte de los fondos de la colección municipal que fueron depositados en el Museo Arqueológico de Sevilla en 1950 y que pasaron al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972, aunque el acta ministerial que formalizó el depósito no se realizó hasta 1975.

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ



Bibliografía: Gestoso y Pérez, J. (1903: 76 y ss); Pleguezuelo Hernández, A. (1989: 124, il. 11).

AZULEJOS

Fabricado en Sevilla en la primera mitad del siglo XVIII

Barro cocido, vidriado con esmalte y pintado con pigmentos metálicos
Medidas del panel completo: 85,6 x 65,6 cm. Cada pieza: 13,2 x 13,2 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Nº de Registro: 5711 de la Colección Municipal; 3526 del registro de objetos en depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla; 238 del Acta de depósito del Museo Arqueológico de Sevilla en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; DO700a y DO710a del libro de registro de objetos en depósito del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Panel de 35 azulejos planos pintados de tipo devocional, que representa a san Francisco de Paula de pie, con su bastón, entre dos arbolillos. En lo alto, a la derecha, aparece un sol de rayos flameantes con un letrero en el que se lee CHARITAS.

Toda la composición imita a un cuadro porque lleva un marco de caña lisa azul interrumpida por macollas de hojarasca y rosetas doradas.

Se desconoce el lugar en el que pudo estar colocado este panel. Forma parte de los fondos de la colección municipal que fueron depositados en el Museo Arqueológico de Sevilla en 1950 y que pasaron al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972, aunque el acta ministerial que formalizó el depósito no se realizó hasta 1975.

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ



53

PLATO

Fabricado en Manises (Valencia) en el segundo tercio del siglo XVIII

Barro cocido y modelado a torno, vidriado con esmalte y decorado con pigmentos metálicos. Altura: 4,5 cm, diámetro: 18,5 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Nº de Registro: 4917 del inventario de la Colección Municipal; 2731 del registro de objetos en depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla; 41 del Acta de depósito del Museo Arqueológico de Sevilla en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; DO447a del registro de objetos en depósito en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Plato de loza dorada de Manises. Presenta decoración floral con el tema de los ramilletes de claveles o clavellinas enmarcado en una cenefa de escamas. En el fondo del plato se decora con una flor. La mata de clavellinas está formada por tres claveles bajo los cuales hay una densa mata formada por agrupaciones de finos tallos paralelos. La composición se completa con otros motivos vegetales y puntos, enmarcándose con una cenefa de espirales.

Durante el siglo XVIII la loza dorada o de reflejo metálico de Manises se fue volviendo cobriza, casi roja y presenta un dibujo de trazo delicado y pincel fino y una cocción de reflejo más uniforme a pesar de la menor calidad del vidriado de base. Los temas típicos de esa etapa son las “sartas de riñones”, las “clavellinas” y las “adormideras”, que coexistirán con motivos anteriores como las “hojas rayadas”, las “hojas macizas”, “pardalots”, “espirales”, etc.

El tema de las matas de clavellinas parece estar tomado de modelos precedentes de la loza de Iznit del siglo XVI y de los azules sefевíes de Irán del siglo XVIII. Sin embargo, siguiendo a Jaume Coll Conesa, hay claveles en piezas maniseras del siglo XVII que son claros precedentes. La diferencia entre la serie del siglo XVIII con sus precedentes es la presencia bajo las flores de una densa mata formada por grupos de finos tallos paralelos.

También de la colección municipal, se conserva en el Museo de Artes y Costumbres Populares otro plato de la misma época y características con el tema de la “adormidera”.

Se desconoce cuándo y cómo ingresó esta pieza en la colección municipal. Forma parte de los fondos de la colección que se depositaron en el Museo Arqueológico de Sevilla en 1950 y que pasaron al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972, aunque no se formalizó el depósito hasta 1975.

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ



54

MAQUETA DE LA PORTADA DE LA FERIA DE ABRIL DE SEVILLA DE 1987

55

Pieza de marquetería realizada en madera pintada con acrílicos.
45 x 56 x 26 cm

Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Nº de Inventario: DO2230a del inventario de depósitos en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Maqueta de la portada de la Feria de Abril de 1987 que tiene como referencia las torres de la capilla del Carmen situada a la entrada del barrio de Triana. Se asienta sobre una peana que lleva una placa con la inscripción del tema y el año.

Este tipo de maquetas suelen seguir las líneas de algún edificio histórico de la ciudad en interpretaciones bastante libres para adaptarse al gran arco que

requieren estas construcciones efímeras. Estas maquetas eran elaboradas por los servicios técnicos de la Concejalía de Fiestas del Ayuntamiento de Sevilla, una vez que se decidía el motivo concreto en que se inspiraría la portada de ese año.

El Museo custodia tres maquetas de portadas de Feria, todas ellas depositadas por el Ayuntamiento de Sevilla: las de los años 1987, 1988 y 1989. A ellas se añade una cuarta maqueta, que reproduce la pasarela de hierro que sirvió de portada permanente para la feria entre 1896 y 1921 cuando ésta se ubicaba en el Prado de San Sebastián.

Esta pieza ingresó en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1990 y fue requerida por el propio Ayuntamiento de Sevilla para la exposición *La Feria de Sevilla: testimonio de su historia* en 1996.

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ



Juan Romero

CARTEL DE LA VIII BIENAL DE FLAMENCO 1994

56

Pintura acrílica, gouache y collage sobre lienzo. 90 x 66 cm.
Con marco: 110 x 85 cm

Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Nº de Inventario: DO13480a del inventario de depósitos en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Cartel que reproduce como elemento protagonista una guitarra toda ella cuajada de flores y otras formas vegetales en tonos verdes. La guitarra descansa sobre un campo de flores, amarillas en los dos tercios superiores y, verdes, en el tercio inferior. Se enmarca la obra con una orla ancha de flores en distintos tonos de azul y lila con pequeños toques de rosa, color en el que se realizan las letras que componen la leyenda que titula la obra: VIII BIENAL de ARTE FLAMENCO/ SEVILLA. 1.994. En el lado derecho del puente de la guitarra se localiza la firma del autor: Juan Romero.

Juan Romero (1932) nace en Sevilla donde se forma como pintor, aunque pronto se traslada a Madrid y posteriormente a París, ciudad que marca de manera profunda su estilo pictórico y de la que regresa a España en 1973.

La dilatada obra de Juan Romero está marcada por un excepcional cromatismo que encuentra su máxima expresión en paisajes y universos mágicos y de ensoñación. Dentro de su amplia producción, este no es el único trabajo vinculado a la publicidad ya que con anterioridad realizó *Exposición Universal de Sevilla, 1992* y, posteriormente, *Desde el once, toros en Sevilla*, para la Real Maestranza de Sevilla, en 2001, y *Festival de Cine Iberoamericano 2004*, entre otros, que no desdichan de las líneas maestras que marcan su trabajo: un cierto aire naïf y el “horror vacui”.

Esta pieza ingresó en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en abril de 2004.

MONTSERRAT BARRAGÁN JANÉ



Bibliografía: Romero, J. (2011); Martín Martín, F. (2012: 699-716).

Anónimo

PENDÓN DE SEVILLA O DE SAN FERNANDO

Fines del siglo XV-principios del XVI

Tafetán carmesí con bordados en hilos de seda de colores, oro y plata. 281 x 210 cm. De forma rectangular, cortado en semicírculo en la parte opuesta al asta. Más cerca de esta, y casi de tamaño natural, está bordada en ambas caras la imagen sedente de Fernando III. Ubicación actual: Casa Consistorial, planta baja. Se conserva extendido en vertical dentro de un contenedor realizado ex profeso

Se trata de uno de los elementos más valiosos del Patrimonio Histórico y Artístico del Ayuntamiento de Sevilla. El pendón como tal es una pieza única (aunque existe una copia realizada con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929), solemne, dotada de un sentido trascendental motivado por su capacidad de representar y simbolizar a la ciudad de Sevilla durante muchos siglos. Desde la constitución del Concejo medieval, las ciudades utilizaron tres recursos fundamentales para crear y mantener una imagen representativa de sí mismas: el sello (para usar en los documentos), el escudo (en otros soportes) y el pendón (símbolo sobre un textil). A diferencia de los otros dos elementos, este carácter de objeto único, vivo y permanente le ha dado a lo largo de la historia una consideración casi religiosa, como de reliquia protectora.

En el caso de Sevilla, tanto el sello como el escudo o el pendón utilizan los tres el mismo símbolo principal: la figura de Fernando III, el rey conquistador, con la que la ciudad se ha identificado de forma incontestable desde sus orígenes. En el pendón, la figura del rey es una auténtica obra maestra de la imaginería sevillana de fines del siglo XV. Aunque el pendón en su origen es una insignia de representación con la ciudad en armas, la imagen del rey no es guerrera sino mayestática, sentado en trono gótico recubierto con un repostero verde; la cabeza, cubierta con corona abierta de florones de estilo gótico y rodeada por un nimbo de santidad, probablemente añadido en el siglo XVII tras su canonización; en sus manos, los símbolos del poder: en la derecha empuña una espada y en la izquierda sostiene el globo cuartelado de castillos y leones, la representación de sus reinos. A los pies del rey, bordadas con posterioridad, están las siglas historicistas S.P.Q.H. (*Senatus Populusque Hispalensis*). Con ocasión del IV Centenario del Descubrimiento de América, en 1892, José Gestoso dirigió la restauración del pendón y le añadió en todo el perímetro una elegante orla de jaqueles rojos y blancos con castillos y leones bordados en oro, procedente de otra vestidura antigua. El mismo Gestoso diseñó una magnífica

vitrina de caoba donde estaba expuesto el pendón, en la Sala Capitular Alta de la Casa Consistorial, en el Archivo Municipal, dependencia a la que estuvo vinculada hasta 1987.

Precisamente en el Archivo Municipal se encuentran los abundantes testimonios de la utilización del pendón como símbolo guerrero de la ciudad, dirigiendo a las tropas concejiles sevillanas, junto a los ejércitos de los reyes, en múltiples episodios como las conquistas de Tarifa, Algeciras, Ronda, Málaga, Almería o Granada. A partir de comienzos del siglo XVI, la primitiva funcionalidad militar fue sustituida por otras de carácter protocolario, incorporado al ceremonial del Cabildo Municipal como pieza fundamental, como ocurría con las proclamaciones de los reyes, ocasiones en las que el pendón se tremolaba en tres lugares de la ciudad (plaza de San Francisco, patio de Banderas del Alcázar y puerta principal de la Catedral).

Finalmente, conviene indicar que el pendón estaba en poder, primero, del alguacil mayor y desde 1558 del alférez mayor, quien lo custodiaba como bien privativo desde 1835, año de la desaparición del antiguo régimen concejil. Gracias al archivero Luis Escudero, la familia Olloqui, heredera del extinguido cargo de alférez mayor, entregó al Ayuntamiento en 1875 el pendón de la ciudad y otras valiosas piezas del ceremonial del antiguo Concejo hispalense.

MARCOS FERNÁNDEZ GÓMEZ

Bibliografía: Gestoso Pérez, J. [1885] (1999); González Vargas, A. (1967); Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Domínguez Domínguez-Adame, M. (1992); Fernández Gómez, M. (1999b: 357-368); Fernández Gómez, M. (2000); Domínguez Domínguez-Adame, M. (2013).





PENDÓN “CHICO”, COLGADURA DE LOS ESCUDOS Y DALMÁTICAS DE LOS REYES DE ARMAS

Siglo XVI

58 A 60

Insignias y ornamentos bordados. Pendón chico: 130 x 86 cm; colgadura: 250 x 160 cm; dalmáticas: 80 x 90 cm
Ubicación actual: Casa Consistorial, planta baja. Proceden del último alférez mayor del Concejo de Sevilla

El pendón chico, la colgadura con los escudos de la ciudad y de España y las cuatro dalmáticas de los reyes de armas requieren un estudio conjunto, no solo por su origen, pues se confeccionaron en la misma época, sino por su destino, al figurar en ceremonias solemnes, como las proclamaciones de los reyes. También por su custodia, pues le correspondía al alférez mayor de la ciudad, que los tenía depositados en su casa. Finalmente, por el momento en que el Ayuntamiento recupera estos magníficos bordados, en 1875; y porque desde 1882 siempre estuvieron expuestos, hasta hace muy pocos años (1987), junto al pendón de la ciudad, en una magnífica vitrina de caoba en la Casa Consistorial, en la sala capitular alta que albergaba el Archivo Municipal. En 2006 estos objetos fueron trasladados a nuevas vitrinas con motivo de la puesta en funcionamiento del Museo de la Ciudad en el salón de la logia, con salida a la plaza de San Francisco.

Nuestros historiadores, sobre todo Joaquín Guichot y José Gestoso, dedicaron varias páginas de algunas de sus obras tanto al estudio de los bordados –en algunas cuestiones con discusión incluida– como a reseñar las solemnidades en las que insignias y ornamentos habían participado. Afortunadamente se conserva en el Archivo Municipal el expediente iniciado el 20 de septiembre de 1874 con la proposición del concejal Leygonier, aceptada por la Corporación Municipal, en sesión del día 30, de solicitar a los herederos del último alférez mayor de Sevilla, don Pascual de Olloqui, la entrega de tan valiosas insignias y ornamentos, lo que se hará en 1875. Expediente muy interesante desde varios puntos de vista. En primer lugar, por el vivo interés demostrado por la Corporación en conservar su historia, recuperando los antiguos y magníficos bordados; y en segundo lugar, por la profesionalidad del archivero don Luis Escudero Peroso, quien antes de plantear una posible compra de las insignias consideró la necesidad de estudiar el origen de las mismas y comprobar si eran propiedad de la Corporación, pues en este último caso solo procedería a compensar, no a comprar, a la familia Olloqui por la custodia de los bordados. También porque se deduce de la documentación aportada la antigüedad

de las insignias: hacia 1598 se documenta la participación en las exequias por la muerte de Felipe II en la Catedral y en la posterior proclamación de Felipe III.

En el acta de entrega de 9 de abril de 1875 al pendón de la ciudad se denomina bandera; al pendón chico, estandarte; la colgadura carmesí, con las armas de la ciudad en el anverso y, en el reverso, las armas reales, tenía alrededor un orlado de castillos y leones; las cuatro dalmáticas de damasco carmesí, en la delantera y en las mangas, llevaban bordadas las armas reales.

José Gestoso, en su *Sevilla Monumental y Artística* (III. 1892:164-171), resume todo lo sucedido desde la entrada de las insignias en el Ayuntamiento en 1875 hasta 1892. En el peritaje de las piezas del alferazgo mayor se dice que la colgadura se colocaba en el balcón de la casa del alférez mayor en la jura de los monarcas de España y menciona el pendón y el estandarte que servían en tales actos, así como las dalmáticas de los titulados reyes de armas. En 1882 se repasan los bordados y se encarga un armario de caoba y cristal para exponer dichas piezas. En 1892, siempre bajo la dirección de Gestoso, se separa de la colgadura la orla de castillos y leones para incorporarla al pendón, pues así figuraba en siglos anteriores por los numerosos testimonios y descripciones de la enseña municipal.

Sobre el pendón chico, el informe del archivero Escudero Peroso apunta lo siguiente: el 11 de noviembre de 1598 se acordó que “el estandarte nuevo con las armas de Sevilla se entregue a García Laredo para ponerlo en el túmulo. Que las cuatro cotas de los reyes de armas que son de damasco bordadas que se entreguen al alférez mayor para que las tenga y de ellas se les haga cargo en contaduría”. Collado, en la descripción del Túmulo, dice: “En el 2º cuerpo estaba la urna. Junto a ella estaba el estandarte real en un asta negra el cual era de damasco carmesí. Tenía a un lado las armas reales bordadas y del otro la imagen de Nuestra Señora con su benditísimo hijo en los brazos, de quien S. M. fue muy particular devoto. En los cuatro ángulos de este cuerpo estuvieron cuatro reyes de armas. Tenía cada uno encima una cota real con las armas reales bordadas de oro”.

Mide el pendón chico 130 centímetros de alto por 86 centímetros de ancho. De seda carmesí con orla de estilo plateresco por ambas caras. La colgadura de 2,50 metros por 1,60 metros es de damasco carmesí con los escudos bordados en canutillo de oro. Las dalmáticas llevan bordados los escudos de Cas-

tilla y León en el pecho y en las mangas. En una de las dalmáticas, en las mangas solo lleva bordados el castillo y el león, frente a las otras tres que llevan cuatro cuarteles.

Al margen de otras muchas solemnidades en las que participaron, estos bordados estuvieron presentes en las exequias de Felipe II en la Catedral. Tanto en las suspendidas por el conflicto protocolario en la Catedral el 24 de noviembre de 1598 como en las celebradas el 30 de diciembre de ese año en el mismo lugar, resuelto el conflicto de las bayetas negras. También en el acto de la proclamación del nuevo rey Felipe III con la ceremonia de alzar pendones que tuvo lugar, según la documentación, el 30 de noviembre de 1598, aunque Ariño en sus *Sucesos de Sevilla* dice que el acto se celebró el domingo 4 de enero de 1599. A partir de esta fecha, estas insignias han acompañado al pendón de la ciudad en las ceremonias de alzar pendones que pasamos a recordar: 6 de junio de 1621, por la proclamación de Felipe IV; 3 de mayo de 1666, por Carlos II; 30 de noviembre de 1700, por Felipe V; 25 de febrero de 1724, por Luis I; 6 de noviembre de 1746, por Fernando VI; 4 de noviembre de 1759, por Carlos III; 10 de abril de 1789, por Carlos IV; 8 de mayo de 1808, por Fernando VII y 1 de diciembre de 1843, por Isabel II.

MAURICIO DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ-ADAME

Bibliografía: Collado, F. G. [1869] (2005: 97-98); Velázquez y Sánchez, J. [1872] (1994: 59 y 594); Gestoso Pérez, J. [1885] (1999: 33); Gestoso Pérez, J. [1889-1897] (1984, t. III); Guichot Parody, J. [1897] (1990, t. II: 50, 138,144-147,177-182; t. III: 84-86; t. IV: 84-86); Guichot y Sierra, A. [1925-1935] (1991, t. II: 364-368); Montoto y de Sedas, S. [1938] (1997: 238-239); González Vargas, A. (1967: 40-46); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 28); Domínguez Domínguez-Adame, M. (2013: 28).

Fuentes documentales: ICAS-SAHP, AMS. C. A. Archivo. Caja nº 82. 4 Año 1874.





Catálogo, 58. Escudo de Sevilla



Catálogo, 59. Escudo de Sevilla



Catálogo, 59. Detalle del escudo de Castilla y León



Catálogo, 60

Francisco de Valderrama
MAZAS CAPITULARES
1587

Plata fundida, cincelada y grabada. Altura: 95 cm
Inscripciones en la parte posterior de las asas: DI NVÑEZ PEREZ V.
Q. PRor MYOR, F^{co} VALDE [fundidas] RAMA [fundidas]
Ubicación actual: Casa Consistorial, logia
Nº de Inventario: 34242 y 34243

Las mazas capitulares del Ayuntamiento de Sevilla son una de las creaciones más importantes de la platería manierista sevillana. Estas se componen de un elegante varal y una cabeza superior de perfil abalaustrado. Siguiendo presupuestos clásicos, la vara se resuelve a modo de columna jónica. Partiendo de un casquete semiesférico con gallo- nes, su fuste torneado es partido por la mitad con un saliente toro con costillas. En su ornamento alternan afiladas aristas y bandas con rectángulos y óvalos, entre delicadas foliáceas incisas. El capitel jónico sir- ve de apoyo a la voluminosa y proporcionada cabeza. Esta presenta un primer cuerpo esferoide, dividido en cuatro caras por costillas estriadas, las cuales son ocupadas por tarjetas de recortes de cuero o cartu- chos, cuyo centro es una punta de diamante. El se- gundo cuerpo es un paralelepípedo cajeado, cubierto por una cupulilla con gallones y óvalos, y de remate, sobre un cuarto bocel con costillas, una pirámide con esferilla en su cúspide, que, al igual que todo el re- ferido diseño, evidencian su relación con la estética escorialense. Lo más interesante son las cuatro asas antropomorfas y exentas que recorren verticalmente estas cabezas, confiriendo al conjunto un fuerte sen- tido plástico de corte romanista. Se trata de féminas desnudas que, como púdicas afroditas, ocultan sus pechos con sus brazos entrecruzados, y cuyas extre- midades se transforman en abultadas volutas, con una cartela central donde se reproducen las armas de la ciudad de Sevilla.

Estas mazas hasta no hace muchos años se ha- bían atribuido a Francisco de Alfaro (Sancho Cor- bacho, 1970: 56; Sanz, 1976: 126; Cruz Valdovinos, 1992: 238-239; Fernández Martín, 1992: 222-223; Heredia Moreno, 2007: 464-465). La inscripción que aludía a su autor hizo que se interpretara como una posible firma del platero cordobés (Collantes de Ter- rán, 1970: 29). Pero realmente se trataba de un ana- grama donde se abreviaba el nombre de su verdadero creador, Francisco de Valderrama, a quien el Cabildo municipal le encargó las dos mazas, junto a otros dos escudos hoy desaparecidos (Santos Márquez, 2009: 155-168). La decisión de labrar estas piezas se gestó

en el Cabildo del 19 de octubre de 1586, comisionan- do al Procurador Mayor y Veinticuatro de Sevilla don Diego Núñez Pérez para elegir al platero y hacer el resto de gestiones, de ahí que su nombre aparezca en otra inscripción como el promotor de estas obras. Su elección, después de varios meses de trámites, recayó en Valderrama, con el que concertó la ejecución de las mazas y los escudos el 16 de enero de 1587. En esta conveniencia se estableció que se siguiera el di- seño del platero y fuesen acabados para el Corpus Christi de ese mismo año. Para su plata y hechura le entregaron las viejas mazas de Juan de Córdoba y doscientos ducados; y la tasación final la debían ha- cer plateros expertos, además del reputado escultor Gaspar Núñez Delgado, ejerciendo como fiador del orfebre el pintor Jerónimo Sánchez Coello. Los plazos se cumplieron y las mazas se estrenaron el día esti- pulado, por lo que se le fueron haciendo diferentes pagos hasta 1589, los cuales alcanzaron otros dos- cientos ducados.

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Sancho Corbacho, A. (1970); Sanz Serrano, M. J. (1976); Cruz Valdovinos, J. M. (1992); Fernández Martín, M. (1992: 207-227); Heredia Moreno, C. (2007: 464-465); Santos Márquez, A. J. (2009: 155-168).



Anónimo
PATRONES DE MEDIDAS PARA ÁRIDOS Y LÍQUIDOS
1773-1774

- 16 piezas de cobre
- 1. Arroba de aceite, mayor. 1774. 37 cm. Nº de Inventario: 74726
 - 2. Arroba de aceite, menor. 1774. 37 cm. Nº de Inventario: 74727
 - 3. Media de aceite, mayor. 1774. 24,5 cm. Nº de Inventario: 74728
 - 4. Media de aceite, menor. 1774. 24,5 cm. Nº de Inventario: 74730
 - 5. Cuarta de aceite, mayor. 1774. 23 cm. Nº de Inventario: 74729
 - 6. Cuarta de vino. 1774. 21,5 cm. Nº de Inventario: 74731
 - 7. Media de trigo. 1773. 36 x 36 x 20 cm. Nº de Inventario: 74724
 - 8. Cuarta de trigo. 1773. 29 x 29 x 17 cm. Nº de Inventario: 74722
 - 9. [Cajón sin medida]. 1773. 19,5 x 19,5 x 14,2. Nº de Inventario: 74725
 - 10. Cuarta de semilla. 1773. 30 x 29 x 19 cm. Nº de Inventario: 74723
 - 11. [Jarro sin medida]. s.a. 36 cm. 4 marcas. Nº de Inventario: 74733
 - 12. [Jarro sin medida]. s.a. 31 cm. 4 marcas. Nº de Inventario: 74732
 - 13. [Jarro sin medida]. s.a. 28,8 cm. Escudo real. Nº de Inventario: 74734
 - 14. [Taza sin medida]. s.a. 10 cm. 4 marcas. Sin Nº de Inventario
 - 15. [Taza sin medida]. s.a. 8,8 cm. 4 marcas. Sin Nº de Inventario
 - 16. [Taza sin medida]. s.a. 6,5 cm. Deteriorada, asa desprendida. Sin Nº de Inventario
- Ubicación actual: Casa Consistorial, planta baja

Bajo esta denominación se incluye la colección de los patrones o marcos de referencias de algunas de las medidas que para los áridos y líquidos se utilizaron en Sevilla durante el siglo XVIII. Se trata de un conjunto de piezas de gran valor e interés tanto para el estudio de las medidas de capacidad como de la industria de la fabricación de recipientes metálicos.

Las dieciséis piezas en cobre están datadas en 1773 y 1774. De corte cuidado, presentan distintas formas: para los líquidos, ánfora de panza esférica y cuello cilíndrico, jarro con asa de panza doble tronco-cónica y cuello largo y taza; y para los áridos, forma de tronco de pirámide de distintos tamaños (Collantes de Terán y Delorme, 1970: 30-31). Se desconoce el nombre del calderero que hace estas medidas aunque dejó su marca en alguna de las piezas. Además del cobre, en su fabricación se utilizaban tradicionalmente otros tipos de materiales, tales como barro, madera o bronce (ICAS-SAHP, AMS, XV-1403-44).

La vinculación a la ciudad de todas estas piezas queda reflejada en la presencia del emblema del nomadejado, excepto en una en que aparece el escudo real. Para el siglo XVIII, en Sevilla los fieles ejecutores mantienen importantes facultades en materia de orden público y de la vigilancia de los abastos; entre sus actividades estaba la de elaborar los patrones de pesas y medidas y velar para que estas -y no otras-

fuera las utilizadas en los mercados de la ciudad, en la Alhóndiga y en la Aduana. Su principal cometido en esta faceta era cuidar de la calidad de los géneros que se vendían al público, el buen peso y medida de los alimentos y de toda clase de abastos. Para ello los fieles ejecutores y sus agentes se repartían el cuidado y vigilancia de las plazas, palenques, carnicerías, pescaderías, tiendas y puestos callejeros. Su potestad sancionadora la ejercían a través del juzgado de caballeros fieles ejecutores, ubicado en el salón del mismo nombre de la Casa Consistorial, que juzgaba, prendía y enviaba a la cárcel a los contraventores de las ordenanzas municipales.

Los intentos para igualar y unificar los valores de todos los pesos y medidas utilizados en España se han ido sucediendo a lo largo de los siglos. Alfonso X estableció en 1268 que la medida de granos en Castilla fuera la fanega de Toledo; en 1347 se dictó una ley sobre igualdad de pesos y medidas en todos los pueblos; Juan II reguló la fanega de Ávila en 1435; los Reyes Católicos acometieron diversas reformas metrológicas; Carlos IV, en enero de 1801, ordenó “la igualación de pesos y medidas para todo el Reyno”. En Sevilla se nombró una comisión para ir a París para determinar la relación de pesos y medidas castellanas y francesas en 1812 (ICAS-SAHP, AMS, VII-5-45). A mediados del siglo XIX se intentó establecer en España el Sistema Métrico Decimal -la ley de 19 de julio de 1849 fijó el sistema métrico decimal como único de medidas en todos los dominios españoles-, pero los antiguos pesos y medidas se mantuvieron vigentes hasta muy avanzado el siglo XIX y su huella pervive aún en nuestros días (Carrión Arregui, 1996: 60).

INMACULADA FRANCO IDÍGORAS

Bibliografía: Martínez Alcubilla, M. (1886-1887); Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Carrión Arregui, I. (1996: 59-79); García Ruipérez, M. y Fernández Hidalgo, M. C. (1999); Bringas Gutiérrez, M. A. (2005: 93-130); Márquez Redondo, A. G. (2010).



LIBRO DE PRIVILEGIOS DE LA CIUDAD DE SEVILLA

Primera década del siglo XVI

No conocemos al escribano pero sí al iluminador, Nicolás de Monguía, que cobró 2.686 maravedís el 1 de marzo de 1508 (ICAS-SAHP, AMS, XI-7-1v)

Libro formado por 92 folios en pergamino (265-268 x 366-370 mm).

En los textos se utiliza la escritura gótica más solemne y lujosa, la *gotica textualis formata*. En la página inicial, orlas y letras iniciales, trabajos de iluminación con abundancia de motivos vegetales y estética goticista. Encuadernación originaria, de tablas cubiertas de cuero, de estética mudéjar, con dos broches metálicos; en la contracubierta, un interesante grabado de la Giralda antes de la obra de Hernán Ruiz. Ubicación actual: ICAS-SAHP, Archivo Municipal de Sevilla, I-4

El 28 de mayo de 1492 los Reyes Católicos se dirigieron al escribano mayor del Concejo de Sevilla con un doble mandato. Para evitar el desorden de las escrituras, debía mandar copiar los documentos remitidos por la monarquía y sus órganos de gobierno, dando origen así al Tumbo de los Reyes Católicos; y, por otro lado, debía “hazer otro libro de pargamino enquadernado en que se escriuan todos los preuillejos que esa dicha çibdad e su tierra tiene e todas las sentençias que en su favor se han dado” (ICAS-SAHP, AMS, Tumbo de los Reyes Católicos IV-26). Este segundo mandato dio origen al *Libro de Privilegios de la Ciudad de Sevilla*. Ambas disposiciones, dirigidas en un principio solo a Sevilla, se hicieron extensivas en idénticos términos a todas las villas y ciudades castellanas mediante una pragmática otorgada en 1501. Una muestra más del espíritu recopilador alentado por los reyes como instrumento para el gobierno de sus estados, en el que los documentos y las medidas para su conservación material se convirtieron en uno de sus ejes fundamentales; la llamada “memoria histórica” solo aparecerá en fechas muy posteriores y como un auténtico valor añadido. Esta fiebre recopiladora de Sevilla a comienzos del siglo XVI se manifestó además en el Tumbo, en la compilación de las Ordenanzas de la Ciudad, el Tumbo de los Jurados o las Ordenanzas de la Alhóndiga. Todos ellos son códices de carácter “administrativo”, realizados con unos objetivos muy prácticos: conservar y facilitar la consulta de los documentos sobre los que se fundamentaba el gobierno de una institución.

Esta idea se aprecia con toda claridad en el *Libro de Privilegios*. La copia de sus documentos se hizo con una escritura muy clara, mucho más legible que la de los originales; las escrituras estaban mejor ordenadas y agrupadas que en el archivo concejil. La copia significaba una medida de seguridad (de hecho

30 de los 72 documentos transcritos no han llegado hasta nosotros) y un recurso de indudable valor para la consulta de los antecedentes documentales en la gestión burocrática del Concejo hispalense. También debemos considerar, además de su valor como instrumento “burocrático” que duplica los documentos originales recibidos (cartulario), la calidad estética y el desarrollo iconográfico del códice, basados en la utilización de unos escogidos elementos gráficos (decoración iluminada) destinados a prestigiar y solemnizar su contenido (los textos documentales).

En este códice el término *privilegio* debe entenderse en un sentido amplio, que incluye no solo los testimonios de donaciones, exenciones y preeminencias otorgadas a la ciudad por los diferentes monarcas de la Castilla bajomedieval, que originaron y transformaron el ordenamiento jurídico del municipio, sino también otros documentos que, sin implicar un acto jurídico trascendente, fueron considerados lo suficientemente importantes como para ser copiados en el libro. La gran mayoría de los privilegios, ordenados grosso modo por reinados sin respetar un estricto orden cronológico, están fechados entre 1251 y 1475, otorgados sobre todo por Alfonso X, Fernando IV y Alfonso XI. Por el contrario, solo tres corresponden al siglo XV, dos de Juan II y uno solo de los Reyes Católicos. En definitiva, se seleccionaron con preferencia, para perpetuar su memoria, los privilegios tradicionales y más antiguos que comportaban un hecho jurídico importante para la ciudad.

La memoria jurídica inherente a estos solemnes documentos acaba trascendiendo su propia naturaleza documental para terminar convirtiéndose en un objeto especial, único, gracias a unos elementos diferenciadores muy claros (el formato libro, el uso del pergamino, la escritura clara y solemne, la encuadernación, la decoración elegante y delicada, la iluminación del sello de la ciudad en la primera página, el alto costo de toda la operación), que le dan al códice una naturaleza casi sagrada, una memoria de siglos que debía ser respetada y venerada.

MARCOS FERNÁNDEZ GÓMEZ

Bibliografía: *El Tumbo de los Reyes Católicos...*, 1477-1509 (1968-2007: tomo VI: 93-95); Fernández Gómez, M.; Ostos Salcedo, P.; Pardo Rodríguez, M^a L. (1993); Fernández Gómez, M. (1995).



EL TUMBO DE LOS REYES CATÓLICOS DEL CONCEJO DE SEVILLA
Ca. 1494-1509

64

6 volúmenes en papel “de marca mayor” (395 x 265 mm).
2.620 folios de texto + índices en cada volumen
Ubicación actual: ICAS-SAHP, Archivo Municipal de Sevilla,
apéndice sección I

Consecuencia del mandato de los Reyes Católicos a Pedro de Pineda, escribano mayor del Concejo, el 28 de mayo de 1492 y tras el acuerdo del gobierno municipal, se acometió la labor de copia de los numerosos documentos que estos monarcas habían enviado y continuaron enviando al concejo de Sevilla durante su reinado. Su elaboración comenzó algo después, en 1494, y pudo concluir en 1510, pues el último de los documentos copiados es de diciembre de 1509. Quince años transcurrieron, por tanto, desde la orden de 1492.

Gómez Nieto, un profesional ajeno a esa escribanía mayor y maestro de lectura, escritura y latín, fue el responsable de la gran mayoría de las copias y estuvo vinculado a esta empresa durante al menos nueve años (1494-1502). Para su elaboración el Cabildo adquirió dos resmas y diecisiete manos de papel, es decir, 1.425 pliegos, equivalentes a 2.850 folios, y pagó al copista 34.406 maravedíes. La suma total de lo desembolsado por el Cabildo municipal de Sevilla para su elaboración fue de 36.165 maravedíes.

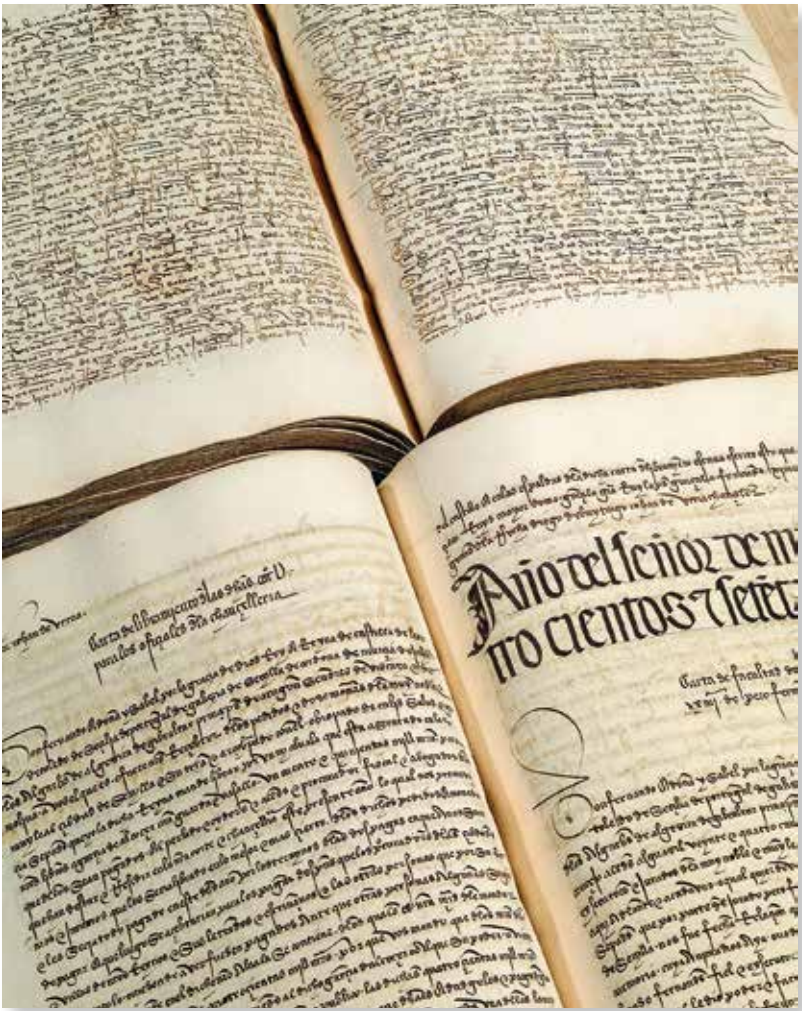
La cronología de los documentos copiados coincide básicamente con el reinado de los Reyes Católicos, pero los hay también de sus antecesores en la Corona de Castilla, desde Alfonso X hasta Enrique IV. Las fechas extremas de la documentación existente en el Tumbo son 1266-1509, si bien no se da una estricta sucesión temporal, bien porque algunos estuvieran insertos en otros, bien porque su presentación ante el Cabildo municipal se hiciera en momentos posteriores o como resultado del mismo proceso de copia. El número de documentos copiados asciende a 2.978, de los que 83 lo han sido dos o más veces. Por tanto, contiene 2.895 de distinto contenido.

La mayoría de las cartas copiadas en este cartulario proceden de la cancillería real castellana y sus contenidos, generalmente de mandato, afectaban o interesaban a la ciudad de Sevilla, aunque no siempre estuvieran dirigidas al Concejo, o bien fueran de obligado cumplimiento en todo el territorio castellano. Reales cédulas, reales provisiones, cartas de merced se multiplican por doquier, además de algunas cartas plomadas, ejecutorias de hidalguía y documentos expedidos por el concejo sevillano.

El Tumbo de los Reyes Católicos del Concejo de Sevilla es, sin lugar a dudas, una de las fuentes más importantes para acercarnos al reinado de los Reyes Católicos. Permite conocer las formas de gobierno, la justicia, los conflictos bélicos, la llegada a América, la administración o la economía del reino castellano entre los siglos XV y XVI, así como el patrimonio y las finanzas de los monarcas castellanos y su estrecha relación con la que era una de las ciudades más importantes de la península. El Tumbo es, asimismo, una fuente imprescindible para saber el gobierno de la ciudad de Sevilla, las personas que ocupaban los cargos municipales, sus oficiales, su normativa, sus privilegios, el desempeño de sus prerrogativas judiciales, su relación con la Iglesia hispalense, etc. El Tumbo testimonia, en definitiva, el permanente diálogo entre una ciudad, que procuraba defender sus derechos, y una monarquía intervencionista y cada vez más autoritaria, que buscaba imponer su autoridad.

PILAR OSTOS SALCEDO

Bibliografía: Sanz Arizmendi, C. (1924: nº 141, 1-272; nº 142, 273-376); *El Tumbo de los Reyes Católicos...*, 1477-1509 (1968: vol. I, 1474-1477; vol. II, 1477-1479; vol. III, 1479-1485; vol. IV, 1485-1489); (1971: vol. V, 1489-1492); (1997: vol. VI, 1478-1494); (1998: vol. VII, 1494-1497); (2000: vol. VIII, 1497-1499); (2001: vol. IX, 1499-1501); (2002: vol. X, 1501-1502); (2003: vol. XI, 1502-1503); (2004: vol. XII, 1503-1509); (2007: vol. XIII, Índices); Pardo Rodríguez, M. L. (1995: 277-286); Fernández Gómez, M. (1998a: 257-259); Pardo Rodríguez, M. L. (2000: 357-382); Ariza Viguera, M. (2012: 13-22).



LIBRO DE LAS ORDENANZAS DE SEVILLA 1527

Libro impreso en Sevilla por Juan Varela de Salamanca (según colofón, se acabó de imprimir el 14 de febrero de 1527). Consta de 251 folios + 8 folios iniciales (escudos de Carlos V y de Sevilla; provisión de los Reyes Católicos; explicación del proceso de recopilación; índice de materias y discurso del impresor), es decir 518 páginas de 28 x 20 cm. Letra gótica con iniciales destacadas y decoradas. Encabezamientos y anotaciones marginales. Texto en una columna. Tinta negra (excepto en página primera, que alterna con roja). Encuadernación mudéjar, dorada, con la reproducción del sello de Sevilla en la cubierta.

Buen estado de conservación

Ubicación actual: ICAS-SAHP; Archivo Municipal de Sevilla, XI-43 (Fol.)

Este libro es un buen representante de lo que se conoce en la historia del derecho español como *periodo de la recopilación*, característico del reinado de los Reyes Católicos. Los monarcas promovieron en todos los ámbitos de poder la revisión y racionalización de las normas -las *ordenanças*- que desde la Edad Media regulaban el funcionamiento de todas las instituciones. A veces, como en el caso que nos ocupa, los reyes solo necesitaban favorecer e impulsar iniciativas de los propios afectados, es decir el asistente y el Cabildo Municipal de Sevilla, que se quejan de la “muchedumbre de las dichas ordenanças... que algunas son contrarias a otras” y cómo habían acordado en sus reuniones capitulares “que todas las dichas ordenanças se trasladassen e coligiessen en vn volumen e las que pareciessen ser superfluas e demasiadas se quitassen e las necesarias e provechosas quedassen y se guardassen”. Los reyes, mediante la provisión dada en 1502 (fol.1v-2r y Fernández y Ostos, 2003: 199-200), se limitaron a conceder licencia a las autoridades hispalenses para el nombramiento de “vna persona de letras e conciencia” que realizase la recopilación, que una vez concluida debía ser remitida al Consejo Real para su aprobación definitiva.

Este trabajo, habida cuenta su gran dificultad y la necesidad de reunir y comparar muchos documentos del Archivo de la Ciudad, debió ocupar a varias personas con conocimientos jurídicos e históricos y a algún veinticuatro o jurado, como solía ser habitual en las comisiones concejiles. El libro que acabó impreso nos facilita únicamente el nombre del licenciado Francisco Rodríguez Pilón, letrado de la ciudad, como autor de la *tabla* o índice alfabético de materias, pero no sabemos si intervino en los trabajos de recopilación, que se llevaron a cabo entre el 18 de mayo de 1515 y el 18 de agosto de 1519 y no se imprimieron

hasta 1527. Los recopiladores consiguieron crear un corpus normativo unificado de 137 títulos, en los que se recoge una amplia y variada legislación referida a Sevilla, de origen tanto real como concejil, incluyendo tanto normativas antiguas vigentes (anotándose al margen la procedencia documental) como ordenanzas nuevas o añadidas (señaladas también al margen con signos tipográficos especiales). Los títulos están divididos en dos grandes partes: la primera, denominada “de los ordenamientos”, que afectaban al régimen jurídico-administrativo de Sevilla y su *tierra*, a la organización del Cabildo Municipal y sus cargos y oficios, rentas concejiles y reales, abastecimiento, comercio y mercados, orden público, administración de justicia, escribanías, agricultura y ganadería y oficios relacionados. La segunda parte estaba dedicada exclusivamente a la regulación de los oficios “mecánicos”, exactamente 57, que abarcaban todos los tipos de producción gremial de una ciudad del Antiguo Régimen (además de un claro predominio de los oficios dedicados a las artesanías textiles y del cuero, se incluyen otros dedicados a la construcción, a los metales, a las artes, al comercio, a la orfebrería, a los derivados del vino y el pan o relacionados con la pesca y la agricultura).

La publicación de la recopilación de las ordenanzas (14 de febrero de 1527) casi coincidió en el tiempo con acontecimientos tan importantes como la boda de Carlos V en el Alcázar (11 de marzo de 1526) y el inicio de las obras de las nuevas Casas Consistoriales (en los últimos meses de 1526). Las autoridades de la *muy noble y en todo muy leal republica de Sevilla* debían ofrecer una *summa* de sus privilegios y de sus normas a la altura de las circunstancias: a pesar del goticismo de la tipografía, el libro, a través del discurso del impresor, se declara heredero y fiel seguidor de Roma y de sus célebres leyes ciudadanas. Su vigencia como marco de referencia jurídico se mantuvo durante todo el Antiguo Régimen; de hecho, en 1632, se publicó una segunda edición, a cargo del impresor Andrés Grande, que se limitó a actualizar los caracteres tipográficos, manteniendo el texto intacto. Su influencia como compilación de derecho local se extendió a muchas ciudades de la Corona y de los virreinos indios.

MARCOS FERNÁNDEZ GÓMEZ

Bibliografía: Sevilla (Reino) [1632, [11], 251, [1]h.: il] (1975); Kirschberg Schenck, D. y Fernández Gómez, M. (2002).



EL EMPERADOR CARLOS CONFIRMA LA AUTONOMÍA JUDICIAL DE SEVILLA RESPECTO A LA CHANCILLERÍA DE GRANADA 1549, julio, 16. Valladolid

66

Real Cédula (Se inserta otra real cédula fechada en Valladolid el 11 de febrero de 1549)

1 bifolio en pergamino + 1 fol. en papel. 362 x 270 mm. El texto, en escritura humanística y tinta negra, con iniciales destacadas y coloreadas. Decoración iluminada que ocupa la mayor parte de ambas caras del documento. Firmado por la hija del emperador, María, reina de Bohemia y reina gobernadora de España, por el secretario real, por el presidente del Consejo Real y por ocho de sus consejeros
Ubicación actual: ICAS-SAHP, Archivo Municipal de Sevilla, I-5-99

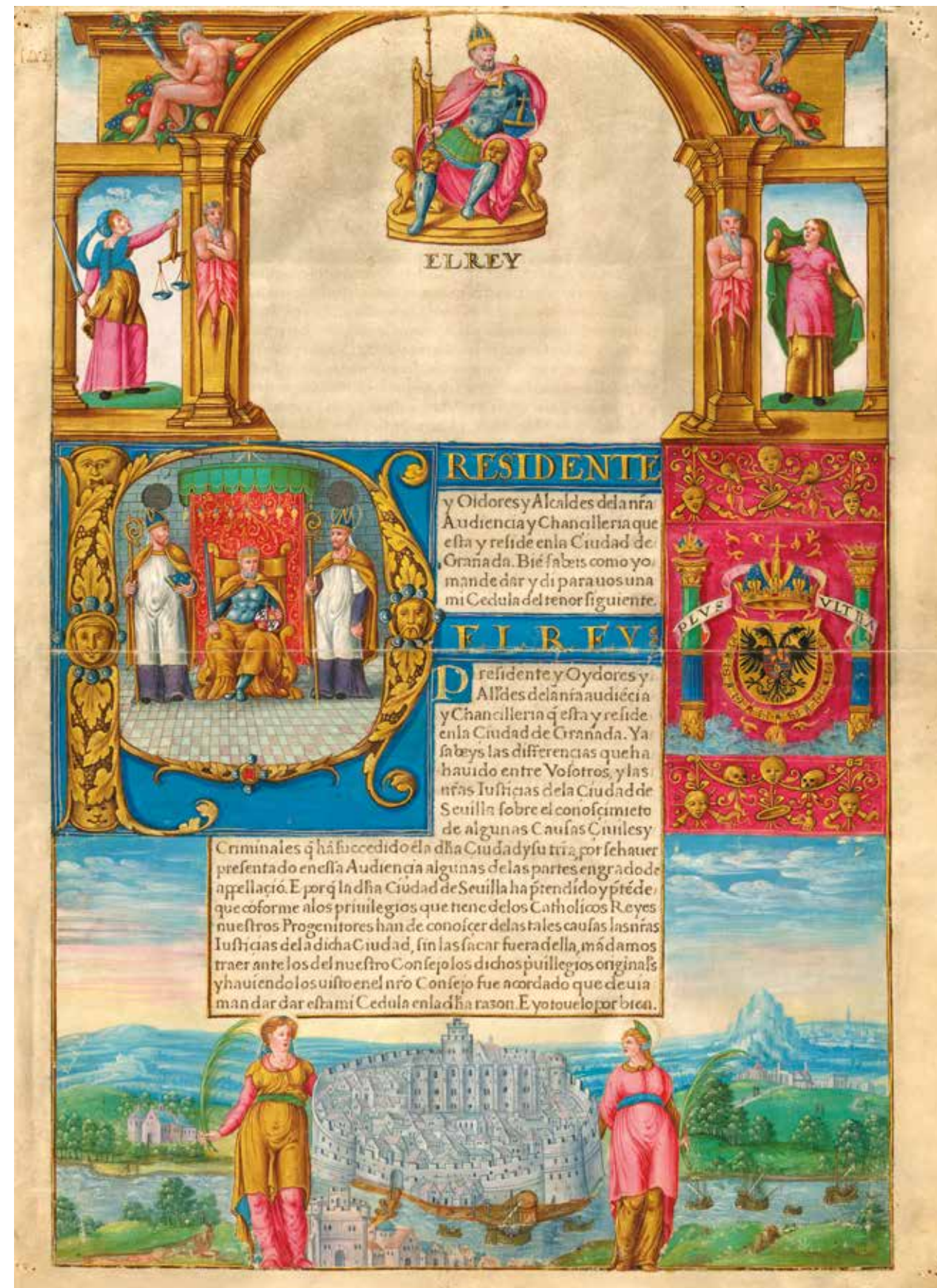
El contenido de este documento es tan breve como importante para la historia de Sevilla ya que confirmaba la autonomía judicial de la ciudad (Concejo, Audiencia de Grados) frente a la Chancillería de Granada. A esta se le prohíbe que entienda en las causas civiles y criminales de la ciudad y villas de su tierra, ni en primera instancia ni en grado de apelación, salvo en los casos de Corte o cuando se apelara las sentencias de los jueces de comisión. El conflicto de competencias se resolvió en el Consejo Real, después de presentar Sevilla los documentos y privilegios en los que fundamentaba sus pretensiones, y se emitió una primera cédula real el 11 de febrero de 1549. Tras resolverse algunas consultas planteadas al rey por la Chancillería granadina, se volvió a emitir una segunda cédula (o sobrecédula) confirmando la primera. Un documento de tal trascendencia necesitaba, en consecuencia, un soporte “especial”: el elemento textual (una cédula con elementos diplomáticos ajenos a este tipo documental, como el uso del pergamino o las rúbricas de nueve miembros del Consejo Real, entre ellos su presidente) debía acompañarse del adecuado simbolismo gráfico e ideológico y, desde luego, en este caso se consiguió de una forma excepcional. El documento real acaba convertido en una auténtica exaltación de las vinculaciones entre Carlos V y Sevilla, entre el emperador y una ciudad que se siente imperial, en la cima de su esplendor, de una forma similar a la que podemos ver en el programa iconográfico de las nuevas Casas Consistoriales, iniciadas precisamente a raíz de la boda del emperador.

La decoración iluminada tiene dos partes claramente diferenciadas, coincidiendo con el recto y el vuelto del mismo folio. El primero de ellos es el más solemne, el más oficial, siempre jugando con esa dualidad Carlos V/Sevilla, que se reparte el espacio en forma de cruz. En el lado superior, presidiendo toda la página, el retrato del emperador, entronizado, vestido como un héroe romano y a la vez llevando los atributos de su condición imperial (corona, cetro, globo terráqueo), rodeado de una arquitectura clásica que aloja las imágenes alegóricas de la Justicia

y de la Esperanza y figuras mitológicas y desnudos con cuernos de la abundancia de inspiración miguelangelesca. En el centro, rodeando el texto, en el lado izquierdo, dentro de la letra P inicial, un magnífico escudo de Sevilla; y en el derecho, el escudo de Carlos V, ambos rodeados de una rica decoración de *candelieri*. En el lado inferior, una vista de Sevilla y sus alrededores desde el oeste, de estética flamenca, esquematizada al estilo gótico, donde se pueden distinguir las murallas, la torre del Oro, el Arenal y el puerto con sus galeones, la Catedral y la Giralda, Triana y el castillo de San Jorge, a la izquierda la Cartuja y a la derecha un exagerado promontorio que bien pudiera ser la *montanna* de Alcalá de Guadaira. La ciudad está flanqueada y protegida por las esculturales figuras de las santas patronas Justa y Rufina, ambas llevando la palma del martirio, de estilo renacentista italiano. A pesar de sus incorrecciones, es una las primeras perspectivas que se conocen de Sevilla, más antigua que las muy difundidas de Hoefnagel y de Van den Wyngaerden.

El folio vuelto es una auténtica sorpresa “pagana”-al menos en el ámbito documental- y una obra de arte de la iluminación en la que se mezclan las influencias del Renacimiento germánico con el italiano con una elegante sucesión de figuras doradas sobre fondo azul. Sobre el recuadro del texto se desarrolla a modo de friso la procesión mitológica del triunfo de la Primavera encabezada por Mercurio, al que sigue una carreta de bueyes que lleva a un fauno, a Flora y la Primavera, y tras el carro le siguen cuatro musas, cerrando el cortejo el beso entre Martes y Venus. La procesión parece inspirada en una estampa del grabador alemán Virgil Solis (Ocampo, 2000: 44 y ss). De esta escena penden dos grutescos desiguales, de una gran elegancia, de estética manierista, con las cintas como elemento decorativo que une a los demás.

A falta de argumentos documentales, los historiadores del arte han acudido a los análisis estilísticos para atribuir la ejecución de estos trabajos de iluminación a un taller relacionado de alguna forma con la Chancillería de Granada (Marchena, 1999: 130), organismo que



emite el documento, o bien al taller sevillano de Diego Dorta, el más importante escribano e iluminador de la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVI (Ocampo, 2000: 25-28). En cualquier caso, el anonimato del iluminador no reduce lo más mínimo el valor artístico de una obra realmente excepcional en la recepción e interpretación de las corrientes renacentistas y manieristas que se introdujeron en España, y especialmente en Sevilla, durante el reinado del César Carlos.

MARCOS FERNÁNDEZ GÓMEZ



Bibliografía: Gestoso y Pérez, J. [1889-1897] (1984: t. III, 173-174); Carlos I, Rey de España (1958: 278, lám. CCLV); Cabra Loreda, M. D. (1988: 52-53); Marchena Hidalgo, R. (1999: 128-140); Docampo Capilla, J. (2000).



Miguel de Zumárraga

DISEÑO DE CÓCLEA PARA BOMBLEAR AGUA POR UN INGENIO DE VIENTO

[1596, ca. noviembre-diciembre]

67

Dibujo en tinta ocre sobre pliego de papel verjurado. Firmado.

282 x 414 mm. Restaurado (1998)

Ubicación actual: ICAS-SAHP, AMS, VV.AA. 452-2, expediente de 1595-1598, fol. 145

Igual que el ingeniero Spanoqui ocho años más tarde, Zumárraga se suma a lo que podríamos denominar una auténtica nómina de “arbitristas hidráulicos”, arquitectos, ingenieros y hombres de ciencia preocupados reiteradamente por solucionar el mal endémico de las inundaciones, esas terribles riadas que cada pocos años, y durante siglos, han asolado Sevilla. En este caso, el proceso se inicia a partir del acuerdo del Cabildo municipal de 6 de diciembre de 1595 con el nombramiento de una comisión de capitulares. Ante la gravedad de la situación el Cabildo solicitó informes a Asencio de Maeda, maestro mayor de la Iglesia de Sevilla, Lorenzo de Oviedo, maestro mayor de albañilería del Alcázar, Diego Pérez de Mesa, matemático, y a Miguel de Zumárraga, citado como aparejador de obras de la iglesia mayor. Este último, además de su trabajo en la Catedral, intervino en la construcción de notables edificios sevillanos como la iglesia del Sagrario, el hospital de las Cinco Llagas o el convento de Santa Clara.

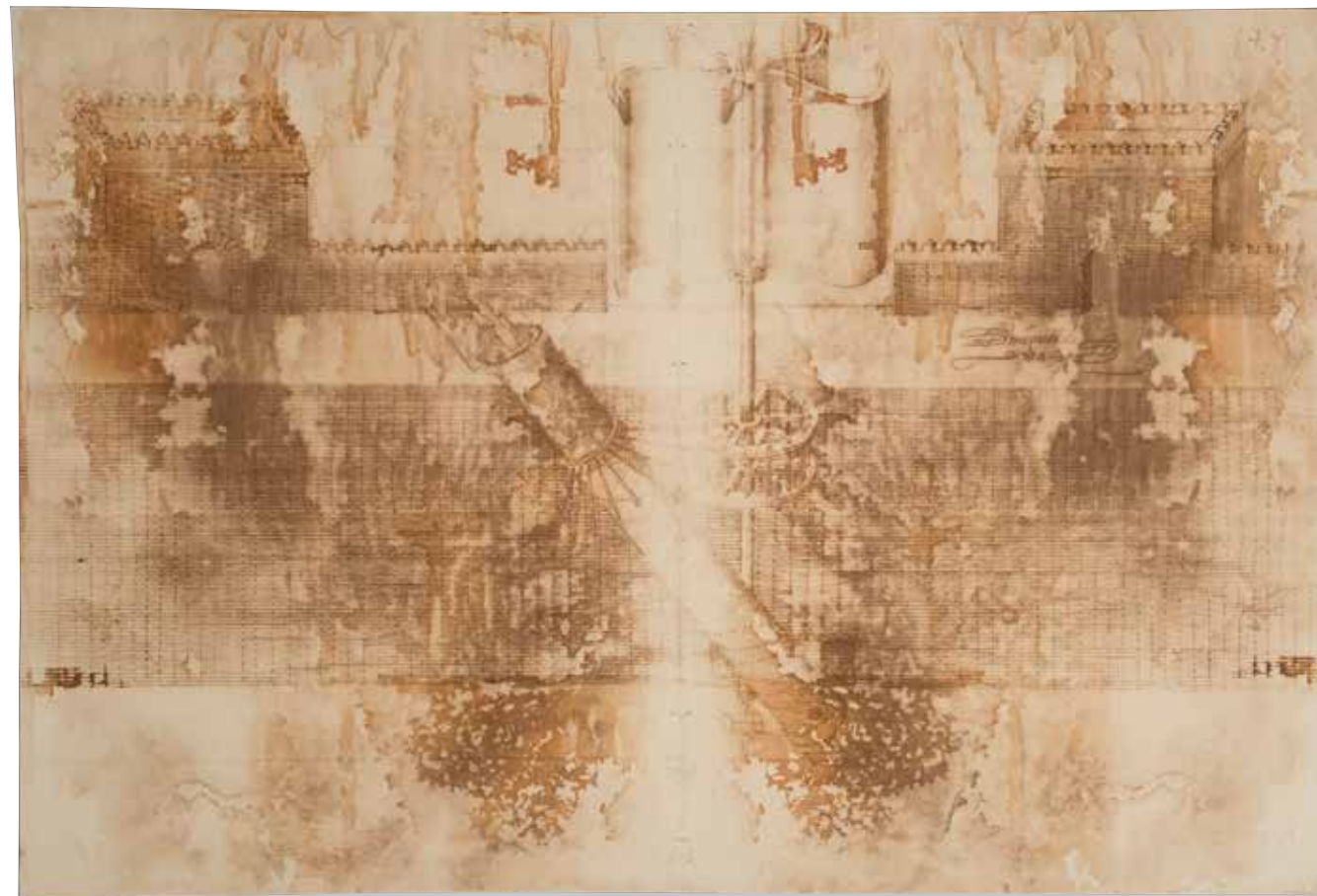
Siguiendo el procedimiento habitual, Zumárraga redactó un informe de gran interés con sus observaciones científicas y sobre todo con sus propuestas técnicas destinadas a proporcionar soluciones a problemas tan graves, especialmente para bombear el agua de las inundaciones que se acumulaba en las defensas o murallas del río. El diseño del ingenio hidráulico es el complemento gráfico del informe textual: “...digo que por escrito no se puede entender; hize un diseño para que todos lo puedan entender, el cual se llama cóclea, que es un yngenio, el más útil y provechoso a la Ciudad que yo e podido hallar”. La explicación del aparato mecánico propuesto merece ser reproducida como ejemplo de la literatura tecnológica española del siglo XVI: “A[se] de tomar un palo largo y en él se an de poner sus fuerças de trecho a trecho y sobre estas se clavarán vnos tablones, sobre los quales se clavarán en redondo unas tablas muy bien breadas, de ancho vna quarta de abajo asta arriba, y estas se an de cubrir con otras tablas delgadas e muy bien clavadas y breadas por causa del agua. Ésta cóclea subirá el agua todo lo que quisiéremos porque tomando la mayo[r] subida que el río a hecho, y desto una uara más alta, poner la cóclea como lo muestra el di-

seño subirá hasta no dejar vna arrova de agua. Esta moverá el ayre, como lo muestra el diseño, con vnas velas de lienço y los braços serán de hierro, enfoçado todo de manera que se quitará y se porná en medio cuarto de ora, y porque sienpre en estos tiempos que es menester echar fuera el agua es tiempo de tormentas no puede faltar ayre y por esta causa ahorra la ciudad muchos ducados. Y quando se uviera de servir de uerano, que no uviese ayre que le menea, es muy fácil atravesar dos uigas y hazer vn tablado encima de la mura[lla] en que anduviese una mula que uendrá a desaguar vna quarta de día metro, que será mucho agua. Y éste es mi parecer”.

Finalmente, Zumárraga concluye su informe declarando que la idea de la cóclea procedía de Vitrubio –y en sus orígenes de Arquímedes–, reservándose para sí la invención de *el movimiento*, es decir, el ingenio accionado por el viento. Como tantas otras iniciativas similares, realizadas al calor de situaciones extremas o catastróficas, las propuestas de Zumárraga, que falleció en 1630, nunca se ejecutaron y el problema de las inundaciones, una auténtica maldición para Sevilla a lo largo de toda su historia, siguió sin resolverse. Para colmo de desdichas, los desvelos de Zumárraga fueron ignorados, muchos años después, hasta por Francisco de Borja Palomo, quien ni siquiera menciona su nombre en su completa y erudita obra sobre las riadas (1878).

MARCOS FERNÁNDEZ GÓMEZ

Bibliografía: Palomo, F. de B. [1878] (2001, v. I); Morales Martínez, A. J. (1992: 97-115); *Felipe II, los ingenios y las máquinas...* (1998: 379).



Tiburcio Spanoqui

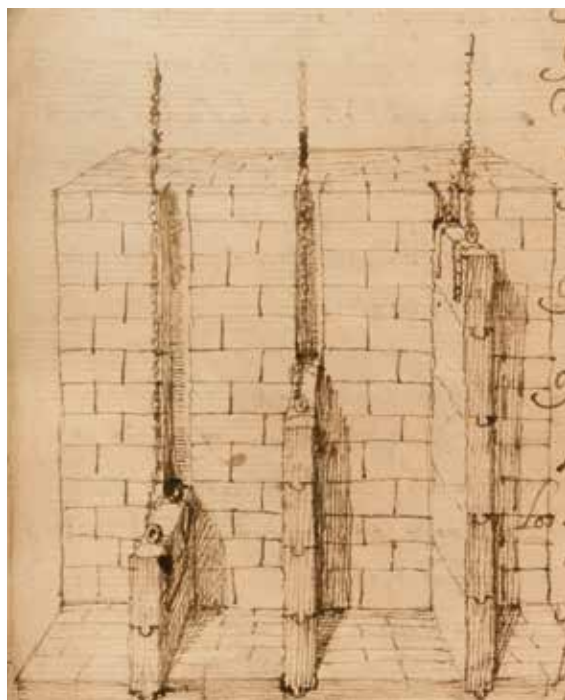
LA INGENIERÍA DE SPANOQUI CONTRA LAS INUNDACIONES DE SEVILLA
[1604, junio, 25. Sevilla (fecha del informe del autor)]

Tres dibujos en tinta ocre sobre papel, que ocupan parcialmente folios de 303 x 205 mm: ingenio de madera, fol. 14r, 253 x 75 mm; husillo, fol. 15v, 158 x 85 mm; muro de presa, fol. 16v, 106 x 85 mm
Ubicación actual: ICAS-SAHP, AMS, VV.AA. 452-2, expediente de 1604-1615, fols. 14r, 15v y 16v

Entre el día 20 de diciembre de 1603 y el 4 de enero de 1604 Sevilla se vio azotada por una de las peores inundaciones que ha sufrido, la conocida como de Santo Tomé. Roturas de algunas puertas de la ciudad, especialmente la del Arenal, de Triana y del postigo del Aceite, husillos reventados, casas derribadas, muertes de personas y ganado ahogado, Triana aislada, el puente de barcas destrozado y enormes pérdidas económicas, sobre todo en la Aduana y en la Casa de la Moneda. Toda la ciudad acabó convertida en un enorme lago. Diego Ortiz de Zúñiga, Andrés de Oviedo, Francisco de Ariño y el propio Spanoqui dieron cuenta, como contemporáneos, de estos terribles acontecimientos, recogidos ya en el siglo XIX por Francisco de Borja Palomo en su célebre libro sobre las riadas (F. B. Palomo, I, 1878: 211-220).

Unos meses más tarde, en la sesión de 31 de mayo de 1604 se leyó en el Cabildo municipal sevillano una carta del rey anunciando la próxima llegada a la ciudad del comendador Tiburcio Spanoqui, ingeniero mayor del rey y gentilhomme de su casa, para analizar el fenómeno periódico y catastrófico de las inundaciones y aportar soluciones. El 25 de junio la opinión del italiano se materializará en un interesante informe de 9 folios, del que proceden, como ilustración de sus ideas y propuestas, los tres diseños de su mano que incluimos: un ingenio de madera para bombear agua (fol. 14r); un medio punto (husillo) de piedra con estructura de madera (fol. 15v) y el muro de una presa de piedra y madera (16v). Como suele ser habitual en este tipo de informes técnicos, el ingeniero analiza las causas de las tremendas riadas de Sevilla, resultantes de la combinación del agua de lluvia y sobre todo de las crecidas del Guadalquivir, propone ciertas soluciones con la ayuda de la tecnología (y las explica gráficamente) y presenta un presupuesto básico de ejecución cifrado en 233.692 ducados, una cantidad realmente considerable.

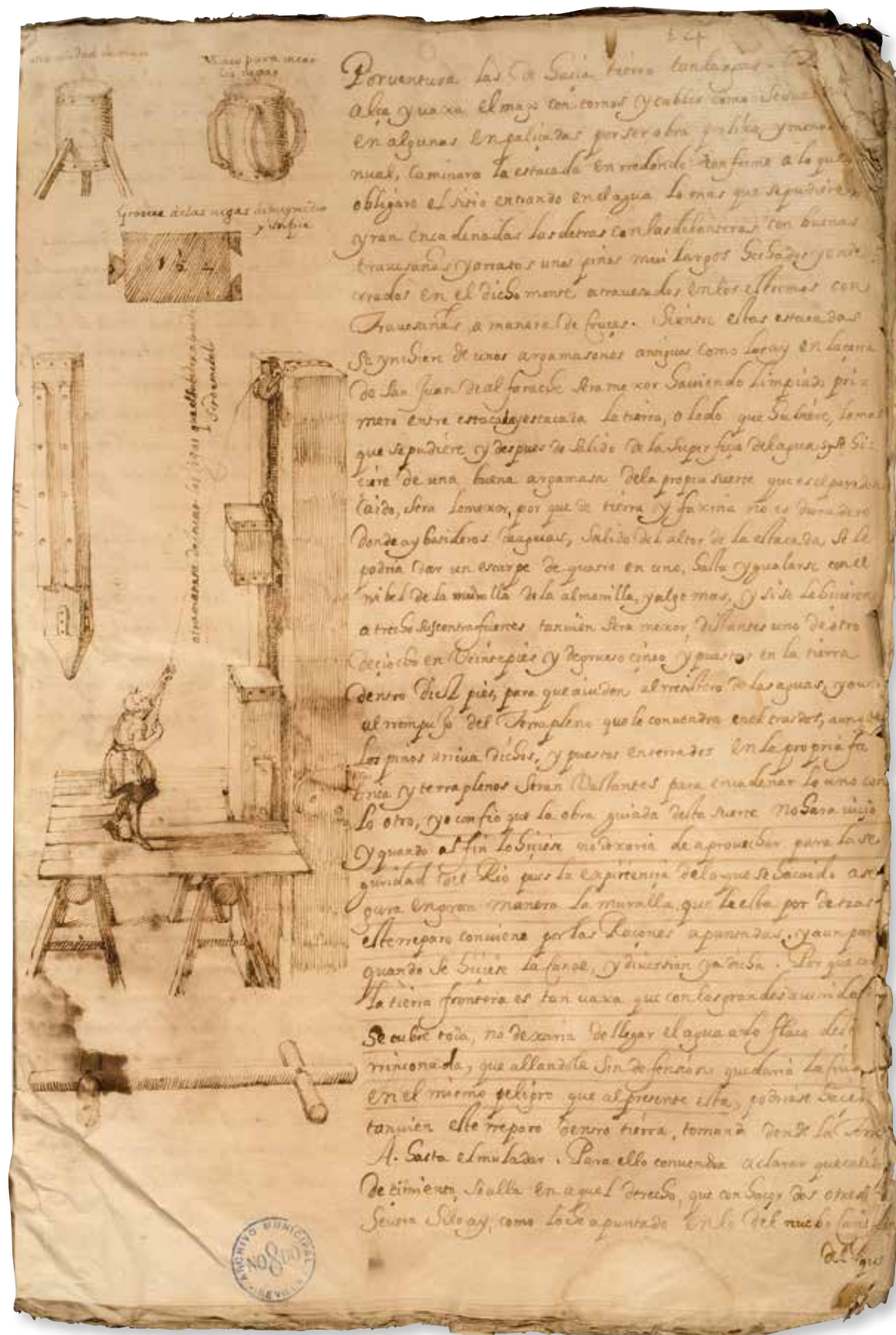
El 30 de julio de 1604 Spanoqui marchó de Sevilla hacia Valladolid “a dar quenta a Su Majestad de lo mucho que ymporta acudir al remedio con toda brevedad desta çidad”, dándole a entender el gran



peligro “que tiene como persona que tan bien lo ha visto”. En su carta de despedida al Cabildo municipal declara que deja en poder del jurado Melchor de Prado, en cuya casa había residido durante su estancia en Sevilla, los “modelos de çerrar los husillos y puertas y forma de las empalizadas que se an de haçer en el Almenilla”, así como un plano de Sevilla (la planta desta çidad), que sin duda debió realizar para sus investigaciones y que de conservarse hubiera sido el primero completo de la ciudad.

MARCOS FERNÁNDEZ GÓMEZ

Bibliografía: Palomo, F. de B. [1878] (2001, v. I); Felipe II, los ingenios y las máquinas... (1998: 55).



CARTA DE MASAMUNE DATÉ, REY DE BOXÚ (JAPÓN), A SEVILLA COMUNICÁNDOLE SUS DESEOS DE AMISTAD Y DE ESTABLECER RELACIONES COMERCIALES

1613, octubre, 26. Sendai (Japón)

Papel de arroz. 367 x 954 mm. La escritura, en tinta negra, ejecutada según la tradición japonesa por el propio Masamune Daté, se desarrolla en líneas verticales de derecha a izquierda y se destaca sobre un fondo decorativo con motivos vegetales y con punteados de oro y plata. En el ángulo inferior izquierdo se sitúa la impresión en tinta roja del sello del señor japonés

Ubicación actual: ICAS-SAHP, Archivo Municipal de Sevilla

El Archivo Municipal de Sevilla conserva un documento realmente excepcional. Se trata de la conocida como “carta japonesa”, uno de los testimonios más notables de la embajada que en 1613 el *daimyo* Masamune Daté envió al rey de España Felipe III y al papa Paulo V. En el mundo japonés esta larga y célebre expedición (1613-1620) es conocida como *Misión Keicho* (por la fecha del calendario), uno de los primeros contactos diplomáticos directos entre Japón y Occidente. Para llegar a Madrid y a Roma, los objetivos finales, la embajada japonesa debió recalar en muchas ciudades de México, España, Italia y Filipinas y especialmente en Sevilla, por ser el único puerto permitido en la comunicación entre España y América.

En la reunión del Cabildo hispalense celebrada el 27 de octubre de 1614, los embajadores entregaron la carta junto con una catana y una daga que el rey japonés enviaba como regalos. En esta misma reunión, se acordó depositar la carta y las armas en el Archivo de la ciudad y escribir a Felipe III dándole cuenta del contenido de la embajada para que ordenase lo que había de hacerse. De los tres objetos mencionados solo ha llegado hasta nuestros días la carta, pues la daga (1634) y la catana (1868) acabaron desapareciendo. Se trata de un documento de gran solemnidad, procedente de una cancillería señorial japonesa, cuyos caracteres externos son muy similares a la carta que el mismo señor dirigió al papa Paulo V en la misma embajada, conservada en el Archivo Vaticano, e igualmente debió ser muy parecida a la que dirigió también al rey Felipe III, que no se ha conservado.

La carta japonesa expone dos cuestiones fundamentales: comunicar al rey de España y al papa el deseo del *daimyo* (señor feudal) de convertir sus estados al cristianismo, para lo cual solicitaba de ellos su ayuda y alianza y, en segundo término, se dirige a Sevilla con la intención de proponerle el establecimiento de relaciones comerciales, basadas en la consideración de la ciudad como puerto exclusivo en la navegación

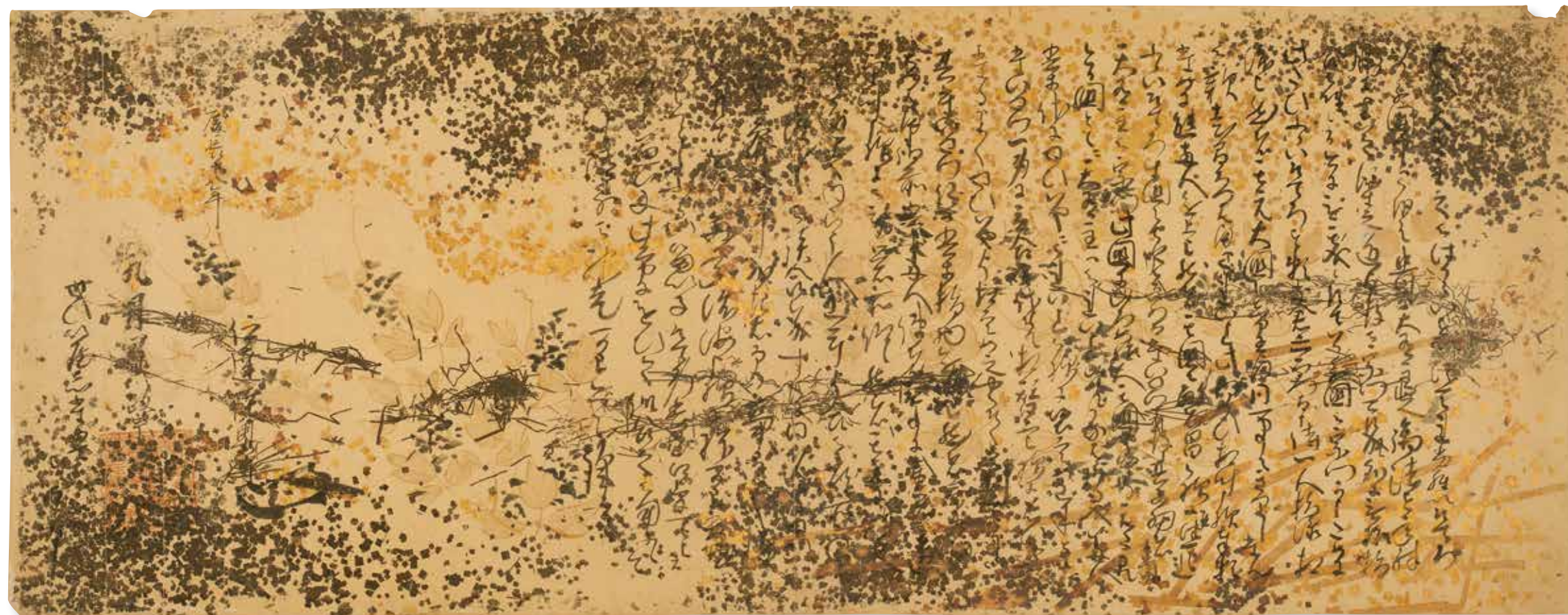
entre España y los territorios de Ultramar. Masamune debía conocer el intenso tráfico marítimo de la ciudad y la existencia de instituciones como la Casa de Contratación. Por este motivo solicita una reunión de pilotos para estudiar la posibilidad de establecer una comunicación directa entre Japón y Sevilla.

Tres fueron los protagonistas de esta insólita embajada. Masamune Daté (1567-1636), uno de los *daimyos* más importantes de su época, llegó a gobernar sobre un extenso territorio en la parte nororiental de Japón -el reino de Mutsu o Bojú. Como prolongación de su persona envió como embajador a Europa al samurai Hasekura Rocuyemon Tsunenaga, arquetipo del guerrero japonés, que acabó convirtiéndose en un personaje casi legendario en la cultura nipona. Finalmente, el ideólogo, el franciscano sevillano fray Luis Sotelo (1574-1624), nacido en el seno de una prestigiosa familia de la ciudad, en la que

abundaban los cargos municipales y los relacionados con América. Una vez en Japón, convirtió al cristianismo a Masamune y lo convenció para emprender esta embajada religioso-comercial.

MARCOS FERNÁNDEZ GÓMEZ

Bibliografía: Velázquez y Sánchez, J. [1862] (1991); Fernández Gómez, M. (1998b: 33-60; 1999a: 269-296); Suárez Japón, J. M. (2007); Fernández Gómez, M. (2009); Suárez Japón, J. M. (2014).



Anónimo

PLAZA DE SAN FRANCISCO PREPARADA PARA UNA CORRIDA DE TOROS
[1730. Sevilla]

70

Papel. Tinta china y aguada de colores.

427 x 575 mm. Escala: 3 varas castellanas = 8,5 cm

Ubicación actual: ICAS-SAHP, Archivo Municipal de Sevilla, XIII, siglo XVIII, tomo 7

Sevilla siempre ha participado en los acontecimientos que giran en torno a la familia real, como proclamaciones, bodas, natalicios, cumpleaños, visitas, fallecimientos, etc. Destacamos la visita y boda de Carlos V en 1526; los recibimientos de Felipe II (1570) y Felipe IV (1624); en el siglo XVIII, de Felipe V, Isabel de Farnesio y la familia real en 1729; la boda del futuro Carlos III, rey de Nápoles, y María Amalia de Sajonia en 1738; y la visita de Carlos IV en 1796. En todas estas ocasiones se organizaban y sucedían múltiples actos oficiales, religiosos y civiles, fiestas y diversiones, luminarias, repiques de campanas, mascaradas, adornos de calles, bailes, sin faltar las fiestas de toros y cañas. Entre los distintos escenarios –la Catedral, la Giralda, el Alcázar, la Casa Consistorial, el río, la Alameda, el Arenal– la plaza de San Francisco fue uno de los más destacados espacios urbanos hasta definirse como el espacio público del rey en la ciudad (Ollero Lobato, 2013: 66).

El plano, del que se desconoce el autor, se encuentra entre las páginas del manuscrito de Lorenzo de Zúñiga “Grandezas con que la ínclita, famosa, M.N. i M.L. ciudad de Sevilla ostentó su expesial júbilo en la venida a ella el año de MDCCXXIX la majestad de su rey y señor Dn. Phelipe V...” (ICAS-SAHP, AMS, XIII-18-7, fols. 157-388), que relata la estancia de Felipe V y la Corte Real en Sevilla entre 1729 y 1733, en lo que se conoce como Lustró Real (Márquez Redondo, 2010: 598). Este dibujo acompaña al texto que narra las corridas de toros de los días 12 y 13 de enero de 1730. No obstante, algunos investigadores relacionan la ejecución de este plano con los preparativos de las fiestas que se celebraron en Sevilla en 1738 (Ollero Lobato, 2013: 26).

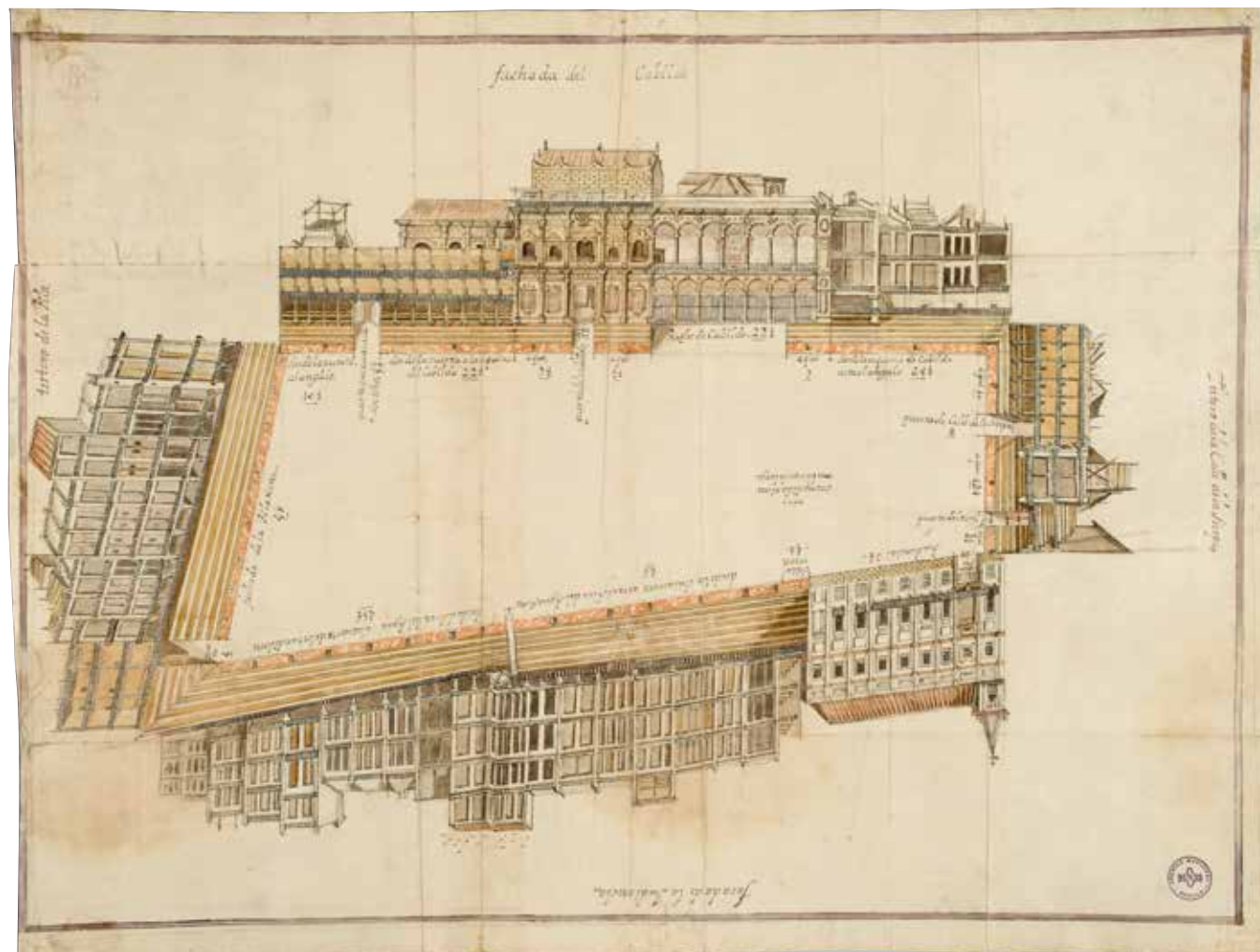
Las inscripciones que aparecen, al margen de medidas, son: *Fachada del Cabildo. Puerta que ba a calle de Tintores. Puerta del Cabildo. Rejas de Cabildo. Testero de la calle de la Sierpe. Puerta de calle de la Sierpe. Puerta del Toril. Facada de la Audiencia. Audiencia. Chicarreros. Arca del Agua. Puerta de los Tundidores. Testero de la Pila. Fachada de la Pila.*

El dibujo, en tonos ocre, marrón y negro, muestra una doble perspectiva de la plaza, el plano de su planta y los alzados de los edificios de sus cuatro

fachadas; con un trazado minucioso se distinguen las tribunas y graderíos acondicionados para el público que asistía a los festejos; las puertas de acceso, por calle Tundidores (hoy Hernando Colón), Tintores (actual Joaquín Guichot), puerta del Cabildo, Sierpes y Chicarreros; las fachadas de los edificios que dan a la plaza, con los clásicos soportales sobre columnas y las casas, de dos, tres y cuatro pisos, con sus balcones miradores. Destacamos las Casas Capitulares con su doble arquería a las espaldas del convento de San Francisco, del que asoma la cabecera de su capilla mayor y la espadaña; la Audiencia y su torre del reloj en Entrecárceles; la fachada de Sierpes donde se ubica el Toril; y el Testero de la Pila, en la actualidad ocupado por el Banco de España, hace referencia a la pila, que no aparece porque se quitó provisionalmente para preparar el escenario de las fiestas.

Este documento que comentamos ha sido muy difundido; ofrece mucha información sobre el desarrollo urbanístico de Sevilla y agrupa muestras de edificios civiles y religiosos y de la arquitectura doméstica y efímera. En el Archivo Municipal de Sevilla se conservan, entre otros, dos interesantes documentos gráficos relacionados con las fiestas reales y las corridas de toros. Nos referimos al plano de la planta, alzado y sección de una plaza de toros que acompaña al informe de la visita que realizan Juan de Vera, arquitecto y maestro mayor de carpinteros, Matías de Figueroa, arquitecto y maestro mayor, y Pedro Juan de la Viesca Torre, arquitecto y maestro mayor del Cabildo Municipal, a petición del marqués de Villafranca, hermano mayor de la Real Maestranza, para reconocer los terrenos más convenientes para construir una plaza para las corridas de toros, fechado en 25 de junio de 1737 (ICAS-SAHP, AMS, XI-41 (F°)-72, fol. 158). Y el segundo es la “Planta de la Plaza de San Francisco para las fiestas reales” firmado en Sevilla el 20 de agosto de 1738 por el arquitecto y maestro mayor del Cabildo Pedro Juan de la Viesca Torre. Este plano acompaña a su informe sobre las “Condiciones con que se an de rematar el armamento y construcción de madera, de balconería, andamios, tarimón y cajones, puertas y toril de la plaza de S. Francisco para las fiestas reales que se an de celebrar” para festejar la boda del futuro Carlos III, rey de Nápoles, y María Amalia de Sajonia (ICAS-SAHP, AMS, V-46-2, fol. 41).

INMACULADA FRANCO IDÍGORAS



Bibliografía: Sancho Corbacho, A. (1975); Serrera Contreras, J. M. et al. (1989); Márquez Redondo, A. G. (1994); Toro Buiza, L. (2002); Márquez Redondo, A. G. (2010); Ollero Lobato, F. (2013).

[Francisco de Leygonier y Aubert]
FOTOGRAFÍA DEL LADO OESTE DE LA ACTUAL PLAZA NUEVA
CON LOS RESTOS DEL DERRIBO DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO
[1859]

Calotipo. 22,5 x 16,5 cm. Color sepia. Pegado sobre papel
Ubicación actual: ICAS-SAHP, Archivo Municipal de Sevilla

Esta fotografía es una pieza valiosa del Patrimonio Documental del Ayuntamiento de Sevilla porque se trata de uno de los primeros testimonios conservados de los inicios de la fotografía en la ciudad, y por el alto valor testimonial que ofrece al tratarse del único documento fotográfico existente del derribo del convento de San Francisco, del que, a pesar del avanzado estado de ruina, aún se pueden identificar los restos del templo y de la sacristía y de lo que pudo ser el claustro grande. Al fondo se divisa la iglesia colegial del Salvador y a la izquierda, la esquina de la calle Tetuán y los nuevos edificios construidos en el lado norte de la plaza entre 1852 y 1856.

La fotografía se atribuye a Francisco de Leygonier y Haubert (1812-1882), un notable heliografista y calotipista que en 1842 abrió el primer estudio fotográfico comercial de la ciudad de Sevilla. La técnica empleada, el calotipo, es un procedimiento fotográfico inventado en 1840, que consistía en utilizar un papel sensibilizado con nitrato de plata y ácido gálico que, tras ser expuesto a la luz, era posteriormente revelado con ambas sustancias químicas y fijado. Es el primer método de la historia de la fotografía que empleó el sistema negativo/positivo.

Con esta fotografía Leygonier nos ha legado la imagen que este solar ofrecía a mediados del siglo XIX, poco antes de completarse el derribo de la parte de la iglesia del convento que estuvo unida a la crujía de la Casa Capitular abierta a la plaza de San Francisco, antes de iniciarse la construcción de la nueva fachada de corte neoclásico y de establecerse una plaza pública en la huerta del suprimido convento, la actual Plaza Nueva. La fotografía, que lleva en el ángulo superior derecho el número 2, formaba parte de la documentación presentada por el arquitecto Balbino Marrón en un informe de 25 de noviembre de 1859 sobre la demolición del inmueble.

La demolición supuso la desaparición de uno de los establecimientos religiosos más importantes de Sevilla. Desde su fundación en 1268, su importancia no dejó de crecer gracias a las donaciones y privilegios de los sucesivos monarcas y de la propia ciudad de Sevilla. Para la Casa Grande de San Francisco se crearon patronatos y capellanías y se otorgaron mandas y donaciones con rentas considerables, que se incrementaron en el siglo XVI gracias a los beneficios

del comercio con las Indias. Albergó extraordinarias obras de arte y fue sede de hermandades y cofradías pertenecientes a algunos gremios, a la nobleza y a asociaciones piadosas. A lo largo de su historia sufrió devastadores incendios en 1527, 1658 y 1718, aunque el más grave de todos fue en 1810 cuando fue ocupado por las tropas francesas.

Tras la desamortización las pertenencias de la comunidad franciscana fueron repartidas entre varias iglesias y parroquias y la orden de demolición comenzó a ejecutarse el 12 de octubre de 1840. Solo han quedado dos testigos mudos de su brillante pasado: el Arquillo del Ayuntamiento, antigua entrada principal al compás del convento, y la capilla de San Onofre que creara la Hermandad de las Ánimas.

CONCEPCIÓN TENORIO IGLESIAS

Bibliografía: Castillo Utrilla, M. J. (1988); Salinas Alonso, V. (1991: 171-174); Yáñez Polo, M. A. (2002); Fernández Gómez, M., Molina Álvarez, I. y Hormigo León, E. (2011: 17); Méndez Rodríguez, L. (2012).



ANTONIO DE NEBRIJA INTRODUCTIONES LATINAE

Sevilla: [Antonio Martínez, Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto (?)], 1481

32 hojas (incompleto). 29,8 x 21 cm
Ubicación actual: ICAS-SAHIP, Biblioteca

Antonio Nebrija nació en Lebrija (Sevilla) –de ahí su pseudónimo–, en 1441. Estudió humanidades en la Universidad de Salamanca y continuó sus estudios filológicos en Bolonia, donde se relacionó con el humanismo italiano. Su labor docente la inició en la Universidad de Salamanca, a la que estuvo vinculado gran parte de su vida. A instancias del cardenal Cisneros, acudió a la Universidad de Alcalá para participar en la edición de la Biblia Políglota, proyecto que abandonó por diferencias con el grupo de traductores. Los últimos años de su vida los pasó enseñando en la universidad alcalaína, donde murió en 1522. Entre sus obras destacan *Introductiones latinae* (1481), *Lexicon latino-castellanum et castellano-latinum* (1492), *Gramática castellana* (1492) y *Reglas de orthographia en la lengua castellana* (1517).

Introductiones latinae es el primer manual de gramática latina escrito en España y el texto más importante de la época para el estudio del latín. Atendiendo a su contenido, la obra puede dividirse en cinco apartados o capítulos diferenciados. El primero de ellos se ocupa de los rudimentos gramaticales del latín (uso de declinaciones, conjugaciones, preposiciones, adverbios, interjecciones y conjunciones). El segundo está dedicado a las partes de la oración: su definición y sus categorías. Le siguen luego otros referidos respectivamente a la ortografía, a la construcción de las partes de la oración o sintaxis, y un último apartado dedicado al solecismo o errores de sintaxis y al barbarismo.

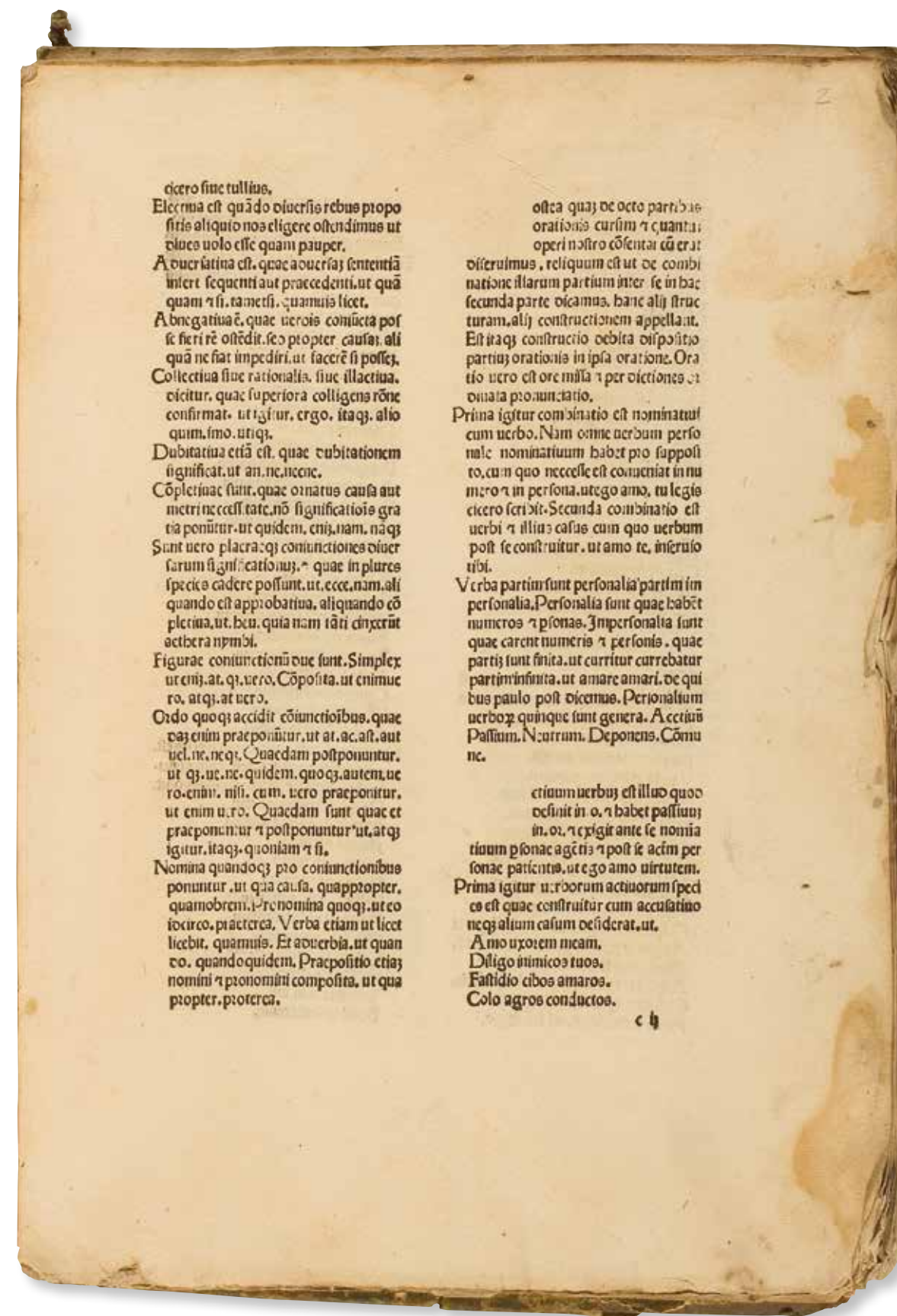
De las *Introductiones latinae* se conocen tres redacciones fruto del proceso de maduración del autor. De la primera redacción existen tres ediciones realizadas en Salamanca –en 1481, 1482 y 1483. De la segunda redacción, compuesta en verso, la edición más antigua conocida es la de 1491 realizada en Venecia. De la tercera redacción –la más difundida a tenor del número de ediciones conocidas– la primera edición data de 1495. Con el hallazgo en 1997 de este ejemplar encontrado entre los legajos del Archivo Municipal de Sevilla, Margarita Gómez Gómez (1997: 233) considera que estamos ante una nueva edición de las *Introductiones*, realizada solamente a escasos diez meses respecto a la edición príncipe de Salamanca (16 de enero de 1481) y en un año del que pocas noticias existían sobre la actividad de las

presas sevillanas. Esta edición sevillana de las *Introductiones* pertenecería por su contenido a la primera redacción y, por su fecha, a la segunda edición de las mismas.

Este incunable, propiedad del Ayuntamiento de Sevilla, está editado en formato folio (300 x 210 mm) e impreso en papel artesanal de buena calidad. Mantiene todavía, aunque algo deteriorada, la encuadernación propia de la época, realizada en cuero sobre tabla y broches. Sin embargo, su mayor deterioro estriba en la mutilación de la primera parte del texto, conservándose únicamente las 32 hojas finales. Salvo algunas excepciones, el texto se distribuye en dos columnas de 44 líneas cada una, pudiendo llegar en ocasiones incluso a 46 y utiliza un único tipo de letra gótica. Una de las notas más características de esta edición es la colocación de la Z mayúscula al revés, peculiaridad, por otra parte, del único taller que por esas fechas trabajaba en la capital hispalense: el regentado por Antonio Martínez, Alfonso del Puerto y Bartolomé Segura.

RAFAEL CID RODRÍGUEZ

Bibliografía: García de la Concha Delgado, F. y Sáez Guillén, J. F. (1991); Gómez Gómez, M. (1997: 231-244); Esparza Torres, M. A. y Niederehe, H. (1999).



Fernando de la Torre Farfán

FIESTAS DE LA S. IGLESIA METROPOLITANA, Y PATRIARCAL DE SEVILLA, AL NVEVO CVLTO DEL SEÑOR REY S. FERNANDO EL TERCERO DE CASTILLA Y DE LEÓN. Sevilla: En casa de la Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671

30 x 20 cm

4 h., 343 p. (con errores), 19 h.— Grab.— Fol.— L. red.— 2 Tam.— Grab.—

Port. orlada.— Apost. marg.

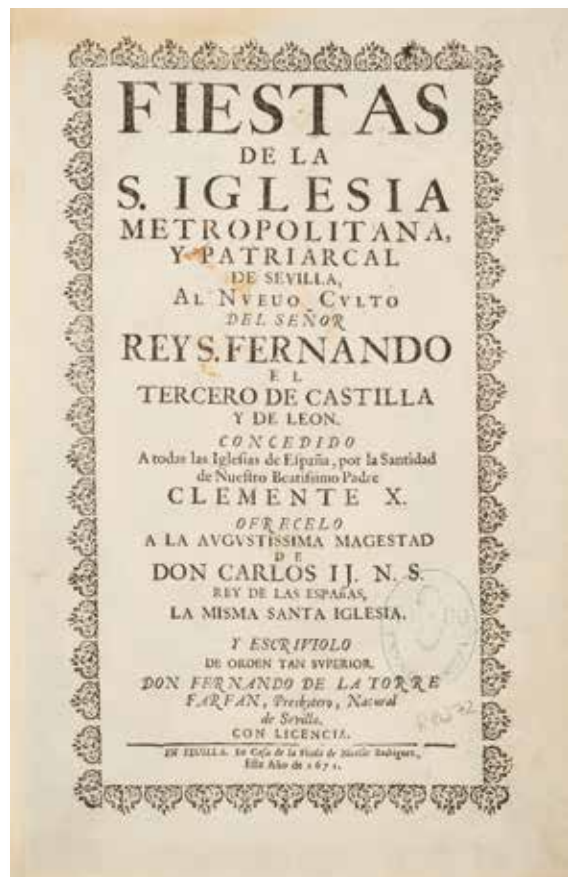
Ubicación actual: ICAS-SAHP, Biblioteca

Fernando de la Torre Farfán nació en Sevilla en el año de 1608, según declara su epitafio. Fue sacerdote, comenzó pero no concluyó la carrera jurídica, cultivó la poesía y la dramaturgia, pero sobre todo es conocido como cronista de fiestas. Sus obras más conocidas son *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla...* en la que se describen las fiestas celebradas en Sevilla con motivo de la canonización de san Fernando y *Fiesta que celebró la Iglesia Parroquial de Santa María la Blanca, capilla de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla en obsequio del nuevo breve concedido por Nuestro Santísimo Padre Alejandro VII, en favor del purísimo misterio de la Concepción*, fechada en 1666. Otra de sus facetas fue la de organizador de certámenes literarios y poéticos. De hecho, se conserva un documento de su puño y letra, en el que se describe el reglamento de una justa poética en la cual el jurado concedería un premio a aquel autor que presentara el mejor poema.

Este libro, sin duda una de las joyas de la Biblioteca del Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones, se realizó por encargo del Cabildo de la Catedral de Sevilla al conocerse la noticia de la canonización del rey Fernando III de Castilla en 1671. En sus páginas se describen tanto las celebraciones que se llevaron a cabo para conmemorar tan magno acontecimiento, como las numerosas muestras de arquitectura efímera que conoció la ciudad hispalense en aquellos momentos. La importancia de esta obra no radica solo en el texto, ya que sobresale tanto por la calidad de la impresión -materializada en los talleres de la viuda de Nicolás Rodríguez- como por sus excepcionales veintiún grabados, casi todos al agua-fuerte, algunos a buril, realizados por algunos de los más reputados grabadores sevillanos de la época. Destacan la portada y un “Retrato de Carlos II” sobre un dibujo de Francisco de Herrera el Mozo, y el “Retrato del rey Fernando”, pintado por Murillo y grabados ambos por Matías de Arteaga (autor que también se ocupa de los grabados de la planta y de las tres portadas de las fachadas de la Catedral, las capillas de los Reyes y del Sagrario, y la Giralda); el “Triunfo de San Fernando” de Bernardo Simón de Pineda y Val-

dés Leal; la “Puerta principal que sale a gradas” por Valdés Leal y los nueve grabados con representaciones de emblemas y jeroglíficos realizados por Matías y Francisco Arteaga y los hijos de Valdés Leal, Lucas Valdés y Luisa de Morales.

RAFAEL CID RODRÍGUEZ



Bibliografía: Torre Farfán, F. (1984); T'Serclaes, duque de (1909); Sánchez Moguel, A. (2010).



Diego Ortiz de Zúñiga

ANNALES ECLESIASTICOS, Y SECULARES DE LA MUY NOBLE, Y MUY LEAL CIUDAD DE SEVILLA... Madrid: imprenta Real. Por Iuan García Infançon. A Costa de Florián Anisson, 1677

31 x 22 cm

12 h., 817 p., 7 h.— Fol.— L. red. y curs.— 2 Tam.— 2 col.— Inic. grab.— Anteport. grab.

Ejemplar en perfecto estado de conservación

Ubicación actual: ICAS-SAHP, Biblioteca

Diego Ortiz de Zúñiga nació en Sevilla en 1636 y falleció también en esta ciudad el 3 de septiembre de 1680. Fue caballero de la Orden de Santiago y veinticuatro de Sevilla, aunque debe su fama a su faceta de historiador y sobre todo por ser el autor de *Annales Eclesiásticos y Seculares de la muy Noble y muy Leal Ciudad de Sevilla*, obra en la que recoge con todo lujo de detalles los acontecimientos más señalados de la historia de Sevilla desde 1246 hasta 1671. Se trata de una de las mejores historias escritas sobre una ciudad española, siendo hoy en día obra de obligada consulta para los especialistas por la gran cantidad de información que aporta. Sánchez Moguel (2010) la define como “una historia de Sevilla, limpia de fábulas, basada en los documentos justificativos y comprobantes, copiosa en acontecimientos”. De hecho, y gracias a su notable posición social, tuvo acceso tanto a archivos eclesiásticos como civiles, lo que le permitió llevar a cabo una laboriosa investigación con documentación de primera mano.

Esta primera edición de los *Annales Eclesiásticos y Seculares* se publicó en Madrid donde por asuntos familiares Ortiz de Zúñiga se había trasladado llevando consigo el manuscrito. La obra, dedicada a don Juan Francisco de la Cerda -duque de Medinaceli y alguacil mayor de Sevilla-, consta de 823 páginas a dos columnas y su edición corrió a expensas del librero Florián de Anisson. Lleva una portada grabada por el burilista y sacerdote Marcos de Orozco, con motivos de Sevilla en su frente y el escudo de armas de don Francisco de la Cerda en la parte inferior.

Continuador de la tarea iniciada por Alonso Morgado en 1586, la labor desempeñada por Ortiz de Zúñiga con sus *Annales Eclesiásticos y Seculares* sería continuada después por otros historiadores, tales como Fermín Arana de Valflora o Félix González de León, si bien nunca han llegado a alcanzar el predicamento del primero, cuya obra incluso conoció una segunda edición corregida y anotada por Antonio M^a Espinosa y Cárcel en 1795-1796 (5 vols.) y que lle-

gaba hasta 1700. Todas estas obras se encuentran en la Biblioteca del Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones, dependencia que atesora una gran parte del patrimonio bibliográfico del Ayuntamiento de Sevilla.

RAFAEL CID RODRÍGUEZ



Bibliografía: Arana de Varflora, F. (1791); T'Serclaes, duque de (1909); Sánchez Herrero, J. (1988); Sánchez Moguel, A. (2010).



LA ANDALUCÍA. Diario de Política, Comercio, Agricultura, Minas, Artes, Literatura y Ferrocarriles
1857-1897

75

53 volúmenes encuadrados en cartón y cantoneras en piel. 56 x 40 cm
Ubicación actual: ICAS-SAHP, Hemeroteca Municipal de Sevilla

El 31 de diciembre de 1857 vio la luz el número 1 de este diario hispalense con la intención de convertirse en una publicación política independiente, severa y fuerte que defendiera la justicia y el derecho de todos los sevillanos y velara por el cumplimiento de las leyes. Pretendía una independencia política difícil de mantener, sin embargo es considerado el más importante defensor del republicanismo.

Ángel María de Luna, propietario y director del diario gaditano *La Palma*, publicó una edición en Sevilla que se conoció como *La Palma de Sevilla* y en la que las noticias gaditanas y sevillanas compartían las cuatro páginas. Sin embargo, esta experiencia duró poco y una sociedad de la que era responsable el mismo señor Luna, con el apoyo de hombres del comercio y la industria, lanzó *La Andaluía*. Entre 1860 y 1864 apareció subtítulo como órgano de la Unión Bético-Extremeña, dentro del proyecto de la Unión Liberal, pero en ese momento, en un intento de desligarse de su orientación unionista, inició una campaña hacia el progresismo y la democracia que le llevaría hasta 1874. Aquel compromiso republicano de sus inicios se fue perdiendo con la Restauración y su posición fue cada vez más independiente hasta su desaparición en 1899.

La plantilla de aquel primer número estuvo formada por Juan Nepomuceno Cansino como editor responsable, Daniel Saña, como secretario y el que sería colaborador durante años del periódico y que en aquel primer ejemplar firmó un genial artículo sobre los gacetilleros, José Velázquez y Sánchez. Francisco María Tubino, consagrado al periodismo y digno de elogio por sus trabajos históricos y literarios, se convirtió en el primer director del periódico al adquirirlo a la sociedad fundadora. Manuel Gómez Zarzuela, Cayetano Segovia, Leoncio Lasso, Juan Manuel Tubino y José María Tubino y Montesinos fueron directores también a lo largo de los años de existencia de este diario. Entre los redactores destacaron Joaquín Guichot, José Gestoso, Pedro Valgañón, Carlos Jiménez-Placer y otros muchos que, a través de sus artículos, defendieron la objetividad de la información y la independencia de opiniones, lo que mantuvo al periódico en permanente actualidad y le aseguró una pervivencia de cuarenta años.

Presentó tres ediciones: una para Sevilla, otra para Huelva y Extremadura y una tercera conocida



como edición popular. Su visión de futuro siempre fue amplia y en el número 4 ya vemos anunciada una sucursal en París con el debido corresponsal, figura importante en la distribución de ejemplares, aunque la mayoría de ellos llegaban a través de la venta callejera y las suscripciones.

La colección que forma parte de los fondos de la Hemeroteca Municipal de Sevilla está completa hasta el 29 de diciembre de 1897 y pasar las páginas de cualquiera de sus ejemplares nos adentra en la historia de una ciudad que aún veía de lejos los cambios. Problemas sociales, dificultades económicas y urbanísticas o la constante inestabilidad política no mermaron nunca la fuerza y el ánimo de esta urbe para enfrentarse a la contemporaneidad y *La Andaluía* fue testigo de la riqueza informativa de aquellos años y de la importancia que la prensa tuvo en el concierto de la vida sevillana y en el desarrollo de su cultura literaria.

JULIA SÁNCHEZ LÓPEZ

Bibliografía: Hemeroteca Municipal de Sevilla (1990, t. I); Arias Castañón, E. (1995: 39-58); Chaves Rey, M. (1995).

SEVILLA CÓMICA
1888

1 volumen encuadrado en piel roja. 34 x 23 cm
Ubicación actual: ICAS-SAHP, Hemeroteca Municipal de Sevilla

Las viñetas satíricas de la prensa son un importante documento para la historiografía. Sin embargo, son muy pocos los investigadores que se han acercado a ellas en serio y conscientes de su valor como fuente histórica. Aunque la mayoría son publicaciones precarias y de vida efímera, hacen una radiografía exacta del momento en que se publican y su enfoque divertido y los detalles que aportan consiguen abrir el espíritu crítico de sus lectores, estableciendo con ellos un vínculo intelectual e incluso emocional.

Sevilla conoció una efervescencia de las revistas satíricas en la segunda mitad del siglo XIX y la Hemeroteca Municipal cuenta con un total de 177 títulos de este género. Francisco de las Barras y Aragón, presidente del Ateneo de Sevilla (1916-1917) y alcalde de la ciudad (1918-1919), donó a la Hemeroteca Municipal en 1934 la colección completa y encuadrada de *Sevilla cómica*. No fue el único título que entregó con motivo de la inauguración de este centro el 4 de agosto de ese mismo año y resulta curioso ver en las primeras páginas la fecha y firma de tan insigne hombre de ciencia.

El 3 de junio de 1888 se editó el primer número de un total de veintidós que, en cuatro y ocho páginas con regular papel e impresión, mezclaban burlas y noticias de actualidad aderezadas con jocosas caricaturas. Esta *Revista Semanal Satírica Ilustrada* salía los domingos y tuvo colaboradores de renombre como Mercedes de Velilla, Luis Montoto, Benito Más y Prat o Manuel Cano y Cueto. Las secciones fijas eran *Crónicas*, *Poesías serias y festivas*, *Artículos literarios* y *Unas cosas y otras*, pero a partir del número que exponemos se publicaron páginas con referencia a pueblos de la provincia de Sevilla, y concretamente este incluye en su interior una doble página con dibujos a plumilla sobre Utrera.

Al igual que la mayoría de revistas satíricas, *Sevilla cómica* sufrió suspensiones por parte de las autoridades porque, aunque la libertad de prensa estaba garantizada, los gobiernos aplicaban la ley a su conveniencia y el ataque a la clase política en sus páginas hizo que este tipo de prensa se desarrollara con muchos altibajos.

Teniendo en cuenta que la participación de la mujer en la política de estos años era casi nula, es evi-

dente que las viñetas en las que aparece tienen una intención simbólica y, si uno de los mayores hitos iconográficos fue la representación de la idea de España en una figura femenina, Sevilla no podía ser menos. Probablemente sea una de las imágenes menos convencionales que tenemos de nuestra ciudad pero no cabe duda de que el público entendió perfectamente el mensaje del dibujante en esta portada de *Sevilla cómica*.

JULIA SÁNCHEZ LÓPEZ



Bibliografía: Hemeroteca Municipal de Sevilla (1990, t. I); Chaves Rey, M. (1995); Capdevila, J. (2013: 9-30).

TEATRO ESLAVA. PROGRAMA ANUNCIADOR Sevilla, 1903

Papel. 31 x 21 cm (plegado). Imprenta Litografía Ortega (Valencia)
Ubicación actual: ICAS-SAHP, Hemeroteca Municipal de Sevilla

La colección de programas y carteles teatrales de la Hemeroteca Municipal de Sevilla tiene su origen en los fondos de prensa y revistas que custodiaba la Biblioteca Municipal en la segunda mitad del siglo XIX. En total 1.267 ejemplares divididos en siete carpetas y correspondientes a 34 escenarios repartidos por la geografía española y el extranjero. Editados entre 1858 y 1909, son un recurso de incuestionable valor para conocer los estrenos y representaciones teatrales de aquella época.

Los teatros sevillanos aparecen representados en esta colección con 13 salas y el Teatro Eslava es una de ellas con 209 programas de mano. Durante los meses de verano y debido a las altas temperaturas, los teatros permanecían cerrados y la clase acomodada se quedaba sin su centro social predilecto. El Ayuntamiento hispalense decidió entonces asumir una iniciativa con la que paliar esta circunstancia y con esta intención Antonio Palatín, empresario y violinista, construyó en 1872 el Teatro Eslava. Ubicado en los Jardines de Cristina junto a la Puerta de Jerez, estaba emplazado en los terrenos que actualmente ocupa el Hotel Alfonso XIII. Era un teatro al aire libre que pretendía dar conciertos a imagen de lo que se hacía en otras ciudades de España y del extranjero. La programación de la semana constaba de *soirées de gala* los martes, *días de moda* los viernes y funciones cómicas o mímicas para niños en las tardes de los domingos. En 1875 una entrada costaba 4 reales y se podían adquirir en el establecimiento de música del señor Palatín desde las 11 de la mañana hasta las 3 de la tarde, o bien comprarla en el mismo teatro desde las 7 de la tarde en cualquiera de sus dos despachos de billetes, el de la Puerta de Jerez o el de la calle San Fernando. Los niños pagaban el mismo precio y la dirección ofertó unos abonos de treinta representaciones a 160 reales o de sesenta a 300 reales. No había sillas de preferencia pero en el precio de la entrada se incluía el transporte directo entre la plaza Nueva o la plaza de El Salvador y el teatro en un carruaje de la empresa La Sevillana. Había también dentro del recinto un restaurante a cargo de Carrascosa y González, dueños del Café de Emperadores. En sus programas publicitarios se aclaraba que “para aliviar al público las molestias del sol, el viento y el relente, el salón estaba perfectamente entoldado”.

El 30 de mayo de 1903 debutó en el Teatro Eslava la Compañía Ecuestre Alegría bajo la dirección de Micaela Ramírez de Alegría. Su marido, Gil Vicente Alegría, la había fundado en 1879 y durante varios años se alternaron en la dirección del mismo. Los primeros días de esta temporada de verano de 1903 no tuvieron gran éxito debido a las inclemencias del tiempo pero más adelante sus pantomimas, saltadores y payasos cosecharon grandes ovaciones. Tanto es así que Micaela Ramírez, en un programa del año siguiente, agradecía al *inteligente y galante* público sevillano su interés y fidelidad.

Aunque el primer año de existencia el Teatro Eslava tuvo una gran acogida, a menudo necesitó de las arcas municipales para subsistir, pues la burguesía no estaba dispuesta a renunciar a sus pretensiones, que se centraban en manifestar su prepotencia ante una aristocracia que podía permitirse el lujo de pasar el verano en las localidades cercanas al mar.

El teatro fue derribado en 1916 con motivo de las primeras obras de la Exposición Iberoamericana de 1929 y durante sus años de existencia ofreció ópera, circo, toda clase de actuaciones musicales y las primeras sesiones del cinematógrafo.

JULIA SÁNCHEZ LÓPEZ

Bibliografía: Hemeroteca Municipal de Sevilla (1990, t. I); Moreno Menjíbar, A. (1994); Fernández Vázquez, J. M. (2014).



Cecilio Sánchez del Pando

ALTERNATIVA DE JOSELITO DE MANOS DE SU HERMANO RAFAEL EL GALLO

28 de septiembre de 1912

78

Negativo original de vidrio al gelatinobromuro. 9 x 12 cm
Adquirido el archivo Sánchez del Pando en 1991
Ubicación actual: ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla,
archivo Sánchez del Pando

La alternativa de José Gómez Ortega, *Gallito*, marca una época en la historia de la tauromaquia. Es sin duda el arranque de la llamada Edad de Oro que comparte con su gran rival en los ruedos, Juan Belmonte, y que culmina con la trágica muerte del diestro en 1920. Para estudiar y comprender esa etapa es imprescindible acercarse a los prolíferos archivos del fotógrafo Sánchez del Pando y al de la saga de los Serrano. Es precisamente el fundador de esta, Juan José, el que llegó a Sevilla en 1917 atraído por la figura de *Joselito*, quien lo contrata como fotógrafo personal, aunque sin duda ya estuvo en Sevilla en septiembre de 1912 para cubrir la noticia, al igual que lo estuvo Cecilio Sánchez del Pando, que ya trabajaba como reportero gráfico para varias publicaciones locales. Entre los dos archivos contamos hoy con una amplísima documentación del devenir taurino desde principios del siglo XX. Corridas, novilladas, espectáculos taurinos, interiores de plazas y dependencias, retratos de figuras del toreo y ganaderías en el campo se conservan en la Fototeca Municipal de Sevilla en más de 2.650 placas de vidrio originales de Serrano y otras 1.100 de Sánchez del Pando. A todo ello hay que sumar los negativos plásticos originales de tema taurino de otros archivos también custodiados en este centro, como el caso de *Gelán* (11.497 unidades), *Cubiles* (5.382), *Serafín* (1.190), *Vilches* (2.161) y el fotógrafo taurino por excelencia, *Arjona* (15.600).

La fotografía seleccionada plasma el momento en que *Rafael el Gallo* recoge los trastos de la faena de su hermano *Gallito* después de matar al primer toro el día de su alternativa en la Real Maestranza de Caballería de Sevilla. El doctorado se había aplazado hasta en dos ocasiones en Madrid por circunstancias diversas y es por ello que la expectación se acrecentó cuando Sevilla fue escogida como escenario del evento. Por este motivo es hoy una imagen fetiche, buscada e idolatrada por los amantes de la fiesta, símbolo del inicio del llamado arte moderno de torear, acrecentado sin duda por las trágicas circunstancias que rodearon la desaparición de una figura de éxito en plena juventud.

ELENA HORMIGO LEÓN

Bibliografía: Hormigo León, E. y Molina Álvarez, I. (2000: 74); Ryan, R. (2000); Fernández Gómez, M.; Hormigo León, E. y Molina Álvarez, I. (2003); Gil González, J. C. y Chaves Maza, J. L. (2013).



Cecilio Sánchez del Pando

INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA DE 1929

9 de mayo de 1929

79

Negativo original de vidrio al gelatinobromuro. 9 x 12 cm
Adquirido el archivo Sánchez del Pando en 1991
Ubicación actual: ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla,
archivo Sánchez del Pando

La Exposición Iberoamericana celebrada en Sevilla entre mayo de 1929 y junio de 1930 constituyó un significativo avance hacia la modernidad para una ciudad anclada aún en el Antiguo Régimen. El ensanche de las arterias principales que conectaban con el casco histórico, la expansión urbanística hacia el sur y la apertura de la dársena del río Guadalquivir fueron motivo del objetivo de los reporteros gráficos de la época. Entre ellos figura Cecilio Sánchez del Pando, que ejerció su labor periodística entre 1909 y 1945, trabajando para la prensa escrita: *El Liberal*, *El Herald*, *Sevilla*, *FE* y *Hoja del Lunes*; y en las revistas *La Semana Gráfica*, *Las Fiestas de Sevilla* y *La Exposición*, en Sevilla; *La Hormiga de Oro*, en Barcelona; *Sol y Sombra*, *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo* o *Toros y Toreros*, en Madrid y *La Unión Ilustrada* en Málaga. Sánchez del Pando dejó un valioso legado que fue adquirido a su familia en 1990 por el Ayuntamiento de Sevilla, con más de seis mil negativos, que desde entonces se conservan en la Fototeca Municipal.

La imagen en cuestión capta la tribuna principal erigida en la plaza de España en la jornada de inauguración de la Exposición Iberoamericana, presidida por la familia real y las autoridades civiles y militares que asisten al desfile de tropas que rindieron honores el 9 de mayo de 1929. Se trata de una placa original de vidrio que es un ejemplo del cuantioso volumen de documentos que se custodian en la Fototeca Municipal sobre los prolegómenos y el desarrollo del certamen. Negativos en soportes de diferentes formatos y positivos en papel de los archivos de Serrano, Sánchez del Pando y Fernando Carmona nos permiten acercarnos minuciosamente a una etapa de la historia de la ciudad que marcaría su futuro, objeto de estudio de investigadores nacionales e internacionales que se ha traducido en los últimos años en un buen número de publicaciones y exposiciones.

El uso de la fotografía en sus inicios fue fuente de inspiración para los artistas plásticos de la época, que encontraron en este invento revolucionario un instrumento fidedigno que reflejaba el motivo iconográfico de sus obras. Esta imagen fue la inspiradora del cuadro de Alfonso Grosso *La inauguración de la*

Exposición Iberoamericana de 1929, obra que actualmente preside el Salón del Almirante de Real Alcázar de Sevilla. Se puede apreciar la fidelidad del autor al plasmar los detalles de la escena, logrando excelentes retratos de los personajes y reflejando la grandiosidad del momento histórico.

ELENA HORMIGO LEÓN



Bibliografía: Braojos Garrido, A. (1992); Rodríguez Bernal, E. (2006); Centro temático de la Exposición Iberoamericana de 1929. Costurero de la Reina (2008); Hormigo León, E. y Molina Álvarez, I. (2010: 78-81).

Juan José Serrano Gómez***PASEO DE UNA ESCULTURA CARBONIZADA POR EL PUENTE DE TRIANA
TRAS LA QUEMA DE LA CAPILLA DE SAN JOSÉ***

12 de mayo de 1931

Negativo original de vidrio al gelatinobromuro. 9 x 12 cm

Adquirido el archivo Serrano en 1985

Ubicación actual: ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla,
archivo Serrano

La II República es una etapa transcendental para entender la historia del siglo XX en España. A principios de mayo de 1931 los movimientos anticlericales e iconoclastas se desencadenaron en todo el país. En Sevilla se decretó el estado de sitio a causa de la quema de conventos, de la que solo se salvaron seis gracias a la intervención de la fuerza pública. El fondo fotográfico de Juan José Serrano contiene unas 800 placas de vidrio que recogen las vicisitudes de este periodo. Asentado en Sevilla desde 1917, Serrano supo captar el acontecer de la vida de la ciudad en este periodo histórico que coincide también con un despertar sociocultural y que fue publicando en las páginas del diario ABC, donde desarrolló su trabajo desde 1929.

La imagen recoge el momento en el que una escultura carbonizada es paseada por la ciudad la mañana siguiente al incendio que redujo a escombros y cenizas la capilla de San José de la calle Jovellanos, declarada Bien de Interés Cultural en 1912. Los disturbios que siguieron a la proclamación de la República trajeron consigo una cadena de sucesos violentos y marcadamente anti religiosos. Gracias a la labor informativa desarrollada por los fotógrafos de la época, como en el caso de Juan José Serrano, en la actualidad se puede recuperar el patrimonio artístico desaparecido o deteriorado.

ELENA HORMIGO LEÓN

Bibliografía: Fernández Gómez, M.; Hormigo León, E. y Molina Álvarez, I. (2011: 63); Romero, Pedro G. et al. (2014).



Juan José Serrano Gómez
GUERRA CIVIL EN SEVILLA. MUERTOS EN LA CALLE RODRIGO DE TRIANA
21 de julio de 1936

Negativo original de vidrio al gelatinobromuro. 9 x 12 cm
Adquirido el archivo Serrano en 1985
Ubicación actual: ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla,
archivo Serrano

La ciudad de Sevilla fue sin duda un bastión fundamental para el éxito de la rebelión dirigida por Queipo de Llano, jugando un papel decisivo en los primeros meses de la Guerra Civil y elegida por Franco para establecer su cuartel general. El archivo del fotógrafo Serrano, al que contribuyen las figuras de su hijo José Manuel y su hermanastro Ángel Gómez Gelán, permite un seguimiento de la campaña en las diferentes columnas militares que saliendo desde la capital andaluza avanzaban hacia Madrid. Ciudades y pueblos, campos de batalla, monumentos destruidos, traslado de la población, trincheras y retratos del ejército y líderes militares conforman el contenido iconográfico de más de 2.200 placas de vidrio originales que reconstruyen el devenir bélico en provincias andaluzas como Sevilla, Huelva, Córdoba, Jaén, Granada y Málaga, en poblaciones de Extremadura y en los alrededores del Madrid sitiado.

El valor de esta fotografía radica en su percepción como un icono del desastre de la contienda entre la población civil. El trabajo de reportero de guerra, equiparable a la labor que otros fotógrafos nacionales e internacionales llevaron a cabo en uno y otro bando, le valió a Juan José Serrano un reconocimiento oficial, otorgándosele la Medalla de Campaña por servicios en retaguardia.

ELENA HORMIGO LEÓN

Bibliografía: Sevilla. Ayuntamiento (1995); Ortiz Villalba, J. (1998); Balsells, D. (dir.) (2001: 47); Barragán Pilar, J. et al. (2011); Fernández Gómez, M.; Hormigo León, E. y Molina Álvarez, I. (2011: 76); Viñas Martín, A. et al. (2011, portada); Preston, P. (2012, contraportada).



Miguel Ángel García Basabe

DALÍ CON SU OBRA *VELÁZQUEZ PINTANDO A LA INFANTA MARGARITA CON LAS LUCES Y LAS SOMBRAS DE SU PROPIA GLORIA*

1958

Negativo original de plástico acetato. 6 x 6 cm

Adquirido el archivo Basabe en 1999

Ubicación actual: ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, archivo Basabe

Es conocida la admiración de Salvador Dalí hacia la figura y la obra de Velázquez, el único modelo que reconoce haber tenido y cuya influencia estará muy presente en su obra a partir de la década de 1950. Esta fotografía forma parte de una serie realizada por el reportero gráfico Basabe en el Museo del Prado durante el proceso de creación de la obra de Dalí *Velázquez pintando a la infanta Margarita con las luces y las sombras de su propia gloria*, inspirada en el cuadro de Velázquez *Retrato de la infanta Margarita*. Dalí, como Picasso, se rinde al encanto de la infanta y la convierte en la protagonista de varias de sus obras, siendo esta la primera, que actualmente se exhibe en la colección permanente del Salvador Dalí Museum (San Petersburgo, Florida).

El reportaje fue publicado en la revista *Blanco y Negro* en enero de 1959 con texto del periodista Miguel Utrillo, aunque esta fotografía en concreto no fue reproducida. No obstante, la imagen deja entrever la complicidad entre Basabe y Dalí, pues el fotógrafo se presta al juego conceptual que articula el pintor, producto de la seducción que provocaba en él la costumbre de Velázquez de pintar en el mismo lugar en que sucede la escena, lo que convertía sus cuadros en instantáneas fotográficas. Dalí –nadie como él conocía los secretos de las poses y los *flashes*– posa mirando a la cámara, elegantemente vestido con traje de calle. Basabe es testigo privilegiado del final del proceso en el que el artista, tras dar los últimos toques, firma la obra.

El resultado es una imagen que capta el diálogo entre la obra original y la versión, de esmerada y bella composición, cuyo encuadre permite al fotógrafo ofrecer dos puntos de atención para el espectador: los tres planos sucesivos que dotan de profundidad a la fotografía formados por el artista, su obra y la pintura que le sirve de inspiración y, por otro lado, la suave línea ondulante que crea un punto focal en el centro, compuesta por la cabeza del artista y su mirada teatral, la mano que sostiene el pincel, la mano de la infanta reinterpretada y la de la infanta velazqueña. Ahí, en esa mano, afirma Dalí que está “otro de los caminos de la pintura del porvenir”.

Miguel Ángel García Basabe (Madrid, 1912-

1973) comenzó a trabajar como redactor gráfico en la revista *Triunfo* en 1951, tras obtener el número 1 de su promoción en la Escuela de Periodismo de Madrid. A lo largo de su carrera colaboró con publicaciones como *Mundo Hispánico*, *Blanco y Negro*, *ABC*, *Ya*, *La Gaceta Ilustrada*, *Life* y *Times* entre otras. Es autor de geniales retratos como el de Azorín o el de Baroja paseando por el Retiro. En 1973, a título póstumo, recibió el Premio Extraordinario Nacional de Teatro por su labor de información gráfica. Su extenso archivo, adquirido a su hija por el Ayuntamiento de Sevilla en 1999, refleja la vida cultural, social y política del Madrid de las décadas de 1950 y 1960 y, por ende, de la España que trataba de incorporarse a la modernidad.

INMACULADA MOLINA ÁLVAREZ

Bibliografía: Utrillo, M. (1959, 10 de enero); Hormigo León, E. y Molina Álvarez, I. (2005: 228-235).



Domingo Mampel (fabricante)
CÁMARA FOTOGRÁFICA DE ESTUDIO
Primer tercio del siglo XX

Madera y soporte-pie de hierro. Altura: 1,80 cm
Incluye óptica alemana Voigtländer Braunschweig
modelo Heliar I: 4'5/24 cm
Adquirida a su propietario en 2002
Ubicación actual: ICAS-SAHP, vestíbulo de la sede central

A la vez que el Ayuntamiento emprende la recuperación de la memoria gráfica de la ciudad con la adquisición de los archivos de los reporteros de prensa, entiende que debe conservar la de los “artefactos” de los que se valieron estos profesionales para su trabajo. Con ello se pretende reconstruir una breve historia de la fotografía a través de los instrumentos que la crearon con dos finalidades: pedagógica y de recuperación del patrimonio.

Entre la colección de cámaras históricas adquiridas, destaca esta cámara de estudio de gran formato, también llamada de salón, fabricada por Domingo Mampel, empresa barcelonesa que producía todo tipo de material fotográfico: cámaras “al minuto”, insoladoras, corta postales... La óptica de la cámara procede de la casa Gasquet de Sevilla, establecimiento pionero situado en la calle Sierpes regentado por el francés Mateo Gasquet desde 1879. Fue el introductor en la ciudad de las placas secas de gelatinobromuro -las empleadas por esta cámara son del formato 18 x 24 centímetros-, tecnología revolucionaria que contribuyó notablemente a mejorar la calidad de los retratos y a reducir el tiempo de exposición. En franca competencia con la Droguería Arbizu o Casa Beauchy, publicitaba en hojillas sueltas o en prensa lo fácil que era la práctica de la fotografía gracias a los “modernos adelantos”. Su sucesor, Bertrand Auban Gasquet, mantuvo la célebre óptica hasta principios de la década de 1930. La facilidad de ejecución y el abaratamiento de los precios que supuso el auge de las galerías significó la introducción de todos los grupos sociales en el nuevo medio, la democratización de la fotografía.

Esta cámara y los accesorios fueron adquiridos al heredero de Ignacio Raya Hinojosa, quien a su vez los había comprado a la Casa Serracer. Los propietarios de dicho estudio fotográfico refirieron al nuevo dueño que esta cámara, junto al resto del material, ya se encontraba en el gabinete cuando ellos ocuparon el local, regentado anteriormente por el fotógrafo Rafael Garzón, quien abre su estudio en 1910 en la calle Méndez Núñez número 5, esquina con Muñoz Olivé, en el que alcanza gran éxito como retratista

de calidad. Hacia 1934 clausura su negocio, que será ocupado por el grupo Serracer, dedicado básicamente a los retratos de estudio. Para entonces, y desde principios del siglo XX, el prestigio de estos gabinetes había iniciado un tímido retroceso en favor de la instantaneidad y los nuevos hábitos fotográficos.

Como nota de época, en la parte superior de la cámara cuelga la pandereta que se utilizaba para atraer la atención de los niños que acudían al estudio para ser retratados.

INMACULADA MOLINA ÁLVAREZ

Bibliografía: Yáñez Polo, M.A. (1997: 190-192).

Fuentes documentales: ICAS-SAHP, AMS, Cultura 357/2002.



Maestro de la Mendicidad

*RETABLO-TRÍPTICO DE LA VIRGEN CON EL NIÑO,
SAN MIGUEL ARCÁNGEL Y SAN BARTOLOMÉ*

Ca. 1520-1530

Óleo sobre tabla. *Virgen con el Niño* (1,75 x 0,82 cm), *San Miguel Arcángel* (1,55 x 0,63 cm) y *San Bartolomé* (1,54 x 0,63 cm)

Procede del desaparecido hospital de San Hermenegildo o del Cardenal Cervantes

Ubicación actual: Casa Consistorial, Sala Capitular Baja

Nº de Inventario: 32710

El tríptico del Ayuntamiento de Sevilla procede del desaparecido hospital de San Hermenegildo, conocido también como hospital del Cardenal o de los Heridos, institución asistencial fundada por el cardenal y arzobispo de Sevilla Juan de Cervantes, por voluntad expresa en su testamento de 1453 (González Díaz, 1997: 20-31). Tal procedencia, hasta el momento no refrendada a nivel documental y puesta en duda por la historiografía, puede confirmarse con la localización de un inventario de los bienes que en 1840-1841, tras la extinción del centro hospitalario, pasaron a propiedad de la Junta Municipal de Beneficencia. Las tablas del conjunto debieron ser entonces trasladadas al hospital Central (hospital de la Sangre), para volver más tarde al mismo edificio del que procedían, habilitado desde 1846 como Asilo de la Mendicidad de San Fernando. En la capilla de esta institución, el tríptico sería citado por las fuentes historiográficas a partir de 1884.

El retablo-tríptico comparte con la mayor parte de los otros ejemplares de una tipología análoga conservados o conocidos documentalmente en el ámbito hispalense del primer tercio del siglo XVI un carácter simbólico, contemplativo y devocional, antes que narrativo. El espacio en que tiene lugar la sacra conversación no pretende ser un espacio "real", sino simbólico y sacro. En consecuencia, la profusión de oros, tanto en el fondo como en los suntuosos brocados de los personajes –en los que también juega un papel un cierto prurito de ostentación–, y la negación de la profundidad en el espacio no son solo una pervivencia de antiguos usos y tradiciones heredados del siglo anterior, sino también el resultado consciente de una elección que apuesta por el mantenimiento del carácter sagrado y devocional de la imagen (Pereda, 2007: passim).

La presencia de la Virgen y el Niño como eje del programa iconográfico representado expresaría la idea de Redención, mientras que la elección particular de san Miguel y san Bartolomé, más allá de la creencia en la fiabilidad de sus funciones intercesoras, parece incidir en la confianza en sus dotes de control sobre los poderes del maligno. Esta interpretación, ya apuntada por la historiografía, ha generado cierta perplejidad por su apa-

rente falta de adecuación con un hospital. Sin embargo, quizá no haya que perder de vista que en el momento en que fue pintado el retablo –y no solo en él–, la enfermedad era interpretada desde una perspectiva providencialista, como consecuencia del mal moral. Como complemento a la sanación del cuerpo, la Virgen, el Niño que sujeta el pájaro –en alusión al alma humana– y los santos del retablo recordarían al espectador la necesidad y la seguridad en el cuidado de las almas.

Por otro lado, hasta el momento ha sido pasada por alto la vinculación de uno de los santos representados en el tríptico, san Miguel, con la institución de la que procede. Según el testimonio de González de León, la portada principal, gótica, que daba acceso al hospital de San Hermenegildo estuvo presidida por una imagen de san Miguel, imagen que llegó a dar nombre a la calle a la que se abría. Si el arcángel aparecía en la portada, no puede sorprender que el mismo santo estuviese representado en alguno de los altares en el interior del recinto.

A partir de su ubicación en el asilo, Post creó para su autor el nombre convencional de Maestro de la Mendicidad (Post, 1950: 149-150). Comparando el tríptico con otras obras más o menos próximas a su estilo, solo pudo atribuirle con cierta seguridad una tabla del Bautismo de Cristo entonces en la colección de Francisco Ruiz Enciso en Aguadulce, y de forma mucho más tentativa, una Virgen de la Misericordia que perteneció al convento de mercedarias de la Asunción de Sevilla.

De estilo más avanzado y cronología posterior respecto a algunas de las obras con las que se lo ha comparado, el tríptico del hospital del Cardenal debió ser pintado hacia 1520-1530, detectándose en él ciertas afinidades con pinturas como el San Pedro de la sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla, de cronología discutida pero que quizá deba ser identificado con el que se pagó al pintor Pedro Fernández de Guadalupe en 1528.

El conjunto corresponde al periodo de la introducción de los modos del Renacimiento italiano en la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVI, un periodo que todavía hoy, a excepción de Alejo Fernández, continúa siendo en gran parte desconocido a pesar



del ingente número de pintores por entonces activos en la ciudad. En este ámbito, el anónimo Maestro de la Mendicidad es uno de los más interesantes e ilustra el momento en el que las novedades renacentistas, en la arquitectura del trono de la Virgen o cierta preocupación por la perspectiva –a pesar de la falta de coherencia interna con la que es aplicada–, se superponen a las tradiciones de la pintura local hispano-flamenca.

JUAN ANTONIO GÓMEZ SÁNCHEZ



Bibliografía: Collantes de Terán Caamaño, F. [1884] (2009: 74); Sentenach y Cabañas, N. (1885: 33); Gestoso y Pérez, J. [1889-1897] (1984: t. III: 391); Gestoso y Pérez, J. (1896: 7-8, nº 12); Cascales Muñoz, J. (1929); Gómez Sánchez, Juan Antonio y Gutiérrez Carrasquilla, Enrique (2014); Post, Ch. R. (1950); Guerrero Lovillo, J. (1952); Angulo Íñiguez, D. (1954: 140); Valverde Madrid, J. (1956: t. 24, nº 76, 117-150); Hernández Díaz, J. (1967: 13 y 50-51, nº 27); Camón Aznar, J. (1970: 361); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 82, nº 239); Museo de Bellas Artes de Sevilla (1971: 15); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 21 y 48-49, nº 1); Valdivieso González, E. (1986: 59); Hernández Díaz, J. (1989: 212); Serrera, J. M. (1992: 189); González Díaz, A. M. (1997); Moreno Mendoza, A. (2001: 19 y 152); Morales Martínez, A. J. et al. (2004); Pereda, F. (2007); Méndez Rodríguez, L. (2012: 149); Gómez Sánchez, J.A. y Gutiérrez Carrasquilla, E. (2014).

Fuentes documentales: ADPS. *Ynventario de Alhajas...*



Alonso Vázquez**LA FORTALEZA. LA TEMPLANZA. LA SANTÍSIMA TRINIDAD**

Ca. 1603-1604

Óleo sobre tabla. *La fortaleza y La templanza*, 193 x 110 cm cada una; *La Santísima Trinidad*, 130 x 265 cm

Procedencia: 1603, hospital de San Hermenegildo o del Cardenal Cervantes; 1837, hospital de las Cinco Llagas; 1857, Asilo de la Mendicidad-Asilo San Fernando; 1959, Hogar Virgen de los Reyes; 2000, depósito del Ayuntamiento de Sevilla en la iglesia de San Román por acuerdo de comodato del 30 de noviembre del 2000
Ubicación actual: iglesia parroquial de San Román de Sevilla
Nº de Inventario: 35651, 35652, 35653

En 1981 publicamos diferentes documentos y una reconstrucción ideal de cómo debió ser el retablo del hospital de San Hermenegildo (García de la Torre, 1981: 67-81), conocido también como hospital del Cardenal o de los Heridos, fundado por voluntad testamentaria del cardenal de Sevilla Juan de Cervantes en 1456. Desde entonces, diversas publicaciones han resaltado la importancia del retablo contratado en 1603 por el pintor Alonso Vázquez y el entallador Diego López Bueno, ampliando la documentación ya conocida (Cornejo, 2000: 51-79) o manteniendo con escasas variantes la reconstrucción hipotética que planteamos en 1981 (Valdivieso, 2012: 34-35).

Diferentes circunstancias históricas y administrativas han hecho que el retablo trazado por López Bueno y pintado por Vázquez y Uceda haya sufrido la dispersión o pérdida de diferentes elementos que formaron parte del mismo hasta la reducción de hospitales sevillanos en 1837. En ese momento se traslada al hospital de la Sangre o de las Cinco Llagas y allí se debió mantener un tiempo desmontado, hasta que en 1844 se deposita el gran lienzo central con *El Tránsito de San Hermenegildo* en el Museo de Bellas Artes. En 1857 el ático que ahora nos ocupa se traslada al Asilo de la Mendicidad (conocido también como Asilo de San Fernando) reconstruyéndose un nuevo retablo con elementos procedentes del hospital del Cardenal y del retablo del hospital del Amor de Dios de Sevilla, contratado por Fernando de Barahona en 1673. Un siglo después, en 1959, se traslada al Hogar Virgen de los Reyes donde permanece hasta que en 2004 llega a su ubicación actual en la parroquia de San Román de Sevilla (García de la Torre, 1981: 67-71; Cornejo, 2000: 68; Pleguezuelo, 2012: 280). En el hospital de la Sangre permanecieron las pinturas de la predella y allí se citan en un inventario de 1936, aunque en 1975 solo fue localizada una tabla



Alonso Vázquez y Juan de Uceda, *Tránsito de San Hermenegildo*, óleo sobre lienzo, 492 x 340 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla

con los bustos de un Obispo con dos santos formando parte de una mesa de altar (actualmente la pintura se conserva en la Diputación de Sevilla), quedando por localizar la tabla compañera con *Santa Justa y Santa Rufina con una figura de varón*.

Considerado hasta 1925 como obra de Juan de las Roelas, el profesor Angulo Íñiguez documentó la autoría de las pinturas y Sancho Corbacho, en 1931, publicó el detalle del contrato con el entallador Diego López Bueno para la realización del retablo, "conforme a la planta y traza que se dice ya existe". Colaboración entre ambos maestros que tenía su antecedente en el retablo mayor de la iglesia del ya citado hospital de la Sangre o de las Cinco Llagas, de 1601.

El lienzo de san Hermenegildo fue finalizado por Juan de Uceda Castroverde tras la marcha a México de Vázquez en el mismo año que firmó el contrato, según constan en diversos pagos de 1603 y 1604 a



Uceda y de 1604 a Inés de Mendoza, esposa de Alonso Vázquez. Queda por definir, pese a la documentación conservada del contrato, pagos y acuerdos varios, qué parte ejecutó cada uno de los maestros, debiendo suponer que Vázquez realizara buena parte del gran lienzo central, finalizando Uceda el rompimiento de gloria y el resto de las pinturas, donde se detectan colaboraciones del taller de Alonso Vázquez (Serrera, 1991: 32).

La iconografía del retablo ha podido ser identificada más detalladamente gracias a la localización de un inventario de los bienes del desaparecido hospital que se entregan a la Junta Municipal de Beneficencia. Se relacionan las conocidas pinturas del *Tránsito de San Hermenegildo* y de la *Santísima Trinidad* y dos ángeles que sin duda son las virtudes de la *Fortaleza* y la *Templanza*, propiedad del Ayuntamiento, y unas tablas, que hemos citado como *Obispo con dos santos* y *Santa Justa y Santa Rufina con una figura de varón*, que ahora han de vincularse con las representaciones de *San Laureano*, *San Justo* y *San Rufino* y *Santa Justa*, *Santa Rufina* y *San Carpóforo*, santos todos ellos vinculados a Sevilla, al igual que san Hermenegildo y quienes le acompañan en el lienzo central del retablo: san Leandro y san Isidoro. Completaban el repertorio iconográfico los cuatro evangelistas, san Pedro, san Pablo, san Pedro Mártir y san Bernardino de Siena, todos ellos no localizados actualmente (Cornejo, 2000: 69-70, 74-75). El retablo estaba citado en la historiografía desde el siglo XVIII, pero básicamente se hacía mención solo a su gran lienzo central con el *Tránsito de San Hermenegildo* cuando la realidad es bien distinta.

Son pinturas de clara tradición manierista con evidente influencia flamenca y el uso de estampas italianas que refuerzan los componentes propios de la retórica de Vázquez. *La Trinidad* se inspira -como señaló Serrera (1991: 32-33)- en la estampa de Agostino Carracci sobre composición de Tiziano no excluyéndose la autoría de Uceda. Las figuras de *La fortaleza*, *la templanza*, *la Santísima Trinidad*, en el remate del retablo original y en el de su ubicación actual, están enmarcadas por elementos arquitectónicos; con forma de cuarto de círculos en el caso de las virtudes, quedando flanqueada la pintura central por pilastras cajeadas y dos grandes volutas con estrías en costilla que cubren parcialmente las pinturas de las citadas virtudes. Del resto de la mazonería del retablo solo quedan las hipótesis de reconstrucción ya citadas.

Es una larga historia de encuentros y desencuentros, de traslados de bienes y vinculaciones administrativas y de la dispersión final de un retablo sevillano de los primeros años del siglo XVII entre tres sedes, pendiente aún de localizar las pinturas restantes y poder establecer detalladamente una nueva hipótesis de la traza de esta obra que inicia una nueva tipología en la retablística sevillana.

FUENSANTA GARCÍA DE LA TORRE



Bibliografía: González de León, F. (1844); Collantes de Terán Caamaño, F. [1884] (2009); Angulo Íñiguez, D. (1925: 103-109); Sancho Corbacho, H. (1931: 35-37); Astola, V. y Lemos, V. (1936, inédito); Sevilla. Diputación Provincial (1975, inédito); García de la Torre, F. (1981: 67-81); Valdivieso González, E. y Serrera Contreras, J. M. (1985: 210-212); Serrera Contreras, J. M. (1991: 31-34); Cornejo Vega, F. J. y Ruiz Cabello, F. (2000: 51-79); Halcón, F.; Herrera y F., Recio, A. (2009); Valdivieso González, E. y Martínez del Valle, G. (2011: 34-35); Pleguezuelo Hernández, A. (2012: 275-300).

Juan Gui Romano
CRUCIFICADO
 1611

Óleo sobre lienzo. 400 x 265 cm

Firmado y fechado: IONAESGVI/R, INVETOR./1611

Procede posiblemente del hospital del Cardenal Cervantes, luego en el hospital de las Cinco Llagas y posteriormente en el asilo de la Mendicidad, donde lo cita Gestoso en el muro de la epístola de la capilla. Hogar Virgen de los Reyes

Ubicación actual: Casa Consistorial

Nº de Inventario: 32861

Sin duda obra de gran interés por ser testimonio de la actividad en Sevilla de este artista italiano del que se conoce una *Piedad*, firmada y fechada en 1608, en una capilla de la iglesia de San Martín de Sevilla, pintada por encargo del mercader de paños Antonio de Chaves Ponce de León. Por evidentes analogías con esta obra le atribuimos una *Flagelación de Cristo* y un *Entierro de Cristo* en el monasterio de San Isidoro del Campo, aportando así nuevas obras a su catálogo (Navarrete, 2005: 126). Las escasas noticias documentales fueron aportadas por López Martínez (1948: 19), contribuyendo a definir su actividad, que fue perfilada posteriormente por Pérez Sánchez (1965: 45) y Banda y Vargas (1970: 2-3), dando a conocer este último autor el *Crucificado* que hoy es propiedad del Ayuntamiento y que ha servido para conocer la última fecha de la que tenemos constancia de su actividad, el año de 1611.

Juan Gui Romano, también escrito a veces Guy, se relacionó con otros artistas italianos como Girolamo Lucenti da Correggio y con otros activos en el medio sevillano, al entroncar con la familia del escultor Andrés de Ocampo, reforzando la tesis de que se instalara en Sevilla probablemente con el deseo de desarrollar su carrera artística al amparo de la ferviente actividad económica y artística que comienza a vivir la ciudad por esta época gracias al mercado de ultramar.

Este *Crucificado* -que probablemente fue pintado en origen para el desaparecido hospital del Cardenal Cervantes- guarda estrechos vínculos con los manieristas reformados y especialmente con los artistas que trabajan en Roma, como Federico Barocci o Federico Zuccaro. De esta forma Gui Romano parte en sus esquemas del *Crucificado* que pintó en 1604 Barocci por encargo del duque de Urbino, Francisco María II della Rovere, legándolo a Felipe IV. Hay una sensibilidad semejante tanto en la anatomía del Cristo como en el paisaje. Si el pintor de Urbino elige para el paisaje de la zona inferior el palacio ducal



Federico Barocci, *Crucificado*, óleo sobre lienzo, 374 x 246 cm, 1604. © Museo del Prado



su disposición. Hay un intento en Gui de simplificar las líneas y hacerlas mucho más esquemáticas, lo que hace que se produzca un contraste de factura entre la evidente *morbidezza* en el tratamiento del rostro y torso y el linealismo del perizoma y la musculatura de los brazos.

No encontramos por tanto aquí ningún elemento que nos haga pensar en fórmulas caravaggiescas o naturalistas, sino más bien la asimilación de los elementos propios de los artistas que se inclinan tímidamente al natural pero sin olvidar su retórica manierista. Este es el caso concreto de Gui Romano, y desde luego de su modelo Barocci, que funcionarían en la ciudad eterna del mismo modo que lo hace Juan de Roelas en Sevilla con una evolución propia y con una responsabilidad bien trascendente, la de servir precisamente de puente con la generación siguiente que definitivamente va a revolucionar el rumbo de la pintura. Hay un elemento cruento que ha aparecido bien visible tras la importante restauración y limpieza a la que ha sido sometida la obra bajo nuestra dirección, y es precisamente la de los regueros de sangre que resbalan sobre la cruz y que caen en la calavera que simboliza el cráneo de Adán, produciéndose claramente un simbolismo iconográfico que no quiere ser obviado sino subrayado. La limpieza de la obra también ha revelado los añadidos en la parte superior e inferior, lo que ha alterado probablemente el formato original de la obra. Estos añadidos bien pudieran estar justificados por querer adaptar la obra a un marco o esquema determinado y se aprecian con toda claridad por los enormes costurones de la parte inferior, justo debajo de la roca donde se encuentra la fecha y la firma. La pintura probablemente fue destinada a una capilla del primitivo hospital del Cardenal Cervantes, suposición hecha por Banda y Vargas merced al testimonio de Francisco Collantes de que todos los bienes procedentes del hospital del Cardenal Cervantes se llevaron tras su supresión al hospital de las Cinco Llagas, volviendo nuevamente a su emplazamiento original, reconvertido en asilo de la Mendicidad, hoy Hogar Virgen de los Reyes y donde primeramente lo catalogó Gestoso (1892, III: 390, nº 15). Como quiera que en el hospital de las Cinco Llagas González de León (1844, II: 255) citó otro *Crucificado*, Banda y Vargas deduce que podría tratarse de la misma obra, circunstancia que puede ser perfectamente posible.

BENITO NAVARRETE PRIETO

Bibliografía: González de León, F. (1844: 255); Banda y Vargas, A. (1970: 175-182); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 73, nº 194); Serrera Contreras, J. M. (1992: 189); Valdivieso González, E. (2003: 163); Navarrete Prieto, B. (2005: 126-128).



Francisco Varela**RETRATO DE JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS**
1616

87

Óleo sobre lienzo. 63 x 55,5 cm

Rótulo al dorso: original de Varela, año de 1616

Procede de la Biblioteca Pública de San Acacio

Ubicación actual: Centro Velázquez de la Fundación Focus-Abengoa de Sevilla (depósito del Ayuntamiento de Sevilla)

Nº de Inventario: 1812

En las colecciones del Ayuntamiento de Sevilla se encuentra el único retrato conocido y la primera obra documentada de Francisco Varela, el del escultor *Juan Martínez Montañés*. La adscripción a este pintor se debe al rótulo que se encuentra en el dorso que dice "original de Varela, año de 1616" que debe copiar la firma y la fecha, recortadas en la actualidad. La autoría se ve ratificada también por el testimonio del conde del Águila, que en 1781 afirma que lo pintó Varela. Las primeras noticias conocidas de esta pintura son de 1749, cuando es donada por el propio conde del Águila a la biblioteca pública del colegio de San Acacio, de donde pasó posteriormente a las colecciones del Cabildo municipal.

El pintor presenta a Juan Martínez Montañés de medio cuerpo y vuelto en tres cuartos hacia la izquierda sobre un fondo neutro, características que lo relacionan estrechamente con los retratos de donantes contemporáneos, y se distinguen de ellos únicamente por la aparición de la figurilla de barro en manos del retratado. En esta pequeña figura se puede reconocer un boceto de una de las obras más importantes del escultor, una representación de san Jerónimo que preside la iglesia del monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce. El artista centra la atención de la pintura en el rostro enmarcado por la lechuguilla y consigue una gran intensidad expresiva especialmente en los ojos.

Se desconoce la fecha de nacimiento de Francisco Varela, si bien se puede situar alrededor de 1580-1585. Sí está documentada su muerte, que tuvo lugar en 1645. Las primeras noticias de su actividad se remontan a 1605, fecha en la que ya consta como maestro pintor. Debió de contar con prestigio entre sus compañeros de profesión, ya que alcanzó el puesto de veedor y examinador del gremio de pintores en 1623.

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ



Bibliografía: Justi, C. (1953: 492); Temboury Álvarez, J. (1960, vol. I: 436-437); Hernández Díaz, J. (1968: 13); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 33, 55); Espinós, A. et al. (1984); Serrera Contreras, J. M. y Valdivieso González, E. (1985: 257-258); Valdivieso González, E. (2003: 190); Martínez del Valle, G. (2010: 119, 141-142).



Diego Velázquez**IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO**

Ca. 1622-1623

88

Óleo sobre lienzo. 166 x 120 cm

Procede del convento de San Antonio de Padua. Colección del deán López Cepero en 1813. Palacio Arzobispal de Sevilla. Donado por el cardenal José María Bueno y Monreal al Ayuntamiento el 18 de octubre de 1969

Ubicación actual: Centro Velázquez de la Fundación Focus-Abengoa de Sevilla (depósito del Ayuntamiento de Sevilla)

Nº de Inventario: 32694

Sin duda estamos ante una de las obras más sofisticadas de Velázquez, producto de su continua experimentación y, al mismo tiempo, deudora de la tradición iconográfica de la generación anterior de maestros sevillanos. Se representa un tema que tradicionalmente cobró fortuna en la pintura toledana, al mostrar la delicadeza con la que la Virgen le impone a san Ildefonso, arzobispo de Toledo entre 657 y 667, una casulla como recompensa por sus escritos a favor de la virginidad de María. De esta forma se escenifican las palabras narradas tanto por el jesuita extremeño Francisco Portocarrero en la vida del santo como en 1616 por José de Valdivieso en el *Auto famoso de la Descensión de Ntra. Señora*, describiendo cómo en la festividad de la Asunción, que instituyó precisamente san Ildefonso, se le apareció la Virgen acompañada de coros de ángeles y las vírgenes del cielo, poniendo sobre sus hombros una casulla (Pérez Sánchez, 2005: 212).

Formalmente Velázquez acude a la tradición iconográfica local, donde este tema había sido representado por Juan de Uceda o Jerónimo Ramírez en el perdido lienzo que se conservaba en la iglesia de San Juan de la Palma y donde ya están presentes en el rompimiento de gloria las vírgenes citadas en la aparición mística (Marciari, 2014: 23), detalle que no se aprecia en cambio en la iconografía tradicional que se desarrolló en Toledo a partir de la obra de Carlo Saraceni y Pedro de Orrente, por ejemplo. Sin embargo, hay una radical diferencia en la forma de concebir la escena que se basa fundamentalmente en la atmósfera e inserción de las figuras en el espacio, que también ha querido ser visto como una deuda con la pintura del mismo tema de Pedro de Campaña para el retablo de la capilla del Mariscal de la Catedral de Sevilla, donde hay unos ángeles femeninos semejantes (Serrera, 1996: 39; Portús, 1999: 196). En esta especial voluntad de mostrar a figuras femeninas como ángeles hay que recordar las palabras de Pacheco que recuerda que estos “se han de pintar con figuras y rostros de mujeres” como Velázquez muestra sin atisbo de duda o de indefinición como hacen





Fig. 1 Atribuido a El Greco, *El capitán Julián Romero con su santo patrono*, óleo sobre lienzo, 207 x 127 cm. © Museo del Prado

otros pintores. Sin embargo, coincidimos con Valdovinos (2011: 58) que aquí lo que realmente representa son santas vírgenes y no ángeles. Por otro lado, si comparamos el rostro del santo apreciamos un intencionado deseo de realidad transferido en el retrato de san Ildefonso, que ineludiblemente representa a una persona concreta. Pérez Sánchez ha especulado con la posibilidad de que el retratado sea Góngora, por la semejanza con los rasgos tan marcados del escritor cordobés, quien además asistió a las fiestas que se celebraron en Toledo con motivo de la inauguración de la capilla del Sagrario de la catedral en honor de san Ildefonso, y lo había retratado además en Madrid en su primer viaje a la corte. Pero hay otro elemento que se cita por algunos autores y que es desterrado por otros, y es la presunta dependencia

de esta pintura del estilo de El Greco. Ciertamente la pintura está concebida con una clara intención de fundir el plano terreno con el celeste e incluso de hacerlo todo partícipe de una atmósfera idéntica, y precisamente la extrañeza de la composición reside en este aspecto. Creo que no ha sido puesta en relación esta composición con el retrato atribuido al cretense del capitán *Julián Romero con su santo patrono*, conservado hoy en el Museo del Prado (Fig. 1). En él aparece el caballero envuelto en su hábito de la orden de Santiago y en actitud orante y detrás aparece su patrono san Julián con armadura intercediendo por él. Si invertimos la posición vemos que, indefectiblemente, hay una relación en los plegados con la forma de tratar la indumentaria de san Ildefonso en la pintura de Velázquez. Esta última obra presenta además una especial relación en cuanto a los modelos de las vírgenes de la parte superior con obras de Velázquez de sus primeros años madrileños. Nos estamos refiriendo al grupo de tres mujeres de la parte superior que, afortunadamente, están algo mejor conservadas. La del extremo derecho que porta una palma y que se encuentra de perfil es el mismo modelo que la *Santa Rufina* y que la *Sibila* del Museo del Prado, y ha querido ser identificada con el retrato de Juana Pacheco. Hace gala aquí también el pintor sevillano de una notable gradación en la modulación de los plegados en grandes líneas envolventes de formas onduladas. La pintura ha sufrido bastante como consecuencia de haber estado en el exterior, en el compás del convento de San Antonio, donde lo vio en el siglo XVIII el conde del Águila y se refirió al lienzo ya en esas fechas como de Velázquez y “muy maltratado por las injurias del tiempo” (Carriazo, 1929: 179). De allí lo adquirió el deán López Cepero, estando en su colección catalogado como original del artista hasta que pasó a poder del Arzobispado en el siglo XIX, siendo el cardenal Bueno Monreal quien decidió donarlo a la ciudad de Sevilla. Tras la identificación de la pintura por el conde del Águila, sería Beruete el primero que la incluyó en un catálogo razonado de Velázquez. Sin embargo, incluso antes la obra fue apreciada y copiada por otros artistas, como demuestra el testimonio de la copia que se hizo probablemente a finales del XVII por un anónimo artista en la iglesia de San Miguel de Bococó (Estado de Trujillo) en los Andes venezolanos (Fig. 2).

Para la apreciación de las calidades de la pintura fue crucial la intervención efectuada por María Teresa Dávila en 1991 (Garrido, 1992: 103-111). Pode-



Fig. 2 Anónimo, *Copia de la Imposición de la casulla a san Ildefonso*, óleo sobre lienzo, 165 x 115 cm. Iglesia de San Miguel de Bococó. Estado de Trujillo. Andes Venezolanos. Cortesía de Carlos Federico Duarte

mos decir que esta restauración consiguió rescatar partes que antes eran imposibles de ser apreciadas, como por ejemplo los restos de manos de san Ildefonso, que estaban completamente repintadas, o los pigmentos malvas y grisáceos realmente magistrales que se advierten en la zona de la muceta. Asimismo afloraron los restos de blanco que se adivinan en la parte inferior, en lo que podría ser la sobrepelliz, y en los haces blancos que se ven en la etérea casulla.

Aunque efectivamente es una pintura muy maltratada por el tiempo conserva en bastantes partes la fluidez, riqueza matérica y empastes propios de un artista que ha evidenciado una transformación y que está próximo a abandonar definitivamente su ciudad natal en fechas cercanas a 1622-1623, momento a partir del cual su pintura y experiencias serían radicalmente diferentes.

BENITO NAVARRETE PRIETO

Bibliografía: Gestoso y Pérez, J. (1896: 13); Beruete, A. (1898: 24; n° 25); Loga, V. (1914: n° 21); Carriazo, J. (1929: 179); Mayer, A. L. (1936: n° 43); Lafuente Ferrari, E. (1944: 64, n° 24); Trapier, E. (1948: 91); Pantorba, B. (1955: n° 24); Gerstenberg, K. (1957: 83); Angulo Íñiguez, D. (1960: 290-291); Sambricio, V. (1960-1961: 54; n° 41); López-Rey, J. (1963: 136-137, n° 47); Bardi, P. M. (1969: n° 23); Collantes de Terán y Delorme, F. (1970: 83, n° 242); Gudiol, J. (1973: 73, 326); Luna Moreno, L. (1976: 141-144); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 56-57, n° 4); Brown, J. (1986: 24); Valdivieso, E. (1986: 135); Gállego, J. (1990: 106-109, n. 11); Garrido Pérez, C. (1992: 103-111); Delenda, O. (1993: 71, 82); Marías, F. (1995: 132); Velázquez, D. (1996: 168-169); López-Rey, J. (1996: n° 22); Serrera Contreras, J. M. (1996: 37-44); Portús, J. (1999: 196-197, n. 91); Pérez Sánchez, A. E. y Navarrete Prieto, B. (2005: 212-213: 39); Rincón García, W. y Quintanilla Martínez, E. (2005: 164-165); Aterido, A. (2007: 312-313; n. 12); Cruz Valdovinos, J. M. (2011: 58); Marciari, J. (2014: 23).

Francisco de Zurbarán**FRAY PEDRO DE OÑA**

1629-1631

89

Óleo sobre lienzo. 207 x 136 cm

Inscripción en el ángulo superior izquierdo: D.F. Pedro de Oña/
Obispo de GaetaProcede posiblemente de la librería del convento de religiosas
mercedarias de la Asunción de Sevilla; así consta en 1836. Adquirido
por acuerdo del Pleno municipal de 22 de marzo de 1950Ubicación actual: Centro Velázquez de la Fundación Focus-Abengoa
de Sevilla (depósito del Ayuntamiento de Sevilla)

Nº de Inventario: 32917

Fray Pedro de Oña nació en Burgos en 1560, religioso de la orden de Nuestra Señora de la Merced, y se formó en Salamanca y Alcalá. Desempeñó una cátedra en la Facultad de Artes de esta última universidad donde publicó en 1588 una *Introducción a la Lógica de Aristóteles*. Fue catedrático de Vísperas en la Universidad de Santiago, obispo electo en 1601 y se consagró en su convento de Valladolid. Fue secretario del padre general Francisco Zumel, también retratado por Zurbarán en su serie de mercedarios, y a sus instancias nombrado provincial de Castilla. Teólogo y filósofo, además de la citada obra de Aristóteles hay que citar unos *Comentarios a la Física* y unas *Súmulas* que se encuadran dentro del escolasticismo de impronta tomista (Díaz Díaz, 1998: 39-40). Fue postulado para ser nombrado obispo de Caracas pero la salud le impidió marchar a América siendo promovido como obispo de Gaeta en el reino de Nápoles en 1605, aunque la mayor parte de su pontificado transcurrió en Roma como asistente de Paulo V. Murió en Gaeta el 3 de octubre de 1626.

La pintura en cuestión fue descubierta en 1950 por el marqués de Lozoya en el convento de monjas mercedarias de Sevilla, donde hay constancia de su presencia desde 1836. La noticia fue publicada por el periódico *ABC* el 22 de marzo de 1950, siendo adquirido por el Ayuntamiento de la ciudad. Diego Angulo dio noticia de esta aportación al catálogo de Zurbarán en una crónica en la revista científica *Archivo Español de Arte* ese mismo año. Es muy probable que la procedencia de esta pintura fuera la librería del convento de la Merced de Sevilla, donde se encontraban igualmente sus compañeros mercedarios, entre los que se encuentran los teólogos y predicadores *Fray Jerónimo Pérez*, *Fray Francisco Zumel*, *Fray Pedro Machado* y *Fray Hernando de Santiago*. Las medidas de estos mercedarios son 193 x 122 centímetros, que no son exactamente los 207 x 136 centímetros del *Fray Pedro de Oña* al haber sufrido añadidos en su formato original. Existe otra

obra de este carácter correspondiente al *Venerable Jerónimo Miguel Carmelo*, que se conserva en la sacristía de la iglesia de Santa Bárbara de Madrid pero de medidas también diferentes (211 x 124 centímetros), lo que puede hacer pensar en varias series hechas de forma autógrafa por el propio Zurbarán y para el mismo conjunto. En todos estos mercedarios se advierte una pulcritud extrema en la pincelada y en el juego de plegados, haciendo crujir sus telas de forma única y extraordinaria, jugando con el efecto de trampantojo y concibiendo la figura de los protagonistas como verdaderos santos-estatua, utilizando la denominación que les dio Julián Gállego a este tipo de frailes zurbaranescos en los que lo monumental y la gravedad están presentes. Son figuras de porte escultural que intentan incidir en la visión intelectual de sus protagonistas como modelos de virtud, ensalzando así a la orden religiosa, y como ha estudiado Odile Delenda, con fuertes intenciones didácticas.

La restauración del mercedario *Fray Pedro de Oña*, obispo de Gaeta, impulsada por quien esto escribe cuando era asesor del Centro Velázquez, supuso una verdadera sorpresa por la recuperación de las calidades especiales que son intrínsecas al mejor Zurbarán y que lo presentan como un consumado artífice en el arte de la representación de las telas. Los blancos característicos lucen en todo su esplendor gracias al trabajo del taller dirigido por Enrique Gutiérrez Carrasquilla, que eliminó los repintes de la obra así como la oxidación de los barnices y descubrió, tras la capa de suciedad, la maestría del Zurbarán de 1630, sin duda el periodo de máximo esplendor de artista. Es precisamente la riqueza y forma quebrada de estos plegados lo que llevó a Guinard (1988: 261) a pensar que era uno de los más antiguos de la serie, mientras que Soria (1953: 153) lo considera pintado de un modelo del natural, lo que obligaría a pensar en un retrato, dadas las facciones concretas y personales que muestra la obra y que han acentuado su carácter tras la restauración, desterrando cualquier



duda sobre su condición autógrafa o participación del taller como sugería Delenda (2010: 87).

Para comprobar la relevancia de la intervención basta con comparar la calidad con sus compañeros de serie, los mercedarios conservados en el museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, con los que, por semejanza, carácter y medidas cercanas, se puede relacionar este lienzo. La restauración de la pintura ha permitido percibir la soberbia calidad del libro que porta en una de sus manos y que deja reposar en el bufete que queda cubierto con una tela verdosa de asombrosas calidades táctiles, aspecto que también se percibe en el cordón de seda de donde cuelga la cruz que lleva el mercedario. Fue Fernández López (2002: 284) quien en su tesis doctoral vinculó esta obra y la conservada en la iglesia madrileña de Santa Bárbara como integrantes de un mismo programa iconográfico, el de doctores mercedarios o personalidades de la orden de la Merced del citado convento sevillano. La diferencia en las medidas en el caso del Fray Pedro de Oña ha podido confirmarse por los añadidos de su formato entre 5 y 7 centímetros en los laterales derecho e izquierdo y en el borde superior e inferior. Esta circunstancia contribuye a sustentar la tesis de que la pintura formara serie con los otros lienzos dentro del mismo conjunto en la librería del convento de la Merced de Sevilla.

BENITO NAVARRETE PRIETO

Bibliografía: Angulo Íñiguez, D. (1950: 269); Lozoya, marqués de (Contreras y López de Ayala, J.) (1950: 11); Soria, M. (1953: n. 85 a); Guinard, P. (1960: 261: n. 420); Torres Martín, R. (1963: 94); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 39: n. 25); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 60-61: n.º 6); Díaz Díaz, G. (1980-2003: v. VI [1998]: 39-40); Fernández López, J. (2002: 284); Delenda, O. (2009-2010: v. II: 87: n. A-4)



Francisco de Zurbarán
INMACULADA CONCEPCIÓN
 Ca. 1650

Óleo sobre lienzo. 199 x 123 cm

Probablemente procede del convento de Nuestra Señora del Pópulo de Sevilla tras pasar a ser cárcel general en 1836, destruyéndose la iglesia en 1843 y el convento en 1868, fecha tras la cual se deduce que sus bienes artísticos pasarían al Ayuntamiento

Ubicación actual: Centro Velázquez de la Fundación Focus-Abengoa de Sevilla (depósito del Ayuntamiento de Sevilla)

Nº de Inventario: 34385

Aunque en algunas ocasiones se ha relacionado esta *Inmaculada* con la que le fuera encargada a Zurbarán por el Cabildo de la ciudad el 8 de junio de 1630, según consta en las actas capitulares de este año conservadas en el Archivo municipal, para que presidiera la sala capitular baja, varios autores con bastante fundamento han creído conveniente relacionar aquel encargo con la que fue propiedad de Jovellanos y que hoy se encuentra en el Museo Diocesano de Sigüenza, representando en su parte inferior una de las más elocuentes vistas de la ciudad. En cambio esta *Inmaculada* que nos ocupa es mucho más tardía y representa uno de los testimonios de las repeticiones de los modelos ideados por el pintor de Fuente de Cantos. Como ha estudiado recientemente Delenda (2009: 559), que considera obra autógrafa la presente versión, Zurbarán parte aquí directamente de la *Inmaculada* que hoy conserva el Museo Cerralbo de Madrid (Fig. 1) y que ha de considerarse como la obra príncipe. Efectivamente hay una estrecha dependencia en la figura de la Inmaculada con el arqueamiento de su cuerpo y en la forma de hacer flotar al viento su manto que es prácticamente idéntico; sin embargo, apreciamos una serie de diferencias que son bastante significativas para entender la forma de proceder de Zurbarán y la mecánica de trabajo en su obrador por sus oficiales, haciendo variaciones sobre sus modelos pero partiendo muy directamente de sus esquemas. Aunque autógrafa, la presente versión no se puede considerar de la misma calidad que la del museo madrileño, que tanto en el rostro de la Virgen como en la textura de las telas y en la finura de los rasgos faciales, es de mucha mayor calidad. No obstante, sí que podemos aportar el modelo de donde parte el pintor de Fuente de Cantos en ambas composiciones y en la derivación que realiza el obrador y que conserva actualmente el Museum of Art Samuel H. Kress Foundation en El Paso (Texas). Nos estamos refiriendo a la estampa de *La mujer apocalíptica*, sobre dibujo de Juan de Jáuregui, para ilustrar la obra de 1614 de Luis de Alcázar, *Vesti-*

gatio arcani sensus in Apocalypsi (Fig. 2), que tuvo especial repercusión también en la pintura andaluza y novohispana (Navarrete, 1998: 56-57). Este arqueamiento, que imita el de las esculturas góticas en marfil y que está invertido en la interpretación zurbaranesca, intenta recrear y actualizar un prototipo que cobró fortuna y que fue fundamental para el desarrollo de la iconografía de la Inmaculada en la producción de Zurbarán de su periodo final. En estos modelos, como en los que puso en práctica al comienzo de su carrera, el artista ilustra la visión apocalíptica de san Juan de “una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre la cabeza” (Apocalipsis 12, 1). Sin embargo, en la versión del Ayuntamiento han desaparecido las letanías lauretanas que constan en otras Inmaculadas anteriores y suprime también la paloma del Espíritu Santo, que sí está en cambio en la del Cerralbo, que cuenta además con la particularidad de la serpiente que muerde la manzana del pecado. El único resquicio que queda de la letanía en nuestra obra es el ciprés de Sión y muy difuminada, casi perdida, una visión un tanto idealizada de la ciudad. Otro aspecto que fuera señalado por Serra y que consideramos de interés es el del tipo facial de la Virgen, que ciertamente recuerda mucho al de algunas de las santas que ejecutó con la ayuda de su obrador. Lo que más calidad tiene en la obra es la túnica y manto de la Inmaculada y la forma de hacerlo quebrar en plegados por el viento, también algunas de las cabezas de querubines que la rodean conformando una auténtica aureola y una de las diferencias mayores y más destacadas con respecto a su modelo reside en la luna llena que le sirve de soporte y donde ha desaparecido la serpiente del maligno.

Estamos convencidos de que una limpieza de esta obra devolverá el colorido y la brillantez que se aprecia en la versión más temprana del museo madrileño, que ostenta grandes contrastes lumínicos por los juegos magistrales de luces y sombras tanto en la túnica rosada como en el manto azul cobalto. Otra particularidad es el deseo de Zurbarán de mostrar



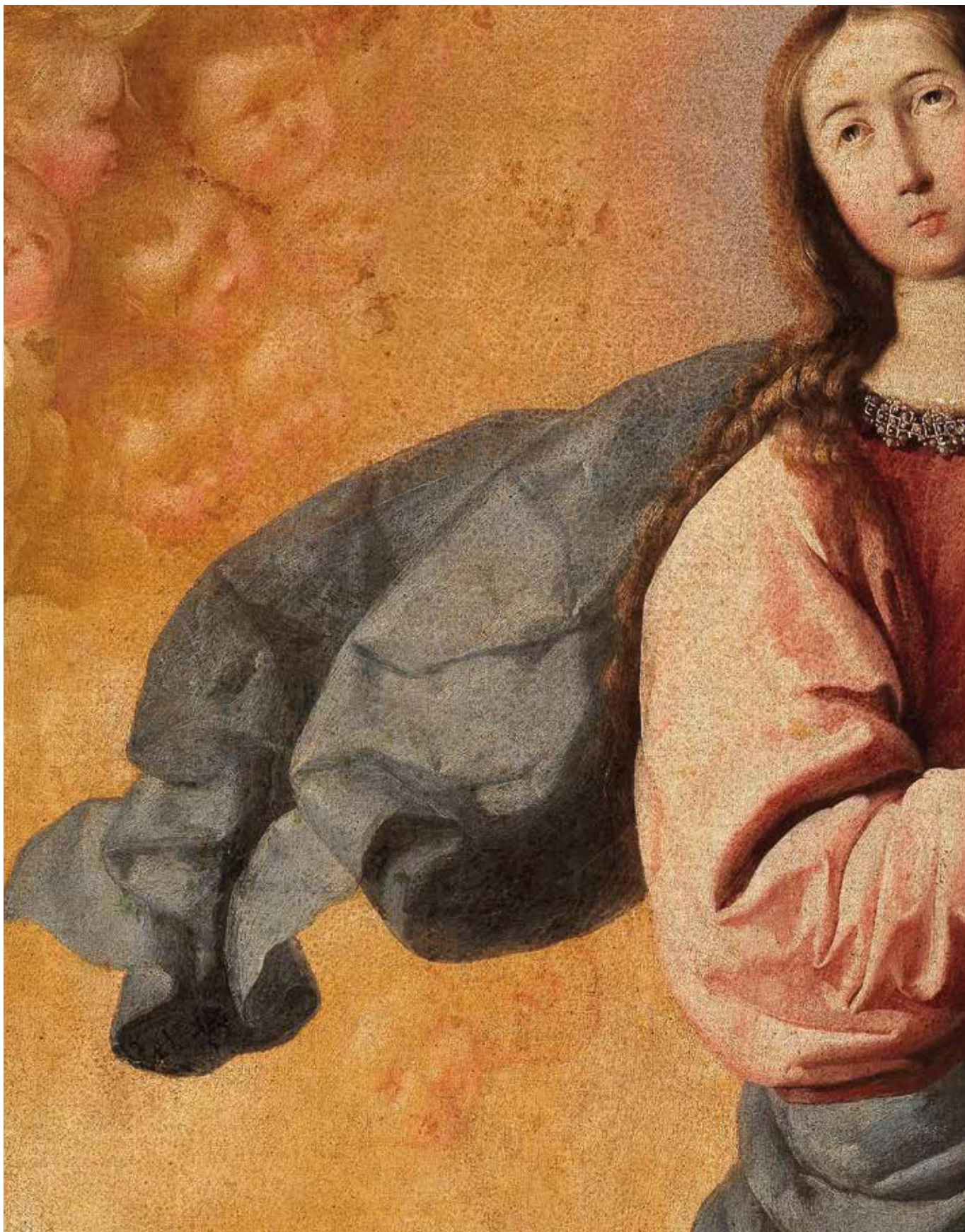


Fig. 1 Francisco de Zurbarán, *Inmaculada Concepción*, O/I, 201 x 145 cm.
© Madrid, Museo Cerralbo



Fig. 2 *La mujer apocalíptica*, grabado sobre composición de Juan de Jáuregui que ilustra el libro de Luis del Alcázar, *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi*, 1614

una interpretación más dependiente de la tradición en cuanto al color de la túnica y el manto que resulta más arcaizante y propio de la pintura del XVI, alejándose voluntariamente de los colores que recomienda Pacheco en su *Arte de la Pintura* como son el azul y blanco y que, en cambio, sí puso en práctica en otras versiones diferentes a estas que seguían más directamente las directrices de la beata portuguesa del siglo XV Beatriz de Silva, como lo hace en la del Museo Diocesano de Sigüenza, muy probablemente pintada para dar satisfacción a los capitulares hispalenses y que habría sido colocada en la sala capitular baja del Ayuntamiento y hoy, por desgracia, perdida por nuestra ciudad.

BENITO NAVARRETE PRIETO

Bibliografía: Guinard, P. (1949: 9); Soria, M. (1953: nº 200); Guinard, P. (1960: nº 12); Hernández Díaz, J. (1961); Torres Martín, R. (1963: nº 253); Guinard, P. (1964: 118; 1964-1965: 212); Sanz Pastor, C. (1964-1965: 168-169); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 34, 35, nº 9); Frati, T. (1975: nº 314); Gudiol, J. (1976: nº 314); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 62-63, nº 7); Serrera Contreras, J. M. (1988: 350-351); Serrera Contreras, J. M. (1992: 172-174, 186); Caturla, M. L. y Delenda, O. (1994: 215); Valdivieso González, E. (1998-1999: 85-86); Valdivieso González, E. (2003: 270-271). Delenda, O. (2007: 33; 2009-2010: v. I: 558-559: 195).

Ignacio de Ries (atribuido)**SAN MIGUEL ARCÁNGEL**

Ca. 1650

Óleo sobre lienzo. 191,50 x 107 cm

Procede posiblemente del hospital del Cardenal Cervantes, luego en el hospital de las Cinco Llagas y posteriormente en el asilo de la Mendicidad. Hogar Virgen de los Reyes

Ubicación actual: Casa Consistorial

Nº de Inventario: 32721

Este *San Miguel* es un claro ejemplo del trabajo de los obradores sevillanos que copian los modelos creados por Francisco de Zurbarán con destino al Nuevo Mundo y cuyo ejemplo más sobresaliente y modelo príncipe es el conservado actualmente en la colección del Banco Santander. La diferencia fundamental entre el *San Miguel* propiedad del Ayuntamiento y el conservado en la mencionada colección está en la forma de representar al arcángel como caballero victorioso en su lucha contra Lucifer, con casco y coraza y disponiendo en nuestra derivación un florete en lugar de la espada flamígera de su modelo con la inscripción *QUIS SICUT UT DEUS*, palabras que exclamó al precipitar a Lucifer al infierno y que en nuestra pintura se hallan en el escudo. Otra diferencia importante reside en las alas, que están dispuestas mucho más horizontalmente y abiertas en nuestra obra y más recogidas en el ejemplar príncipe. Sin embargo, la diferencia de calidad es evidente, siendo un claro testimonio de la mecánica de trabajo entre los seguidores de Zurbarán, como es el caso, y especialmente entre sus más fieles seguidores como es Ignacio de Ries, a quien se le podría atribuir este ejemplo que cuenta con la singularidad del florete como elemento que lo diferencia de los demás. Así, en los demás ejemplos conocidos como son los de la serie de la catedral de Jaén (Fernández López, 1995: 159-160), hospital del Pozo Santo de Sevilla, convento de la Concepción de Lima o en el de la iglesia de Robledo de Chavela (Madrid), lo que se repite es un bastón de mando. En cambio sí hay una gran analogía con estos en lo que respecta al broche central que anuda la túnica y una estrecha afinidad en las flores esparcidas en el suelo con el de Robledo de Chavela. Este último, que fue restaurado en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, presenta una decoración bordada en el faldellín muy semejante a la que aparece en la presente versión, lo que hace pensar en un obrador común cercano al de Ignacio de Ries o en los seguidores zurbaranescos que se especializaron en este tipo de series de ángeles. Testimonio precisamente de este tipo de series de pinturas y especial-

mente del *San Miguel*, lo tenemos en la pintura de la catedral de Sevilla que representa las arquitecturas efímeras y colgaduras en *La procesión de la Virgen de los Reyes con motivo de la fiesta de la Asunción en las gradas de la catedral de Sevilla*. Con respecto a la atribución a Ries de este *San Miguel*, lo fundamentamos en la especial semejanza que encontramos tanto en el tratamiento de los bordados y telas como en los colores sonrosados del rostro y rasgos finos y menudos de los labios, que son muy semejantes a los del *San Miguel* de Ries del Metropolitan Museum de Nueva York.

El estado de conservación del *San Miguel* ahora estudiado no es del todo satisfactorio. Las condiciones en las que se encontraba cuando estaba en el antiguo Asilo de la Mendicidad, el Hogar Virgen de los Reyes de donde procede, ya eran bastante deficientes. La intervención a la que fue sometido con objeto de la exposición celebrada en 1983 en el Real Alcázar consiguió devolverle parte de su esplendor, pero los daños son bastante evidentes por antiguos repintes en su mano, mangas y el florete que se hacen especialmente perceptibles por su dureza. De todos modos todavía se perciben los característicos paisajes algodonosos ricos en colores verdosos típicamente zurbaranescos que se adivinan en algunos de los fondos pictóricos de santos como *San Luis Beltrán* o el *Beato Enrique Susón*, conservados en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Quizás sea este su mayor atractivo y originalidad, unido a la calidad de algunas de las azucenas, rosas y anémonas de primer término que le confieren una especial singularidad y lo convierten por derecho propio en un claro testimonio de la pintura zurbaranesca hacia mediados del siglo XVII.

BENITO NAVARRETE PRIETO

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 74, n. 201); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 68-69, n. 10); Méndez Rodríguez, L. (2012: 161, fig. 175).



Ignacio de Ries (atribuido)

SAN FERNANDO

1655 – 1665

Óleo sobre lienzo. 198 x 140 cm

Sin firma. Inscripción en la base: [FERNAN]DVS III HISPA[NIAE] REX COGNOMENTO SANCTVS SARACENO[RVM TEROR AC RELIGIONIS CATHOLICAE PROPVGNATOR]

Ubicación actual: Casa Consistorial. Salón San Fernando

Algo más de cuatrocientos años después de su muerte en olor de santidad, el siglo XVII sería testigo de la definitiva elevación a los altares del rey Fernando III de Castilla y de León. No pocos habían sido los intentos de diversos estamentos religiosos y civiles de la ciudad de Sevilla, para conseguir un reconocimiento oficial del culto al heroico monarca, aun apelando a alguno de sus sucesores (Cintas del Bot, 1991: 33). En efecto, aunque Roma reconoció en un primer momento las virtudes piadosas del rey, el papado no había resuelto incluirlo en el santoral. Sería el Cabildo catedralicio sevillano, el que de una forma más decidida e insistente promoviese la inclusión de don Fernando entre la nómina de santos de la Iglesia católica. Esta pintura, situada actualmente en un salón del Consistorio a la que da nombre con su título, está inserta en el nuevo impulso que el sacro senado hispalense protagonizó en torno a la canonización del rey que devolvió a Sevilla a la cristiandad.

Centrando la atención en el cuadro y el contexto en el que surgió, son varios los planteamientos que éste vino a resolver. Si bien desde el siglo XII la Iglesia no permitía que se le rindiese culto como santos a quienes no hubieran sido reconocidos oficialmente como tales, es sabido que algunos pontífices concedieron las oportunas bulas para la celebración de cultos en honor al monarca castellano. Por otra parte, la irrupción de la doctrina trentista dio un papel esencial a las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos, convirtiéndolas en objetos centralizadores del culto católico, lo que con el triunfo absoluto del naturalismo haría del Barroco un periodo presidido por la persuasión y la retórica del arte como mecanismo de influencia absoluta sobre la sensibilidad y las conciencias.

Fechada años antes de la definitiva canonización de Fernando III, esta pintura responde a un punto intermedio en la campaña de propaganda de la imagen oficial del por entonces aún pretendido santo. En efecto, Benito Navarrete la sitúa dentro de la producción del pintor sevillano Ignacio de Ries, por evidentes correspondencias en los grafismos y otras cuestiones formales entre esta y otras obras documentadas del

artista. No obstante, resulta obvia la deuda de esta composición con obras previas. Concretamente, se ha relacionado con la conocida plancha abierta en 1630 por Claude Audran el Viejo (Méndez, 2012: 144), encargada en Roma por Bernardo del Toro, enviado por Felipe IV a instancias del Cabildo de la catedral de Sevilla, para lograr la aprobación de una iconografía oficial del venerable don Fernando, como primer paso para su acceso a la categoría de Santo. No obstante, pese a que es indudable la relación de esta pintura con la estampa, de la que se imprimieron 2.000 ejemplares, sabemos que las labores de difusión de esta nueva imagen de Fernando III por parte de Bernardo del Toro no terminaron ahí, ya que se ha podido documentar que se pintaron al menos cinco lienzos al óleo con la misma representación del monarca a tamaño natural y una docena de láminas de cobre, también al óleo, con la aludida efigie. De estas últimas fue localizado un ejemplar en la Capilla Real. Esta pintura sobre metal de la que no se conoce el autor, aunque evidentemente hay que situar en Roma (Quiles García, 2005: 71), reproduce casi literalmente lo que después Ries llevaría al lienzo. Además, se sabe que otro de estos óleos sobre cobre, junto con varios ejemplares del grabado, fueron enviados al Consistorio hispalense donde bien pudieron servir de muestra, años después, al artista sevillano.

Verificando las tres imágenes, saltan a la vista algunas diferencias notables entre las dos obras aquí consideradas fuentes y la pieza final. La más evidente se refiere a la disposición de los castillos y leones del manto, los cuales fueron interpretados por Audran en el grabado y por el anónimo pintor romano en el cobre, orientados siguiendo los pliegues del textil, mientras el autor del lienzo los plasmó con un esquema reticular que no se deforma por la disposición y drapeado del manto que los soportan. Otra diferencia notable entre las piezas iniciales, muy parejas, y el cuadro es la interpretación de la corona real, representada según el modelo tradicional con seis imperiales en las primeras, y un diseño completamente diferente, sin estos elementos, en la pieza que aquí se aborda.

Aunque se le han presumido otras procedencias, parece que la obra sería encargada por el Ayuntamiento para disponer en su sede de una digna representación pictórica de Fernando III como santo, de mayor tamaño y entidad que las estampas y las láminas de pequeño formato que inicialmente se habían hecho llegar al Cabildo civil sevillano, emulando así



los lienzos que Bernardo del Toro había proporcionado a diferentes autoridades vaticanas y la casa real española en 1630.

PEDRO M. MARTÍNEZ LARA

Bibliografía: Sevilla. Ayuntamiento (1983: 58-59, n. 5); Cintas del Bot, A. (1991: 79); Quiles García, F. (1999: 203-250; 2005: 74); Méndez Rodríguez, L. (2012: 144).

Juan de Valdés Leal**LA PROCESIÓN DE SANTA CLARA CON LA SAGRADA FORMA**

Ca.1652-1653

93

Óleo sobre lienzo. 291 x 291 cm

Procede del convento de Santa Clara (Carmona) y fue donada

al Ayuntamiento por Archer Huntington en 1929

Ubicación actual: Casa Consistorial, sala Capitular Alta

Nº de Inventario: 32704

Procede esta pintura del convento de monjas franciscanas de Santa Clara de Carmona, donde formaba parte de una serie de la vida de la santa titular situada en los muros laterales del presbiterio. La ejecución del conjunto fue concertada en 1652 por Valdés Leal “para hacer y pintar para la iglesia del dicho convento, los dos arcos colaterales de la Historia de Santa Clara que han de ser en lienzo en la forma que está tratado y conferido con el dicho convento y monjas”. Solo una de las pinturas, conservada actualmente en una colección particular de Palma de Mallorca, se encuentra fechada y lo está en 1653. La serie se conservó en su primitivo emplazamiento hasta 1910, cuando fue adquirida por el arqueólogo Jorge Bonsor, quien a su vez vende esta obra al mecenas Archer Huntington.

Narra esta obra un episodio acaecido en el convento de San Damiano de la ciudad de Asís en el año de 1240, cuando fue atacado por tropas sarracenas al servicio del emperador Federico II. Santa Clara se encontraba gravemente enferma, pero apercibida del peligro que corría la comunidad, se levantó del lecho y, formando una procesión con el resto de las monjas, trasladó una custodia con la Sagrada Forma hasta las puertas del convento, al tiempo que rogaba a Dios por su salvación. Estas súplicas fueron atendidas, puesto que ante la vista de la Forma los sarracenos huyeron en desbandada impulsados por una violenta fuerza invisible.

En solemne procesión presidida por santa Clara, Valdés Leal acierta a describir un repertorio de actitudes físicas tomadas directamente del natural, captando por ello actitudes dignas y graves. Los rostros de las religiosas muestran una serenidad anímica que les permite manifestar su indiferencia ante el peligro que estaban corriendo y, a la vez, reflejan la seguridad de que iban a ser protegidas por la divinidad. Tan solo al final del cortejo aparece el rostro de una monja con gesto compungido, mostrando un asomo de debilidad particular en medio de tan grandiosa seguridad colectiva, ya que incluso la pequeña novicia refleja un aplomo y una energía moral equiparable al de sus adultas compañeras de claustro. El episodio

parece haber sido estudiado en directo por Valdés Leal aprovechando cualquier procesión realizada por las monjas en el interior del convento, ya que sus rasgos son totalmente personales, siendo también el detalle de la pequeña novicia un aspecto tomado de la vida conventual.

El ambiente lumínico en que se desarrolla la escena corresponde a la penumbra reinante en el interior del edificio religioso, que apenas se anima con la luz de las velas que algunas de las monjas del cortejo llevan en sus manos. La tonalidad marronácea del hábito de las franciscanas contribuye a intensificar el apagado cromatismo de la pintura, en el que solo resalta la palidez de los rostros de las monjas.

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

Bibliografía: Beruete y Moret, A. (1911: 15-16); Mayer, A. L. (1911: 81); Gestoso y Pérez, J. (1916: 32-39); Laga, V. (1923: 350); Muñoz San Román, J. (1929: 24-25); Friedländer, M. J. y Lafuente Ferrari, E. (1935: 136-137); Pompey, F. (1955: 12-14); Kubler, G. y Soria, M. (1959: 292); Trapier, E. (1960: 4-8); Valverde Madrid, J. (1963: 16); Hernández Díaz, J. (1967: 73); Angulo Íñiguez, D. (1971: 371-373); Kinkead, D. T. (1978: 37-51, 328-337); Kinkead, D. T. (1985: 14); Valdivieso González, E. (1986: 262); Lafuente Ferrari, E. (1987: 349); Valdivieso González, E. (1988: 46, 229); Valdés Leal, J. (1991); Ferreras Romero, G. et al. (1996: 17-31); Mira Caballos, E. y Villa Nogales, F. (1999: 130-131); Valdivieso González, E. (2003: 428-429); Valdivieso González, E. (2013: 41).



Juan de Valdés Leal

LA DERROTA DE LOS SARRACENOS

Ca. 1652-1653

Óleo sobre lienzo. 325 x 325 cm

Procede del convento de Santa Clara (Carmona) y fue donada

al Ayuntamiento por Archer Huntington en 1929

Ubicación actual: Casa Consistorial, Sala Capitular Alta

Nº de Inventario: 32705

Estuvo esta pintura yuxtapuesta a *La Procesión de Santa Clara* y, al igual que esta, tiene su parte superior recortada. *La derrota de los sarracenos* es considerada, con toda justicia, como una de las obras más representativas de Valdés Leal, ya que en ella se revela por primera vez en la producción del artista su talento barroco, apto para resolver escenas donde el ímpetu y la potencia dramática son aspectos fundamentales de la pintura. Es esta sin duda la más aparatosa de sus composiciones, en la que se alberga un impulso arrollador y una fogosidad en la ejecución pocas veces igualada en el arte europeo del siglo XVII. Por otra parte, al desarrollarse la escena al aire libre, inciden sobre ella violentos impactos luminosos que hacen vibrar sus colores con una intensidad nunca vista hasta entonces en sus pinturas. En este sentido es de imaginar la fulgurante contraposición que ofrecía esta obra, de tumultuosa composición y violento colorido, con la solemne y apagada “Procesión” que la antecedió, logrando así el artista uno de los impactos visuales más atractivos de su producción pictórica.

El efecto que refleja esta pintura puede compararse con el de un violento vendaval que, procedente del convento de San Damiano, estuviese azotando a las tropas sarracenas. Este efecto provoca que los soldados que escalan las murallas de Asís, subidos en altas escaleras, caigan por los muros aparatosamente y que las tropas que intentan derribar las puertas sean repelidas por una fuerza invisible y violenta. Valdés Leal concentró especialmente la descripción de este fenómeno sobrenatural en el tumultuoso tropel de jinetes y caballos derribados que aparecen en primer plano de la composición y donde se configura una intrincada amalgama de soldados y animales. Todo es violencia y torsión en los cuerpos, siendo especialmente llamativos los rostros descompuestos y deformes de los sarracenos transformados por el terror.

De igual manera, el paisaje que sirve de fondo a la composición contribuye a crear la sensación de ambiente espacial, está dominado por una devastadora energía que arrasa a los enemigos de Dios. La

ciudad de Asís está dispuesta sobre una colina, cuya pendiente decrece hacia la derecha, contribuyendo su ondulado perfil a sugerir la sensación de una fuerza impulsiva que se extiende por doquier; esta sensación se intensifica al reflejarse también en el celaje, que aparece cargado de oscuras nubes tormentosas cruzadas por lívidos resplandores.

En la colección Ybarra de Dos Hermanas estuvo el boceto que hizo Valdés Leal para esta composición y que en la actualidad se encuentra en paradero desconocido. Este boceto muestra cómo podía ser la parte superior del lienzo, recortada en el original, advirtiéndose un mayor desarrollo de las arquitecturas y un mayor espacio dedicado al celaje. También se observan algunas variaciones respecto a la versión definitiva en las actitudes de los caballos y los soldados.

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

Bibliografía: Beruete y Moret, A. (1911: 15-16); Mayer, A. L. (1911: 81); Gestoso y Pérez, J. (1916: 32-39); Laga, V. (1923: 350); Muñoz San Román, J. (1929: 24-25); Friedländer, M. J. y Lafuente Ferrari, E. (1935: 136-137); Pompey, F. (1955: 12-14); Kubler, G. y Soria, M. (1959: 292); Trapier, E. (1960: 4-8); Valverde Madrid, J. (1963: 16); Hernández Díaz, J. (1967: 73); Angulo Íñiguez, D. (1971: 371-373); Kinkead, D. T. (1978: 37-51, 328-337); Kinkead, D. T. (1985: 14); Valdivieso González, E. (1986: 262); Lafuente Ferrari, E. (1987: 349); Valdivieso González, E. (1988: 46, 229); Valdés Leal, J. (1991); Ferreras Romero, G. et al. (1996: 17-31); Mira Caballos, E. y Villa Nogales, F. (1999: 130-131); Valdivieso González, E. (2003: 428-429); Valdivieso González, E. (2013: 41).



Anónimo (seguidor del estilo de Juan Valdés Leal)

INMACULADA CONCEPCIÓN

Último cuarto del siglo XVII

Óleo sobre lienzo. 174 x 115 cm

Procede de la sacristía del asilo de San Fernando, antiguo asilo de la Mendicidad de Sevilla, adquirida en 1920. Posiblemente depositada en 1959 en el Hogar Virgen de los Reyes (Domínguez y Pinilla, 1982: 33-34). En el Inventario del Ayuntamiento de 1967 parece confundirse con una *Asunción* de medidas aproximadas (Collantes de Terán, 1967, nº 216: 69)

Ubicación actual: Casa Consistorial

Nº de Inventario: 32901

Se trata de una obra de interesante factura que procede, por su estilo artístico, del ámbito de la pintura valdesiana, de finales del siglo XVII en Sevilla. Sin embargo, como han apreciado los especialistas en la obra del gran maestro de la pintura del barroco local Juan Valdés Leal, la calidad de este lienzo no permite la adjudicación de su autoría al maestro. Como tradicionalmente ha venido ocurriendo en la historiografía, cuando una obra de estilo valdesiano no presenta la calidad suficiente se acude, con excesiva ligereza, a ese cajón de sastre llamado Lucas Valdés, hijo de Valdés Leal. A él se le atribuye habitualmente aquello que no encaja con suficiente holgura en la obra de su progenitor. Pues bien, esta pintura nada tiene que ver con el estilo de Lucas Valdés, que hoy día conocemos con suficiente claridad para diferenciarlo del de su padre (Fernández López, 2003: 129). Ciertamente es que hasta la muerte de Juan Valdés Leal, en 1690, el trabajo de Lucas Valdés se centra en el seguimiento de los esquemas y figuras paternas, pero aun así las diferencias son notorias. Este pintor nació en 1661. Su formación artística la debió realizar al lado de su padre a la par que recibió una formación científica, citada en las fuentes literarias desde el siglo XVIII y por la que recibe el tratamiento de “Don Lucas” en los documentos de la época; aunque creemos que este rango fue adquirido por su casamiento. La trayectoria inicial de Lucas Valdés nos habla de un artista dedicado al grabado desde los once años, cuyas obras ilustrarán, en 1675, el libro de las fiestas fernandinas de Torre Farfán o, más tarde, el busto de *Miguel Mañara* para el libro biográfico del jesuita Cárdenas, de 1679. En el primer quinquenio de la década de los ochenta del siglo XVII, Lucas Valdés recibe pagos por trabajos en distintos retablos. Desde 1686 se le cita junto a su padre en las labores decorativas pictóricas de la iglesia del hospital de los Venerables en Sevilla y recibe cantidades por la pintura y dorado del retablo del convento

dominico de Nuestra Señora de Montesión. Se suceden en esta época hermosos grabados como los de la *Custodia Procesional de Arfe* de la Catedral de Sevilla, de 1689, y diversos trabajos en el monasterio de San Clemente. En todas estas labores, especialmente en las pictóricas, la impronta del estilo de su padre es evidente, pero se puede, y de hecho se ha conseguido, singularizar el estilo de padre e hijo. Desde 1690, todas las pinturas conocidas y de segura atribución de Lucas Valdés demuestran un estilo muy diferenciado del que presenta la *Inmaculada Concepción* del Ayuntamiento de Sevilla, objeto de estas líneas, a pesar de que la han creído obra autógrafa de Lucas Valdés tanto Serrera (1992: 189) como Méndez (2014: 139). Por todo ello, la precaución atributiva debe mantenerse en este caso y mantener el anonimato en esta obra, siempre dentro del mundo valdesiano.

En esta pintura una auténtica cascada de personajes angélicos rodean la figura de la Virgen Inmaculada, revestida de túnica blanca y manto azul, los colores tradicionales de esta iconografía. La Virgen, de apariencia física joven, se muestra en perspectiva física oblicua derecha, orante y en actitud expresiva humilde. De su cabeza parten haces de luces y estrellas, siguiendo la imagen de la Mujer del Apocalipsis. Un triángulo, símbolo religioso utilizado por Valdés Leal en diversas ocasiones, se configura desde el Padre Eterno, en el ángulo superior derecho, la Paloma del Espíritu Santo, en el ángulo izquierdo, y la imagen del Niño Jesús pasionista que se refleja en el Espejo simbólico de la Letanía Lauretana que sostienen ángeles mancebos y niños, en el lado izquierdo, tras la figura de la Virgen. Otras alegorías de la letanía mariana, la figura de san Miguel y escenas y motivos relacionados con el triunfo inmaculadista sobre el pecado original situados a los pies, configuran un trabajo de composición abigarrada, algo desequilibrada, efectista en su escenografía barroca religiosa de luces, figuras, ángeles y cabezas de querubes. La expresividad es intensa y diversificada, teniendo como referente inmediato otras obras de Juan Valdés Leal.

JOSÉ FERNÁNDEZ LÓPEZ

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. [1967] (1970); Domínguez Domínguez-Adame, M. y Pinilla Pinilla, E. (1982); Serrera Contreras, J. M. (1992); Fernández López, J. (2003); Méndez Rodríguez, L. (2012).



Juan Ruiz Soriano**LA PROFESIÓN DE SANTA CLARA**

Ca. 1734

Óleo sobre lienzo. 180 x 315 cm

Firmado en la base: Soriano [...]

Adquirida por el Ayuntamiento en 1980

Ubicación actual: Casa Consistorial, antesala de la Alcaldía

Nº de Inventario: 32719

El desaparecido convento Casa Grande de San Francisco fue el mayor de los cenobios de Sevilla. Desbordaba el espacio donde hoy se abre la plaza Nueva y desde su fundación fernandina hasta su derribo hacia 1840, fue testigo, protagonista y víctima de la historia de la ciudad. A lo largo de seiscientos años atesoró una importantísima colección de arte de las mejores manos y épocas. Esta pintura, junto con otras encargadas por la orden franciscana a Juan Ruiz Soriano, estaba destinada a engrosar una gran serie de lienzos que narraban la vida del santo en el claustro grande. Secuencia pictórica en la que habían participado Domingo Martínez o Juan Vázquez, y que fue supliendo los maltratados murales que habían realizado Alonso Vázquez y Antonio Moledano (Ceán Bermúdez, 1800, t. IV: 287; Fernández López, 2001: 221; Castillo Utrilla, 1988: 41). Quizá sea esta circunstancia por la cual el cuadro se encuentra firmado en el ángulo inferior izquierdo sobre el pavimento, para señalarse entre los demás autores. Tras diversas vicisitudes que van del expolio del francés a la desamortización, el elenco pictórico acabó dispersándose. Algunos lienzos de Soriano pasaron al museo, que después los fue depositando en diversos edificios como la sevillana parroquia de San Román, donde hay cinco y entre ellos el que ha permitido fechar la serie (Valdivieso González, 2003: 518), otros pasaron a la capilla de los Ángeles, otros templos de la provincia y manos privadas, como parece que es el caso de este y de otro que se encuentra en la colección Granados. En 1980 el entonces director del Alcázar, Rafael Manzano, lo adquirió en el mercado anticuario, pasando así a la colección municipal donde espera una más que necesaria restauración ya que su ubicación primitiva, el tiempo e intervenciones posteriores han menoscabado su integridad y mutilado su formato.

Considerado por la historiografía como un pintor secundario, dependiente en exceso de la estampa y sin fondo, Juan Ruiz Soriano (Higuera de la Sierra, 1701 – Sevilla, 1763) entró en el oficio del arte de la mano de Alonso Miguel de Tovar, su primo, de quien fue discípulo. Aunque solvente en el ejercicio del di-

bujo, tanto el colorido como el resultado final de sus obras demuestran que Soriano no vino al mundo a dar lecciones de pintura sino más bien a tratar de seguirlas e imitarlas. No obstante, cubrió con eficacia las necesidades de las órdenes religiosas que demandaban series pictóricas con las vidas de sus santos y fundadores. Conjuntos pictóricos que venían a sustituir a otros anteriores que, por deterioro o necesidades estéticas, ya no servían a los conventos. Así, el higuereño trabajaría para agustinos, terceros, jesuitas y, aquí, para los hijos del santo de Asís (Valdivieso González, 2002: 319; Aranda Bernal y Quiles García, 2002: 9).

La pintura objeto de estas líneas representa un hecho histórico ocurrido una noche de marzo de 1212, Domingo de Ramos, en la capilla de la Porciúncula, en medio de la verde llanura umbriana de Asís. Clara, perteneciente a una familia noble, tras rechazar el matrimonio propuesto por su tío Monaldo, decidió fugarse y adoptar el nuevo modo de vida que Francisco predicaba. Esa noche acudió a la humilde sede de la jovencísima orden, donde arrodillada, rodeada de los primeros frailes menores que portaban antorchas –en el cuadro cirios–, y en presencia de Bianca, su tía, es consagrada por “il Poverello” renunciando así a las comodidades de la vida y profesando la regla franciscana. Soriano sitúa la escena en un interior que bien pudiera ser el mismísimo claustro donde se colgó la obra. Al centro, sentado, Francisco corta la melena a Clara como signo externo de su profesión, mientras un hermano porta en una bandeja la última indumentaria que usaría. Otro religioso lleva en otra fuente el rosario, un libro de oraciones y el velo. A ambos lados, con no demasiada habilidad compositiva, sendos grupos de frailes observan el episodio. Interesante repertorio de cabezas y gestos, que por el tratamiento que reciben bien pudieran representar a los que cometieron el cuadro, práctica común en este tipo de encargos. Completa la escena la figura también arrodillada de la tía de la santa, que con gesto de espanto presencia el definitivo adiós de la joven a la opulencia terrenal y su familia para entregarse a Cristo.

Se trata de una pieza con manifiestas deudas, empezado por el grabado, que no conocemos, pero



evidenciado por la existencia de otras composiciones similares, como la de las clarisas de Málaga. Sin duda, el mayor de los adeudos de esta pintura y el autor es con Murillo y sus directos seguidores que presidieron la pintura sevillana del último tercio del siglo XVII. Esta dependencia está elevada al tono de homenaje en el retablo que preside la escena, cuya imagen principal deriva directamente de la Virgen con el Niño que pintara el maestro precisamente para el retablo dedicado a la Porciúncula de los capuchinos de Sevilla, también conocida como la Virgen de la Servilleta. Una circunstancia, el compromiso con Murillo, que no trata tanto de repetir su éxito sino de rendirle tributo como máximo exponente del arte.

PEDRO M. MARTÍNEZ LARA

Bibliografía: Ceán Bermúdez, J. A. (1800, t. IV: 287); Aranda Bernal, A. y Quiles García, F. (2002: 7-13); Cabezas García, A. (2009-2010: 201-208); Castillo Utrilla, M. J. (1988); Fernández López, J. (2001: 219-225); Gómez Ímaz, M. [1896] (2009); Marín Fidalgo, A. y O’Kean Alonso, V. (1981: 145-150); Valdivieso González, E. (1993: 305-316); Valdivieso González, E. (2002: 319); Valdivieso González, E. (2003: 518).

Juan Ruiz Soriano (atribuido)*ARCÁNGEL SAN GABRIEL*

Ca. 1745

97

Óleo sobre lienzo. 176 x 110 cm.

Inscripción: AVE MARIA GR.CIA PLENA

Procede de la capilla del asilo de la Mendicidad de San Fernando

Ubicación actual: Casa Consistorial, vestíbulo de entrada

Nº de Inventario: 32865

Gestoso ubicó este cuadro y su pareja en la capilla del Asilo de la Mendicidad, aunque es muy probable que procediera de otro de los hospitales desaparecidos. El propio historiador nos descubre que formó parte del retablo del citado recinto, aunque para la fecha en que los estudió ya había sido separado del mueble, para colgar en el muro. El perfil del lienzo permite confirmar que ha sido extraído del lugar para el que fue realizado. Pero también la disposición del arcángel, tan afectada como escenográfica, con una postura que se acopla a la que el otro ángel posee. Es un recurso de época que permite encajar una pieza con la otra.

Ya sea directamente o a través de alguno de sus discípulos o seguidores, Murillo pudo servir de inspiración de este y el otro arcángel. Sigue el modelo, eso sí, ya definido de Ducca y reproducido por Jerónimo Wierix, cuya versión más significativa se encuentra en las Descalzas Reales de Madrid.

Es mucho más dinámico este arcángel y pese a que el pintor ha logrado frenar su avance, se nota la energía acumulada. Esa vitalidad es más apreciable en este paisaje, puesto que es más inquietante, más rocoso, con una masa vegetal que contribuye a crear la sensación. En cierto modo recuerda el paisaje de pintores como Iriarte y Valdés Leal. Y concretamente el fragmento donde aparece la mata leñosa, contrastando con los tonos entre blanco plomo y azulado del cielo y el terroso de la base, está resuelto con habilidad. Ello permite reconocer en el autor de la obra un maestro con ciertas habilidades técnicas, al menos en la resolución de paisajes y en el tratamiento de los tejidos, pero no así en el acabado de las pieles. La fisonomía del arcángel carece de detalles de personalidad. Y en este punto cabe descartar a Tovar, quien ha sido reconocido como uno de los mejores retratistas de la época.

Pese a todas las calidades técnicas que puedan traerse a colación, la comparación con los arcángeles de la iglesia de San Antonio Abad, que han sido atribuidos con seguridad a Tovar no le favorece. De los juveniles rostros, tocados por una gracia murillesca que el gran maestro cortesano supo manejar, plenos

de sutilezas expresivas de las que carece esta obra; y por si no bastara, las transparencias de los tejidos o la elegancia de las poses.

FERNANDO QUILES GARCÍA



Bibliografía: Gestoso y Pérez, J. [1889-1897] (1984: v. III [1892]: 390); Exposición Ibero-Americana (1930: 3, 6: n. 1, 31); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 74, 75: n. 202, 203); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 74, 77: n. 13); Méndez Rodríguez, L. (2012: 155).



Juan Ruiz Soriano (atribuido)*ARCÁNGEL SAN RAFAEL*

Ca. 1745

98

Óleo sobre lienzo. 176 x 110 cm

Procede de la capilla del asilo de la Mendicidad de San Fernando

Ubicación actual: Casa Consistorial, vestíbulo de entrada

Nº de Inventario: 32866

Como se ha dicho en el comentario a la representación del arcángel san Gabriel, Gestoso ubicó este cuadro en la capilla del asilo de la Mendicidad, posiblemente procedente de otro hospital. Y también Gestoso nos informa que ya a fines del siglo XIX este cuadro y su compañero ya no formaban parte del retablo en el que inicialmente estuvieron encastrados. Es evidente que el perfil acusa su acomodo en algún mueble. Y del mismo modo, la figura del santo y su manera de posar nos permiten encontrar el paralelo con el otro lienzo.

En el Catálogo de obras del Ayuntamiento de 1983 se advirtió el parentesco compositivo que esta obra tiene con el antecedente murillesco, *San Rafael con el obispo Domonte* (Museo de Pushkin, Moscú; ca. 1670). Es cierto que, si no directamente, a través de obra de discípulo o seguidor. Se ha querido ver el modelo más cercano en fecha de Alonso Miguel de Tovar. Y aunque existen muchos detalles que permiten apreciar cierto paralelismo, hay otros que descartan ese vínculo. La calidad de la serie de Tovar, que hoy se encuentra en las dependencias del antiguo hospital de San Antón, hoy de San Antonio Abad, es mucho mayor. Además, los ángeles son más jóvenes y joviales.

En cualquier caso, la fuente original podría ser la estampa de Jerónimo Wierix, abierta sobre el original de Antonio Ducca, que ya inspiró algunas de las series más amplias y mejor resueltas, localizadas en la Corte madrileña, concretamente en las Descalzas Reales.

Como en el modelo murillesco, el arcángel camina, mueve el cuerpo y su ropa se agita; sin embargo, todo ello contrasta con un rostro estático. Muy al gusto de la escuela, la pierna que avanza queda a la vista, casi desnuda, mientras su túnica se abre con teatralidad para permitirlo. Una parada en el camino y la figura angelical expande sus caderas, al retrasar la pierna izquierda, y eleva el brazo de ese mismo lado para sostener el cayado. Es interesante este juego de las articulaciones porque con ellas el artista realiza un acertado escorzo, más atrevido en el miembro superior.

Desde el punto de vista morfológico, el paisaje se muestra con escaso relieve, casi "manso", pero no ocurre lo mismo si percibimos la opaca atmósfera que



contrasta con las sombras provocadas por las masas nubosas que apenas dejar ver una franja celeste de cielo.

También es perceptible el contraste, como ya se ha adelantado, entre las calidades plásticas del ropaje, en la órbita de los maestros barrocos sevillanos, como Valdés e incluso Arteaga, y la debilidad fisionómica. No es un gran maestro, nuestro pintor, en el tratamiento de las carnes. En ello podríamos reconocer más el magisterio de Soriano que de Tovar, un reputado retratista.

FERNANDO QUILES GARCÍA

Bibliografía: Gestoso y Pérez, J. [1889-1897] (1984: v. III [1892]: 390); Exposición Ibero-Americana (1930: 3, 6: n. 1, 31); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 74, 75: n. 202, 203); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 74, 75: n. 13); Méndez Rodríguez, L. (2012: 155).



Bartolomé Esteban Murillo*ESTUDIOS DE ÁNGELES Y SAN JUAN BAUTISTA NIÑO CON EL CORDERO*

Ca. 1667-1670

99

Pluma y aguada parda y trazos de lápiz negro y sanguina sobre papel verjurado. 337 x 244 mm

Firmado: B [...] murillo

Donado en 1975 al Ayuntamiento de Sevilla por Carmen Bertendona Castillo, a cuya colección llega por herencia familiar

Ubicación actual: desde 2014, en ICAS-SAHP, Archivo Municipal de Sevilla

Nº de Inventario: 32701

La obra gráfica de Murillo ha sido profusamente estudiada en las últimas décadas, aunque sorprende cómo este dibujo casi no se ha tenido en consideración, salvo algunas referencias bibliográficas en la década de 1980 o hemerográficas tras su restauración en 2002.

El interés y maestría en el dibujo llevó a Murillo a fundar en Sevilla con Francisco Herrera, *el Mozo*, en 1660, la Academia del Arte de la Pintura, para que “se ejerciten nuestros estudios y habiliten a los que le hubieren de usar, [...] juntándonos todas las noches a el ejercicio de el dibujo en las casas de la Lonja de esta ciudad...” y la calidad de sus diseños confirman esta voluntad y disposición

Puede fecharse en torno a 1667-1670 en su etapa de plena madurez, relacionándolo con otros apuntes rápidos que servirían de base a diferentes dibujos y pinturas. Sigue una técnica repetida durante toda su trayectoria y considerada la más genuina del artista, como es el magistral uso de la tinta con toques de aguada y trazos previos de lápiz negro y sanguina, en aplicaciones superpuestas muy características de su hacer. Igualmente resalta la luminosidad, percibida pese a su deficiente conservación, debida en parte al uso que de él se hizo en el taller como evidencian las marcas de haber estado colgado. La firma repite trazos y grafía similares a otras de dibujos como el *Retrato masculino* (Nueva York, Hispanic Society) y el *San Francisco Solano y el toro* (Boston, Museo de Bellas Artes) o su solicitud de ingreso en la Hermandad de la Santa Caridad en 1665 (Sevilla, Archivo de la Hermandad de la Santa Caridad).

Los cuatro diseños trazados en un único soporte –sabidamente aprovechado para ensayar y trazar diferentes composiciones repetidas en el desarrollo de otros trabajos– no se identifican fielmente con ninguna de sus pinturas o dibujos de temáticas similares y tampoco queda evidente si todos los bocetos se realizan en un mismo momento.

Tres grupos de ángeles en variadas posturas y con atributos diversos evocan a los lienzos de las *Inmaculadas* de El Escorial, de los Venerables (Madrid, Museo Nacional del Prado) y del Coro (Sevilla, Museo de Bellas Artes) o a dibujos de igual iconografía como el de la antigua colección Koenig de Nueva York. Esta vinculación estilística y compositiva lleva también al diseño de la *Visión de Santa Clara* (París, Museo del Louvre) o al lienzo de la *Adoración de los pastores* (Sevilla, Museo de Bellas Artes).

El *San Juan Bautista niño* tiene su paralelo más cercano –aun con la postura invertida– en el lienzo del Museo del Prado. El tema fue dibujado por Murillo en otras ocasiones, pero sus composiciones y estilo se alejan de este. Cierta similitud en la forma de aplicar la aguada se encuentra en la *Asunción* (Hamburgo, Kunsthalle) y en los cabellos de ambos niños y los trazos de la pluma del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* (París, Museo del Louvre). Puede relacionarse también con el dibujo de *San Juan Bautista niño con el cordero* (Londres, Colección privada), considerado de imitador de Murillo y del que con el estudio de este del Ayuntamiento sevillano se podría replantear su autoría.

Las medidas del soporte y la intención del diseño de los modelos podrían asociarse, con bastante certeza, con el que Manuela Mena denomina *Álbum de Murillo*, álbumes de dibujo que circulaban con frecuencia en los talleres de los artistas como útiles de trabajo y método de presentación de las obras a los comitentes.

FUENSANTA GARCÍA DE LA TORRE

Bibliografía: Brown, J. (1976); Marín Fidalgo, A. (1982: 1-12, lám. 1-14); Mena Marqués, M. (1982: 76-90); Luna Fernández-Aramburu, R. (1983: 245, nº DG2); Pérez, M. J.; Río, F. del y Franco, A. (eds.) (1983: 70-71: n. 11); Marín Fidalgo, A. (1986: 131-136); Brown, J. (2012); Mena Marqués, M. (2014: 366-371, nº 71).



Bernardo Simón de Pineda**PROYECTO DE RETABLO Y REFORMA DEL PRESBITERIO
DE LA CAPILLA REAL DE SEVILLA**

1689

Tinta, aguada y lápiz sobre papel reforzado mediante cartón. 102 x 71 cm
Inscripciones: Ángulo superior izquierdo: Diseño de Sevilla/ Letra F.
Sobre la mesa de altar: Aprobada por la Rl. Cámara a 11/ de 8re. De
89/ je. Arpo. De Sevilla. (11 de Octubre de 1689, Jaime [de Palafox]
Arzobispo de Sevilla). Pedestal de la urna: B... imón de Pineda inve.
Borde inferior: Sevilla 28 de Junio de 1689
Proviene probablemente del archivo de la Catedral. Llegaría al
Ayuntamiento en fecha indeterminada y por motivos que desconocemos.
Expuesto por primera vez en la exposición dedicada a Valdés Leal en 1922
(Exposición Valdés, 1923: 37)
Ubicación actual: ICAS-SAHP, Archivo Municipal de Sevilla, Pl. III-1-2
Nº de Inventario: 01082

Muestra el dibujo la reforma finalmente no acometida que se pretendía en la Capilla Real de Sevilla en torno a 1689. La idea tiene que ver con el “nuevo culto” dispensado al rey san Fernando desde 1671, año a partir del cual comenzó a planearse la ejecución de una urna de plata, único elemento finalizado, mientras la renovación del presbiterio, como marco de exposición al culto de los restos del Santo Rey y la Virgen de los Reyes, jamás llegó a cuajar. Según se observa en el diseño, probablemente el más importante de los conservados en Sevilla de la edad moderna, era intención de los comitentes renovar el sistema de acceso al altar, incorporando escenográficas escalinatas curvas, y disponer un nuevo retablo, innovador respecto a la tradición local, por su confección con mármoles y jaspes de colores, bronce, etc.

Tal como consta en las distintas inscripciones que contiene, fue finalizado por Bernardo Simón de Pineda el 28 de junio de 1689 y, meses después, el 11 de octubre, aprobado por la Real Cámara de Su Majestad. Figuran los nombres del citado artífice, así como de su patrocinador, el arzobispo Jaime de Palafox (Pleguezuelo, 1981: 336). Los recursos escenográficos ya citados, a los que podemos añadir la gloria angélica que rodea a la Virgen, el pabellón que la cobija, el remate donde otros ángeles campean sobre elementos arquitectónicos, recuerdan las creaciones de Bernini, según ha sido ya analizado (Ferrer, 1982: 95-101). La corona del remate subraya la titularidad real de la capilla (Herrera, 2007: 194). Pueden considerarse otras posibles fuentes de inspiración de Pineda, como las estampas con diseños para altares de G. B. Montano, de la primera mitad del siglo XVII, muchos compuestos por columnas salomónicas, frontones partidos, etc.

100

La idea de un nuevo retablo que garantizara el mayor lucimiento de la imagen mariana se gesta hacia 1683, cuando se habla de un proyecto de Herrera el Joven. Desde 1687 la Virgen figura desplazada de su camarín en previsión del inminente inicio de los trabajos, poco después paralizados. En 1687 el empeño de dotar a la capilla de un retablo de mármoles y bronce cobra fuerza, siendo su principal impulsor el arzobispo Jaime de Palafox, que ocupó la mitra sevillana en 1685 procedente de su anterior sede, Palermo, en la isla de Sicilia. Así se explica que el dibujo de Pineda incorporara tantas novedades, especialmente la variedad polícroma de los mármoles con los que sería confeccionado el retablo, sin duda sugerencia del prelado, familiarizado con la técnica y estética de las obras de revestimientos y retablos de mármoles *míchi* o *tramischi*, consustanciales al barroco siciliano. No olvidemos que él mismo había patrocinado, hacia 1684, un retablo de este tipo en la catedral panormitana, dedicado a la *Madonna Libera Inferni*. No debe extrañar que el diseño de Pineda fuera orientado por Palafox (Herrera, 2012: 51-53).

Es el único de los diseños subsistentes, de al menos cuatro presentados a la Real Cámara el verano de 1689. Ninguno debió tener carácter de traza, sino de ilustración visual para facilitar la elección de uno de ellos. Las inquietudes estéticas y devocionales del arzobispo llegaron más allá, de manera que solicitó la opinión y la reelaboración del proyecto de Pineda por el afamado arquitecto romano Giovanni Battista Contini y los sicilianos Angelo Italia y Scipione Basta, de donde resultaron dos nuevos diseños hoy perdidos. Se llegó a pensar en su confección en Roma o Palermo (Herrera, 2012: 56-64). Sin embargo, a lo largo de los años noventa, las dificultades económicas de Palafox y algunas dudas que plantean los peritos, ante la necesidad de romper parte de la obra renacentista del presbiterio, darían al traste con la que sería calificada años después “particular idea llena de inconvenientes” (Herrera, 2004: 207).

FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA

Bibliografía: *Exposición Valdés Leal...* (1923); Pleguezuelo Hernández, A. (1981: 335-342); Ferrer Garrofé, P. (1982); Ferrer Garrofé, P. (1983: 166); Serrera, J. M. et al. (1989); Herrera García, F. J. (2004); Herrera García, F. J. (2012: 49-68).



Taller de Juan Carreño de Miranda

CARLOS II

Ca. 1680-1685

IOI

Óleo sobre lienzo. 208 x 144 cm

Procede de la colección de los duques de Montpensier, palacio de San Telmo, Sevilla. Donación de doña Isabel y don Antonio de Orleans al Ayuntamiento el 21 de octubre de 1898 tras fallecer la infanta María Luisa Fernanda de Borbón, duquesa viuda de Montpensier, en 1897. Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón San Fernando. N° de Inventario: 32696

Carreño se convirtió en el retratista oficial del rey Carlos II desde que fuera nombrado pintor de Cámara en 1671, año en el que pinta el retrato conservado en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Fig. 1), sin lugar a dudas la obra príncipe de la que partirían toda una serie de réplicas como las del Staatliche Museen de Berlín, el Museo del Prado, el Salón de Reyes del Escorial, y que constituye una de las cimas del retrato de aparato de la pintura española. Si comparamos el retrato del Ayuntamiento, donado en 1898 por los herederos de la infanta María Luisa Fernanda de Borbón, con el del museo asturiano, comprobamos interesantes diferencias, advertidas por Pascual Chenel, a pesar de que ambos tienen como escenario común el Salón de los Espejos, estancia representativa del Alcázar de Madrid y uno de los espacios de mayor carga política. En cuanto a la disposición del rey, creo que es oportuno relacionarlo con la ilustración de Carlos II (Fig. 2) abierta por el grabador Coenraet Decker para ilustrar el libro de Athanasius Kircher, *Arca Noë in tres libros digesta*, editado en Amsterdam en 1675 (Minguez, 2013: 49: fig. 12).

Sin embargo en la obra del Ayuntamiento hay también importantes cambios, el rey es algo mayor y aparece vestido de negro riguroso y con el Toisón de Oro, aproximándose a una de las consolas de pórfido con piedras engastadas que Velázquez encargó a Matteo Bonarelli en Roma en 1650 y que, sin embargo, aquí se visualiza de forma completamente diferente. En efecto, tanto el ángulo del bufete como el león trono apoyado sobre el globo terráqueo que sirve de soporte, se perciben de forma frontal y corresponden al extremo opuesto de la misma respecto al retrato de Asturias, al presentar la pata del animal invertida. El rey además presenta una mayor edad y se coloca más cerca del espectador frente a un espacio de menor profundidad, cobrando aquí protagonismo el gran cortinaje rojo que idea una escenografía grandilocuente y de gran teatralidad y que está presente en la citada estampa. También se advierte otra va-

riante interesante en el reloj de torre que se apoya sobre el bufete. Este objeto, símbolo de la medida del poder como espejo de príncipes (Pérez Sánchez, 2004: 214), le da un carácter ciertamente especial a este retrato. También ha sido interpretado (Pascual Chenel, 2008-2009: 431-432) como alusión al poder ejercido por el rey con ayuda de sus ministros, y metáfora de la empresa LVII de Saavedra Fajardo que compara la mano que da cuerda a la rueda del reloj con el príncipe y sus ministros que gobiernan para el imperio. Todos estos elementos nos muestran un deseo de concentrar la atención sobre el protagonista de la obra, y al mismo tiempo demuestran una acentuación del barroquismo en determinados elementos, habiendo eliminado de la representación los espejos con marcos de palo santo y sendas águilas de bronce dorado que sí están en las representaciones habituales. Estos cambios iconográficos que se perciben en el cuadro propiedad del Ayuntamiento han hecho pensar a Pascual Chenel (2008-2009) que estamos ante un retrato de un gran valor iconográfico y uno de los modelos menos conocidos y difundidos, hecho que para el autor refrendaría su carácter autógrafo. Sin embargo, disintimos con el citado investigador sobre la condición de obra autógrafa que le otorga al retrato ya que, en nuestra opinión, por su dureza en el rostro y detalles de manos y piernas no llega al nivel de calidad y frescura vibrante en la pincelada que se aprecia en los otros retratos de Carlos II conocidos. Si advertimos en cambio una calidad semejante al de otras versiones de taller como la conservada en el castillo de Perelada (Gerona) (López Vizcaíno-Mario Carreño, 2007: 304-305), que reproduce exactamente esta composición y comparte idénticas medidas, o la que se custodia en el Kunsthistorisches Museum de Viena (Fig. 3), donde aparece Carlos II de tres cuartos y con la misma edad y guisa, dejando reposar su sombrero sobre el bufete y sosteniendo un memorial en su otra mano. No obstante, se advierte un mayor refinamiento en la textura de la cabeza del león y detalles de empastes de la indumentaria en la pintura





de Viena, lo que obliga a pensar en que la pintura de Sevilla sea una derivación de taller o incluso de un seguidor, no descartándose incluso la intervención de Claudio Coello o Ruiz de la Iglesia. En el caso de la pintura de Viena podría tratarse de un fragmento, pues no representa los restantes elementos y puede hacer pensar, por tanto, la ejecución seriada en el obrador de Carreño. Es oportuno recordar que Pérez Sánchez (1986: 241) pensó que este retrato de Viena debería corresponder a los últimos años de vida del pintor, no descartando incluso que fuera realizado por alguno de sus discípulos como Ruiz de la Iglesia o Claudio Coello. El retrato que ahora nos ocupa puede ser una derivación o réplica de taller del de Viena ya que la factura, empastes y detalles pictóricos de la versión conservada en nuestro Ayuntamiento es algo más dura, apreciando sobre todo en el Carlos II de Viena una mayor suavidad en el rostro y, sobre todo en la decoración del traje, con oscilaciones de tonos negros y grises de cierta calidad que no se aprecian tan matizados en la pintura de Sevilla. No obstante, no podemos descartar que pueda aparecer un ejemplar de calidad superior a estas versiones, y en cualquier caso el interés del modelo sevillano se halla desde luego en que presenta la composición completa con todo el escenario y repertorio simbólico, siendo por tanto un documento de primer orden, ya que se conocen otros retratos que claramente siguieron este esquema. Así ocurre en el del Museo de Bellas Artes de Bilbao que muy probablemente –y como se ha señalado– haya que verlo como obra de Jan Van Kessel *el Joven*, testimoniando la fortuna de la composición conservada en el Ayuntamiento hispalense y que, por ende, tendría como finalidad –en palabras de Víctor Mínguez– “convertir a los reyes Austrias en nuevos prototipos de reyes sabios”.

BENITO NAVARRETE PRIETO

Bibliografía: Hernández Perera, J. (1958: 67); Marzolf, R. A. (1961: 82, 162-163); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 33, nº 2); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 82-83, nº 17); Pérez Sánchez, A. E. (1986: 241; 2004: 214); López Vizcaíno-Mario Carreño (2007); Pascual Chenel, A. (2008-2009: 427-436; 2010: 382-383, nº PC25); Mínguez, V. (2013: 49).



Fig. 1 Juan Carreño de Miranda, *Carlos II a los diez años*. O/l., 210 x 147, 1671. © Museo de Bellas Artes de Asturias

Fig. 2 Coenraet Decker, *Carlos II*, grabado calcográfico para ilustrar el libro de Athanasius Kircher, *Arca Noë in tres libros digesta*, Amsterdam, 1675



Fig. 3 Juan Carreño de Miranda, *Carlos II*. O/l., 145 x 105 cm. © Kunsthistorisches Museum (Viena)

Pedro Núñez de Villavicencio (copia)
RETRATO DEL ARZOBISPO DE SEVILLA
D. AMBROSIO IGNACIO DE SPÍNOLA Y GUZMÁN
1679

Óleo sobre lienzo. 82 x 52 cm
Inscripción (en la peana): *Ill^{mo} et R^{mo} D. D. Amb. Ignat^o Spinola et Guzman/ Archiep. Hispalensis Anno Dni 1679 Aetatis 47*
Donado al Ayuntamiento en 1898 por la infanta María Luisa Fernanda de Borbón, perteneciente a la colección de pinturas que decoraban la escalera principal del palacio de San Telmo
Ubicación actual: Casa Consistorial. Comedor Sala Montpensier
Nº de Inventario: 32779

El cuadro es el retrato del arzobispo de Sevilla Ambrosio Ignacio de Spínola y Guzmán (Madrid, 1632 - Sevilla, 1684), representado de tres cuartos y de medio cuerpo, mirando al espectador fijamente, ataviado con vestimentas eclesiásticas y cruz en el pecho colgada de una cadena de oro. El retratado apoya su mano derecha, que porta un anillo en uno de sus dedos, en un marco fingido pétreo en el que, abajo, puede verse una cartela con la inscripción que señala el nombre del personaje y el año de ejecución, así como la edad del retratado.

Este retrato sigue con bastante fidelidad el retrato del arzobispo Spínola que realizó el pintor y caballero sevillano Pedro Núñez de Villavicencio en 1670. Diversos estudios han determinado que ese año, el siguiente de su nombramiento como arzobispo de Sevilla, el mencionado pintor realizó el original y varias réplicas (Martínez Ripoll, 1982: 108; Valdivieso, 1986: 236). Este particular se apoya en que una de las réplicas fue enviada a Bruselas por el comerciante flamenco asentado en Sevilla Nicolás Omazur, para que el grabador bruselense Richard Collin realizara un grabado basándose en ella (Fig. 1). De hecho, el grabado resultante es un fiel reflejo de la pintura, aunque con el retratado ligeramente envejecido, mirando al otro lado por efecto de la impresión. Además, porta varias inscripciones muy explícitas. Una, la principal bajo el grabado, señala que se trataba del arzobispo Spínola, y que Omazur fue el responsable de la impresión. Otra más pequeña, a la derecha, señala la autoría del grabador citado, con fecha 1681. La tercera, a la izquierda del retratado, señala: “D. F. Petrus Nonnius Villavicentinus hispalensis Eques Ordinis S. Iohannis Hierosolinitani pingebat”, aportando así la autoría del retrato. Ya Palomino había señalado la autoría de Núñez de Villavicencio del retrato de D. Ambrosio Ignacio, acordándose de la existencia de la estampa (Palomino, 1947: 1082).



Fig. 1 Retrato del cardenal Spinola por Richard Colin.
Grabado calcográfico. © Biblioteca Nacional de España

El original parece ser el ejemplar que en 1981 se encontraba en el comercio madrileño (González Ramos, 1999: 132), de donde pasaría a la colección del conde de Adanero, saliendo a la venta en 2012 en Madrid. Está datado en 1670 y señala que el retratado tenía 38 años. Junto a estos datos, una inscripción posterior sobre el marco ovalado añade la fecha de fallecimiento. La suposición de que sea el original se basa en el hecho de que perteneció al marqués de Altamira, quien poseyó gran parte de la que había sido la colección de los marqueses de Leganés, a cuya familia pertenecía D. Ambrosio Ignacio. El otro ejemplar, de similar calidad, antes atribuido a Carreño, se conserva en el Museo Calvet de Avignon, donde ingresó en 1865 (Barettini, 1972: 149). Es quizás la réplica realizada para Omazur con el fin de que fuera enviada a Bruselas para la ejecución del grabado, ya que carece la fecha de fallecimiento. De similares ca-



racterísticas es el otro ejemplar conocido, que salió a la venta en Londres en 2008.

La obra que nos ocupa fue donada en 1898, procedente del palacio de San Telmo, propiedad de los duques de Montpensier (Collantes, 1970: 90). El cuadro, o está cortado o es una versión que prescinde de gran parte del marco fingido ovalado por la parte superior, y no presenta la misma calidad que el original y las supuestas réplicas. De hecho, en nuestra opinión, aunque es obra de un artista de aceptable habilidad, presenta diferencias estilísticas que no permiten creer que sea un original de Núñez de Villavicencio. De entrada, la inscripción señala que es bastante posterior, nada menos que nueve años. Que se trata de una copia lo testimonia que no se noten los efectos de la edad en el personaje. Además, las proporciones son diferentes, lo que se hace explícito en la frente del arzobispo, y detalles como la manga del vestido

se han simplificado. También resultan más sumarias las facciones del rostro y, por añadidura, la caligrafía de la inscripción es bastante diferente y muy poco cuidada. Desde luego, los detalles de calidad que hacen del retrato original y sus réplicas ejemplos de una delicadeza y una suavidad que ponen de manifiesto su vinculación con Murillo, están ausentes de la obra que nos ocupa aquí.

ROBERTO GONZÁLEZ RAMOS

Bibliografía: Palomino de Castro y Velasco, A. (1947); Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Barettini Fernández, J. (1972); Angulo Íñiguez, D. (1981); Martínez Ripoll, A. (1982: 105-112); Valdivieso González, E. (1986); González Ramos, R. (1999); Méndez Rodríguez, L. (2012).

Anónimo

RETRATO DE DON DIEGO ORTIZ DE ZUÑIGA

Ca. 1751

Óleo sobre lienzo. 124 x 105 cm

Inscripciones: En la peana: D. DIEGO ORTIZ DE ZUÑIGA CAV^{RO} DEL ORDE^N DE SANT^{CO} 24 DE/ SEV^A Y AUTOR DE LOS ANALES ECLESIAST^{OS} Y SECUL^{RES} DE ESTA CIUD^D Y DE L^{OS}/ DISC^{SOS} GENEAL^{COS} DE LOS ORTIZES Y MANUE^{LES} DE SU LIN^{GE}. FALLE^{CIO} A^O DE 1680 A L^{OS} 44 DE ED^D. AL DORSO: D. DIEGO ORTIZ DE ZUÑIGA LO PUSO EN ES-/ TA LIBRERÍA DEL S^R. S^N. ACASIO, Á SU COS-/ TA. D. JOSÉ ORTIZ DE ZUÑIGA MAR-/ QUES DE MONTE FUERTE, 24 DE/ SEVILLA SU NIETO. AÑO DE 1751

Procedencia: ca. 1751, José Ortiz de Zúñiga, marqués de Montefuerte; 1751, donado por el anterior al colegio de San Acacio, sede de la primera biblioteca pública de Sevilla

Ubicación actual: Casa Consistorial, vestíbulo superior

Nº de Inventario: 32717

La historiografía sevillana cuenta con la fortuna del texto redactado por el historiador sevillano Diego Ortiz de Zúñiga (1633-1680), *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, publicado en Madrid en 1677, que recoge la historia de la ciudad desde 1246 a 1671. En la introducción señala que “atreviéndome a ser historiador de mi patria (y sin recelo de los que presumiendo pasión en los naturales de las ciudades, no los quisieran historiadores de ellas) quise comenzar desde lo más remoto de su fundación [...] a las comunes”, estableciendo un texto en el que sus propios contemporáneos encontrarán acomodo y sentido histórico en el devenir de la ciudad de Sevilla. Como personaje ilustre de la sociedad sevillana, pertenecía a la orden de Santiago desde la temprana fecha de 1640 y en 1653 fue nombrado veinticuatro de la ciudad de Sevilla. Quizás por este último motivo o por la celebración de su matrimonio en 1657, Ortiz de Zúñiga quiso dejar un testimonio de su presencia histórica con su propio retrato. Como buen conocedor de las artes, además de pintor y dibujante aficionado, no dudó en recurrir al *Sevillano Apeles*, como califica a Murillo cuando comenta en sus *Anales* el altar efímero que diseña el pintor para el Sagrario de la Catedral de Sevilla con motivo de las fiestas fernandinas de 1671. Ortiz de Zúñiga y Murillo volverán a coincidir a partir de 1665 en la hermandad de la Santa Caridad, pero no descartamos que ambos tuvieran numerosos contactos al compartir la misma visión histórica de la ciudad desde la contemporaneidad propia, además del apasionamiento por las artes. El 3 de septiembre de 1680 fallece el historiador en su ciudad natal, realizándose un inventario testamentario el día 20, donde se cita “un retrato de medio cuerpo del dicho

Don Diego Ortiz de Zúñiga de mano de Murillo con su moldura ancha dorada”. A partir de esta noticia el rastro documental de esta obra se difumina y no creemos que el original de Murillo sea el considerado como anónimo citado en 1784 en el inventario testamentario del afamado bibliófilo y coleccionista II conde del Águila, a pesar de que esta casa se encuentre vinculada a Diego Ortiz de Zúñiga por el matrimonio de una de sus bisnietas con el I conde del Águila. Con toda probabilidad el original pasó a los herederos del historiador, los marqueses de Montefuerte, a través de su hijo y nieto Juan y José Ortiz de Zúñiga, este último responsable de esta copia que encarga en 1751 para la librería de San Acacio y hoy en el Ayuntamiento de Sevilla, pasando el original al mercado del arte, y que creemos identificar con la obra hoy conservada en la colección galesa de Penrhyn Castle, y que carece de texto en la cartela. Estos procesos de ejecución de copias y ventas de los originales son usuales y los hemos podido detectar en varias ventas sevillanas de Murillo, que no solo ocultaban socialmente las ventas consideradas ilícitas por la normativa patrimonial existente, sino que permitían a los vendedores conservar de alguna forma el patrimonio familiar. Aunque el diseño de la cartela es el típico del barroco sevillano, no deja de sorprender que su estilo recuerde a algún motivo incluido en el denominado *Códice D.Z.*, que recientemente se ha atribuido con cierto riesgo al propio Diego Ortiz de Zúñiga. En cualquier caso, un diseño con influencias externas, ya que no es la cartela usual ejecutada por Murillo para el retrato de *Don Juan de Saavedra* o su propio *Autorretrato con Valona*, de estilo más simple y elegante. Procedente del antiguo colegio agustino de San Acacio, convertido en biblioteca municipal, fue catalogada por Angulo



como copia antigua del original perdido, datando el probable original hacia 1660-1666, ya que intuía que la edad del personaje era “no mucho más de treinta años, y aún pienso que no los haya cumplido”, edad que como hemos comentado anteriormente rebajamos al entorno de 1653-1657. A pesar de que la crítica cita persistentemente dos obras con medidas distintas en el Ayuntamiento de Sevilla, hemos podido comprobar que la confusión nace de la identificación errónea de una de ellas con un retrato de viejo de Ortiz de Zúñiga, *Retrato de caballero con guantes*, que procedente de las colecciones Bravo y Montpensier, ingresó en 1898 por legado de la infanta María Luisa en la colección municipal sevillana.

PABLO HEREZA

Bibliografía: Chaves Rey, M. (1903: 12 y 63, nota 9, repr.); Gestoso y Pérez, J. (1910, nº 69, repr.); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 49, nº 102, lám. 47); Angulo Íñiguez, D. (1981, v. II: 328, nº 417; v. III, lám. 642); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 72-73, n. 12, repr.); Valdivieso González, E. (1991: 223); Arenillas, J. A. (2005: 51-56); Martínez del Valle, G. (2010: 156, lám. 68); Murillo, B. E. (2010: 251); Méndez Rodríguez, L. (2012: 140).

Domingo Martínez (atribuido)

RETRATO DE DON NICOLÁS ANTONIO

Primera mitad del siglo XVIII

Óleo sobre lienzo. 125 x 104 cm

Inscripciones: en el ángulo superior izquierdo: D. NICOLAS ANTONIO/ NATURAL DE SEVILLA. En la filacteria, NOSCENDA EST MENSURA SUI [SPECTANDAQUE REBUS IN SUMMIS MINIMISQUE.../ *Conviene conocer la propia estatura y atender a ella en los asuntos más ínfimos y en los más grandes...*]. En los lomos de los libros: NIC. ANTON. EL EXILIO/ NIC. AN. BIB. HISP. NOVA TOM. 1/ NIC. AN. BIB. HISP. NOVA TOM. 2/ NIC. AN. BIB. HISP. VETUS TOM. 1/ NIC. ANT. BIB. HISP. VETUS TOM. 2

Procedencia: Luis Ignacio Conique y Jácome, Sevilla; ca. 1749, adquirido al anterior por Miguel de Espinosa (1715-1784), II conde del Águila; 1749, donado por el anterior al colegio de San Acacio, sede de la primera biblioteca pública de Sevilla
Ubicación actual: Casa Consistorial, vestíbulo superior
Nº de Inventario: 32716

Los estudios bibliográficos o de historia literaria crítica fueron la especialización del sevillano con ancestros de comerciantes antuerpinos Nicolás Antonio (1617-1684), formado en gramática, artes y teología en el colegio dominico de Santo Tomás y en el de Maese Rodrigo de Sevilla, graduándose en derecho en 1639 por la Universidad de Salamanca. De vuelta a su ciudad natal, su vida transcurre, según Fiel de Aguilar, “sin más comercio ni trato que el de los libros”, iniciando en la biblioteca del monasterio de San Benito su gran proyecto recopilador de todos los escritores hispanos, que verá la luz en dos partes, la *Bibliotheca Hispana Nova* (Roma, 1672), que recoge autores desde 1500 hasta 1672, y la póstuma *Bibliotheca Hispana Vetus* (Roma, 1696), desde el emperador Augusto al 1500, obras que se convertirán en referencia intelectual para los ilustrados del siglo XVIII, que la reeditaron en 1783 y 1788. En 1645 viaja a Madrid para obtener el hábito de Santiago, con el que se le representa en este retrato, alternando estancias en Sevilla, Granada y Madrid, donde fue llamado en 1654 por Felipe IV para nombrarle agente general de España en Roma, ciudad a la que llega en 1660 y en la que permanecerá hasta 1678. Aquí obtiene, en 1663 y 1664, una ración y canonjía con dispensa de residencia en la Catedral de Sevilla, ingresos que le permitirán aumentar su biblioteca, “la segunda después de la Vaticana” en palabras de su biógrafo Mayans y que estimaba en la exagerada cifra de treinta mil volúmenes. En 1679 vuelve a la corte de Carlos II para la fiscalía del Consejo de Cruzada, ciudad en la que fallecerá dejando deudas por su desenfrenada vocación erudita

y bibliófila, que sus herederos liquidaron con su único patrimonio, la biblioteca. Su desvinculación física con Sevilla por sus cargos no significa que desde Madrid o Roma siguiera manteniendo contacto epistolar con la erudición sevillana, bien representada por el racionalista Martín Vázquez Siruela (1599-1664), con el sensible asunto crítico de la veracidad de los denominados falsos cronicones, sobre el que se sustentaba en parte la formación del santoral sevillano de la sala capitular de la Catedral de Sevilla, cuyas pinturas ejecutaría Murillo en 1668. Consta además su ofrecimiento para el impulso e intermediación ante el Vaticano de las causas sevillanas de estos años (Inmaculada Concepción, san Fernando, Fernando de Contreras o sor Francisca Dorotea Villalva), rechazadas quizás por un exceso de celo de algunos capitulares sevillanos. Podemos constatar, gracias a Mestre, Aguilar y Navarrete, que este lienzo perteneció a la familia política de Nicolás Antonio, los Conique, donde será adquirido por el conde del Águila para donarlo al colegio agustino de San Acacio, convertido en 1749, gracias al Cabildo hispalense, en la primera biblioteca pública, tras la donación de la biblioteca personal que al mencionado colegio efectuó el cardenal de la misma orden, Gaspar de Molina y Oviedo (1679-1744), siendo el retrato del prestigioso intelectual el mejor símbolo de esta fundación ilustrada. De este retrato, Mayans solicitó al conde del Águila un dibujo para abrir una estampa que ilustrara las reediciones del bibliógrafo sevillano, que será ejecutado por Domingo Martínez (1688-1749). Cuestión más compleja es dilucidar la autoría de la obra. Aunque muestra similitudes estilísticas con el *Retrato del arzobispo Luis de Salcedo* y *Azcona* del mencionado pintor, es evidente que Martínez no alcanzó a conocer en vida al retratado, por lo que de aceptarse su autoría debió seguir un original ejecutado probablemente tras la vuelta definitiva a Madrid del bibliógrafo. Quizás este original fuera un segundo lienzo del erudito que también se encontraba con los Conique y que fue donado por estos a la Biblioteca Real de Madrid. Nicolás Antonio es representado con los frutos de su inmensa labor de investigación, la *Nova* y la *Vetus*, junto a su primera obra, *De exilio*, publicada en 1659, y que bien se acomoda al guiño erudito de la filacteria, que recoge un poema de la *Sátira* XI de Juvenal que alude al reconocimiento de las propias capacidades para abordar empresas adecuadas a las mismas. Esta iconografía será la base del grabado de Selma de la reedición de la *Bibliotheca Hispana* y para el grabado de 1790 de

Brandi, con dibujo de Esteve, para la edición al año siguiente de los *Retratos de los españoles ilustres* de la Imprenta Real de Madrid, así como para el ejemplar decimonónico de la colección Montpensier, legado en 1898 al Ayuntamiento de Sevilla, o la copia reducida que Andrés Cortés y Aguilar (1812-1879) ejecutó en 1851 para la Biblioteca Colombina de Sevilla.

PABLO HEREZA



Bibliografía: Ortiz de Zúñiga, [1677] (1988: 585); Antonio, N. (1742: p. IV); Fiel de Aguilar, M. B. (1787: s/p.); Arana de Varflora, F. (1791, IV: 43-48); Ortiz de Zúñiga-Espinosa (1795-1796, IV: 169-170); Barcia, A. (1901: 67-68, nº 102); Alonso Cortés, N. (1953: 389-426); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 49, nº 101, lám. 44, como anónimo de escuela sevillana de fines del siglo XVIII); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 94-95, nº 23, repr., como anónimo del siglo XVIII); Moreno Garrido, A. (1984); Mestre Sanchis, A. (1990: 35-36, nº 1-3, 5: 85-88, nº 3-4: 90-95, nº 5-7: 101-103, nº 14-15); Arias González, L. y Río Luelmo, M. (1991: 107-115); Juvenal-Segura (1996:145); Aguilar Piñal, F. (1999: 284-285); Quiles García, F. (2007: 80, fig. 36, como anónimo de finales del siglo XVII); Díaz Blanco, J. M. (2009: 223-249); Navarrete Prieto, B. (2009: 23, nota 45); Méndez Rodríguez, L. (2012: 140-141, fig. 137, como Domingo Martínez); Solís de los Santos, J. (2012: 78-81).

Anónimo

VISTA DE SEVILLA

1726

Óleo sobre lienzo. 108 x 242 cm

Inscripción en letra cursiva (en borde inferior izquierdo): *Sevilla Ciudad famosa Corte antigua de los Reyes de España, metropoli de la Andalusia, fundada por Hercules Libico a las orillas del Celebrado Rio Betis reedificada por el EMPERADOR Julio Cesar, está en 10 grados de longitud y 31 de latitud.*

1. S. Lorenzo Parroquia; 2. El Colegio de S. Laureano; 3. El convento del Carmen; 4. Las monjas mercenarias; 5. Sn. Antón; 6. El convento de la Merçé; 7. La Punta Real; 8. S. Miguel; 9. Convento de la Asunción; 10. Puerta de Triana; 11. La Magdalena; 12. Convento de S. Pablo; 13. Carmona; 14. La Compañía; 15. S. Salvador; 16. S. Juan de Dios; 17. El Audiencia; 18. S. Ysidoro; 19. Monjas de Madre de Dios; 20. S. Alberto; 21. S. Francisco; 22. Los Menores; 23. El Sagrario; 24. La Torre de la Catedral; 25. La Iglesia Mayor; 26. La Puerta del Arenal; 27. El Postigo del Aseite; 28. Los Venerables; 29. S. María la Blanca; 30. La Caridad; 31. La Aduana; 32. El Postigo del Carbón; 33. La Lonja; 34. Mayrena Villa; 35. La Alcazar; 36. La Torre del Oro; 37. El Muelle; 38. El Colegio de S. Tomás; 39. La Aduana vieja; 40. El Baratillo; 41. El monte del Baratillo; 42. El Convento del Pópulo; 43. El despacho del Pescado; 44. Los madereros; 45. La Puente de Triana; 46. El Castillo de la Inquisición; 47. Parroquia de Sta. Anna; 48. Triana; 49. La casa de la moneda; 50. Almacen del Rey. Año 1726.

Ubicación actual: Casa Consistorial

Nº de Inventario: 32739

Vista de la ciudad desde Triana en 1726 es una de las primeras panorámicas al óleo conservadas. Desconocemos el autor; no obstante, Sancho Corbacho (1975: 16) la atribuyó a Pedro Tortolero, por ser limitada en la técnica pictórica y ejecución (Valdivieso González, 1986: 324), atribución sin éxito en la historiografía posterior. El río Guadalquivir fue para la ciudad de Sevilla el eje fundamental de su existencia. Con la elección por parte de la monarquía como puerto exclusivo de la flota de América (1503) pasó a ser la columna vertebral de la ciudad y el cordón umbilical de los nuevos virreinos americanos.

Desde mediados del siglo XVI, Sevilla fue objeto de vistas; la más antigua conservada es la que publicó Pedro de Medina en *Libro de grandezas... de España* en 1549 (Cabra Loreda, 1988: 50). Pese a su carácter esquemático, tiene un valor excepcional por presentar la visión arquetípica de la ciudad, por ofrecer su mejor punto de vista, y por ser la más reiterada. En efecto, el óleo de 1726 mantiene la misma orientación, además de idéntico carácter de vista de pájaro, junto con los dos protagonistas del cuadro y emblemas de la ciudad: la Giralda y el Guadalquivir.

Pasemos a comparar la vista cónica de 1726 con otros modelos que propusieron novedades compositivas o gráficas, y que aparecen incluidas en esta pintura. Empezaremos por las dos vistas de Joris Hoefnagel (1565) (Cabra Loreda, 1988: 60-67), donde los edificios de la ciudad son un fondo sin detalle y con una escala de alturas arbitraria. Panorámicas que conforman unos amplios alzados tomados del natural, y con fuerte presencia del río, estas dos últimas características compartidas con el óleo de 1726.

El pintor del óleo del Ayuntamiento incluyó la identificación de las edificaciones principales de Sevilla en la relación que acompaña la pintura. Recogió también las arquitecturas dispersas del Arenal, y del primer plano del casco urbano, una suma que es un buen testimonio arquitectónico. Además insertó con valor compositivo escenas anecdóticas del Arenal. Todo ello igual que lo había hecho con gran genio A. van den Wyngaerde en la extraordinaria vista corográfica de 1567, realizada por encargo del rey Felipe II, y quien nos dejó tres extraordinarios apuntes preparatorios (Cabra Loreda, 1988: 76-78), que pueden considerarse las mejores vistas del siglo XVI.

La vista dieciochesca tiene mucha relación con la de Johannes Janssonius (1617) (Cabra Loreda, 1988: 72), la que pudo servir de modelo en el replanteo del dibujo, aunque actualizado con las novedades construidas entre las fechas de ambas vistas, como la iglesia de la Caridad concluida en 1670, la cúpula de la iglesia del Sagrario decorada en 1726, y el convento del Pópulo que fue edificado entre 1638 y 1666. La amplísima panorámica de Janssonius es un dibujo de calidad discontinua, como el óleo de 1726, son de rigor en los detalles recogidos del Arenal y en la ampliación extramuros de la urbe en dirección al puerto, y por el contrario irregulares en la zona media y en la arbitraria escala de altura.

En cuanto a las tres principales vistas realizadas con la técnica al óleo, muy parecidas en composición, son por un lado la del Museo de América de Madrid, ca.1618 (Bernaes Ballesteros, 1983: 135; Cabra Loreda, 1988: 106; Serrera Contreras, 1989: 72), la conservada en colección particular de Barcelona, ca.1640 (Cabra Loreda, 1988: 214), y por otro, la perteneciente al Ayuntamiento de Sevilla de 1726 con menor riqueza de pormenores en la ribera del Guadalquivir.

En esta última debemos destacar la nitidez y tono lumínico, frente al cielo borrascoso y a la penumbra de las pinturas fechadas en ca. 1618 y ca. 1640. Difieren también en el bien tratado primer plano de la ciudad de la panorámica de 1726, frente a la penumbra que

hace inapreciable la arquitectura en las otras dos de ca. 1618 y ca. 1640. Por el contrario, coinciden en el interés por las actividades realizadas en el Arenal. No obstante, en la vista de 1726 esos interesantes detalles arquitectónicos quedaron disminuidos por el replanteo deficiente de la composición, pues el pintor, con peor dominio de la perspectiva, se vio obligado a comprimir el extremo norte de la ciudad, a la izquierda del observador, con el fin de completar el conjunto.

En la vista dieciochesca es destacable la muy buena calidad de dibujo en las fachadas que se abrían al Arenal, y el rigor en la representación del templo del Sagrario y de la fachada oeste de la catedral, semejante a la calidad del grabado de Janssonius (1617). En contraste, podemos resaltar las imprecisiones gráficas en la Giralda, dibujada como el resto del edificio de la catedral en orden gigante, característica que también comparte el grabado de Janssonius y el óleo de ca. 1618. En el plano medio del óleo de 1726 se observa la carencia de la Lonja, que pese a estar identificada con el nº 33 de la relación, no se asemeja a la realidad ni está correctamente situada. En la banda de Triana, junto al castillo de San Jorge y el puente, aparece con detalle la iglesia de Santa Ana de almehada cabecera y la torre, quedando fuera del encuadre la parroquia de Santa María de la O y la Cartuja.

En otros estudios se ha insistido en una gran diferencia entre los óleos, el escaso número de barcos que aparecen atracados en el río frente a los numerosos buques reunidos en el puerto en las vistas de ca. 1618 y ca. 1640 (Morillas Alcázar, 1991: 307-313; Albardonado Freire, 2002: 44-45). En efecto, la vista de 1726 refleja un puerto de escasa vida, quizá como resultado de los cambios que había sufrido la ciudad desde el traslado del puerto de Indias, Casa de Contratación y el Consulado a Cádiz el 12 de mayo de 1717 (Aguilar Piñal, 1982: 194-195). Esto trajo consigo la consiguiente disminución del tráfico mercantil, el debilitamiento decisivo de la ciudad en todos los órdenes y la pérdida definitiva del protagonismo desempeñado durante 125 años en el reino.

Es por ello que esta vista del patrimonio municipal cierra una tradición surgida en las décadas iniciales del Renacimiento hispano, y que no volverá a ser objeto de interés hasta los trabajos de los dibujantes extranjeros Jean Lubin Vauzelle (1812), Richard Ford (1832) o David Roberts (1833), quienes abrieron paso a una nueva época de atención por las panorámicas de Sevilla (Calvo Serraller, 1991: 155, 160, 188).

ANTONIO J. ALBARDONADO FREIRE



Bibliografía: Ortiz de Zúñiga, D. [1795-1796] (1988); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 6, lám. 50); Sancho Corbacho, A. (1975: 16, lám. XXXVIII); Aguilar Piñal, F. (1982); Bernales Ballesteros, J. (1983); Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (España) (1985: 90, 247, lám. 20); Valdivieso González, E. (1986); Cabra Loreda, M. D. (1988); Serrera Contreras, J. M. et al. (1989); Calvo Serraller, F. et al. (1991); Morillas Alcázar, J. M. (1991); Heredia Herrera, A. (1992); Serrera Contreras, J. M. (1992); Pozo y Barajas, A. (1996); Albardonado Freire, A. (2002); Méndez Rodríguez, L. (2012: 157-158); Seta, C. (ed.) (2014: cat. 35).



Anónimo

CURSO DEL RÍO GUADALQUIVIR

Ca. 1726

106

Óleo sobre lienzo. 110 x 244 cm

Inscripción: *El río Guadalquivir se divide en tres braços el que tiene al Levante se llama el brazo de leste, el otro brazo del medio y el otro brazo de la Torre. es de Sevilla a la barra ay 15 leguas por el brazo de Leste, por el brazo del medio ay 16 y por el brazo de la Torre ay 17. los Baxos se señalan con puntitos negros y una B. B1. el baxo de Simon Verde. B2. el baxo del Coper. B3. el baxo de D. Juan. B4. el baxo de la Magdalena. B5. el baxo de Coria. B6. el baxo de Hernando. B7. el baxo del Capitel. B8. el baxo del Rubio. B9. el baxo de los Canarios. B10. el baxo de Tarfia. B11. el baxo de la Garza. B12. el baxo del Sausexo. B13. el baxo de la Hermita. B14. el baxo de S. Anton. Los sitios del rio adonde llegan a cargar las embarcaciones se llaman cargaderos y van señalados con un ramito colorado como se sigue. 1. Cargadero de S. Telmo proximo a Sevilla. 2. Cargo de S. Juan media leg^a de Sevilla. 3. Cargo de Jelves 1 leg^a de Sev^a. 4. Cargo de puerto de Parra poco mas de 1 leg^a. 5. Cargo del Coper leg^a y ½ de Sev^a. 6. Cargo de Merlina a leg^a y ½. 7. Cargo^o de Merlina. 8. Cargo de los hervetos a leg^a y 1 milla. 9. Cargo de Coria 3 leg^a de Sev^a. 10. Cargo de la Puebla 3 leg^a y 4^o. 11. Cargo de la venta de la Negra 5 leg. 12. Cargo de las junquettas 6 leg. y ½ de Sevilla. 13. Cargo del caño de las 9 suertes 7 leg. y ½. 14. Cargo del paredoncillo 4 leg. y ½. 15. Cargo del Rubio 5 leg. poco mas. 16. Cargo del Caño Salado 6 leg. y ½. 17. Cargo del labradillo 6 leg. y ½. 18. Cargo del Caño Nuevo 9 leg. 19. Cargo del Caño del yeso 11 leg. 20. Cargo del caño de las Diablas 12 leg. y 4^o*

Procede del Museo Arqueológico Municipal

Ubicación actual: Casa Consistorial, escalera principal

Nº de Inventario: 32738

El río Guadalquivir ha jugado un papel primordial en la historia de Sevilla como factor de civilización, de comunicación y de comercio. La pintura representa el curso del río desde la ciudad hasta su desembocadura en Sanlúcar de Barrameda, están señalados sus bajos y distintos cargaderos, tal y como estaba en 1720. Reproduce el plano que levantó en ese año el ingeniero militar Alberto Mienson (Moral, 1991: 65), conservado en el Instituto de Historia y Cultura Militar, titulado “Plano del curso del río Guadalquivir desde su desembocadura en el mar, en Sanlúcar de Barrameda, hasta Sevilla, según estaba en el año 1720”. Posteriormente, este plano fue copiado por Francisco Antonio Pizarro en 1775, lo que se ha prestado a ciertas confusiones con respecto a su cronología y autoría (*Iconografía de Sevilla, 1650-1790*, 1989: 157). Las equivalencias de trazados, la abundancia de datos (referencia de cargaderos y bajos) y la inexistencia de otros trabajos equivalentes que pudieran haber servido de base (es obvio que el óleo no es fruto de levantamientos sino

una versión a partir de otra fuente primaria), junto con la referencia del escudo real, hacen pensar que la pintura sea una versión, con la orientación cambiada, al igual que se haría en otros planos del mismo tema, del original de Mienson.

El monopolio del comercio americano concedido a Sevilla reactivó la relevancia de la navegación por el Guadalquivir al conectar su puerto con el golfo de Cádiz. Las ventajas del puerto fluvial por el ahorro del transporte terrestre y las mejores condiciones de seguridad militar no impidieron advertir sus limitaciones como vía navegable. El grave inconveniente era su propio curso al extenderse por una llanura aluvial, a muy poca altura sobre el nivel del mar, con la consecuente formación de meandros y codos, empeorada por la barra de arena existente en su desembocadura. Estas contrariedades se incrementaron por la evolución creciente del tonelaje de los barcos a partir del siglo XVII y la disminución de su escaso calado. Ello provocó la negativa de muchos comerciantes a remontar el río, contraviniendo todas las disposiciones de la Casa de la Contratación, que terminaron por el traslado definitivo de este organismo a Cádiz en 1717. La pérdida del monopolio comercial americano aceleró el interés por mejorar las condiciones de navegabilidad del río, proponiéndose una serie de proyectos y de planos para rectificar su cauce. La mejora se convirtió en objetivo preferente de las numerosas iniciativas formuladas durante el siglo XVIII, ejecutándose alguna de ellas con éxito a finales de la centuria. Uno de los proyectos fue el encargo del levantamiento del plano de Mienson en 1720.

El cuadro estuvo expuesto en la Sala Capitular Baja del Ayuntamiento de Sevilla formando pareja con la anónima *Vista de Sevilla*, fechada en 1726 (vid. nº 105 de este catálogo). Ambas pinturas presentan similares medidas (1,10 x 2,44 m y 1,08 x 2,42 m respectivamente), el protagonismo del río, la misma caligrafía en las cartelas y su procedencia, el Museo Arqueológico Municipal. Resulta, por tanto, una hipótesis plausible que ambas pinturas se hicieran en la misma fecha y por el mismo autor, una vez confeccionado, conocido y circulado el levantamiento de Mienson. Se haría dentro del contexto de tratar de renovar la cartografía y el dinamismo del río tras el golpe del traslado de la Casa de la Contratación a Cádiz y a las puertas de la esperanzadora estancia de la corte real de Felipe V en la ciudad.

La pintura se ha atribuido, erróneamente según mi criterio, a Juan de Espinal y se ha fechado hacia

1760. La composición general del cuadro, el escudo real y la cartela del escudo de Sevilla nos remiten a fechas anteriores. El escudo heráldico son las armas dinásticas que emplearon los Borbones desde Felipe V a Fernando VI, salvo la inclusión de la granada que, por carencia de espacio para el detalle o de paciencia del pintor, se ha omitido. Por otro lado, la cartela donde aparecen los santos hispalenses presenta los característicos cueros recortados acorde con estilos pictóricos de fechas anteriores. En nada se asemejan a las cartelas con rocallas empleadas por Juan de Espinal en las pinturas con escudos, pertenecientes al Ayuntamiento.

FÁTIMA HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO



Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Perales Piqueres, R. M. (1981); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 106-107); *La Torre y el río de Sevilla...* (1984: 60); Zapata, A. (1985: 64-67); Olmedo, F. y Rubiales, J. (dir.) (1989); Serrera Contreras, J. M. et al. (1989: 157, ficha 74: 158, ficha 75); Moral Ituarte, L. (1991); Bernal Rodríguez, A. M. (1992); Valdivieso González, E. (1992: 328-336); Castillo Martos, M. et al. (2012).



Anónimo

EL SANTO ENTIERRO GRANDE DE 1854

[2ª mitad siglo XIX]

107

Aguada sobre lienzo fino. 105 x 1.040 cm

Adquirida por el Ayuntamiento en 1994 al anticuario Plata, que a su vez lo había comprado a la casa de subastas inglesa Sotheby's, en cuyo catálogo figuraba en febrero de 1990. Tras su adquisición, fue desenrollado, enmarcado y exhibido en uno de los patios de la Casa Consistorial

Ubicación actual: tras la Semana Santa de 1994 se instaló

definitivamente en la Sala del Maestre del Real Alcázar

Nº de Inventario: 36192

No son pocos los que consideran el cortejo procesional como una dinámica escenificación teatralizada, un itinerante catecismo iconográfico, en el que se muestra al pueblo creyente, en creaciones escultóricas, los distintos misterios de la pasión de Cristo. Es la nueva consideración de la procesión como *Rethorica Christiana*, entendiendo el término *retórica*, en antológica definición del admirado don Julio Casares, como el “arte de dar al lenguaje eficacia bastante para *deleitar, persuadir o conmover*”, lo cual es plenamente aplicable al propio lenguaje artístico y arquitectónico, sobre todo a partir de la Contrarreforma. A juicio de Jan Bialostocki y de Giulio Carlo Argan, el poder de la persuasión es una noción primordial y una actitud fundamental en la estética del Barroco, momento cultural en el que las comitivas procesionales adquieren su mayor grandiosidad y artificio, convirtiendo las calles en un gran templo al que acuden los creyentes para contemplar el esplendor y la magnificencia de lo que desfila ante sus ojos. Es una contemplación participativa que se vive en espacios públicos y que tiene para el creyente –o para el mero espectador– claras referencias multisensoriales: visuales, sonoras y olfativas.

Pero han transcurrido dos siglos desde los años centrales de la centuria del Barroco hasta el momento en que se pinta el cuadro que comentamos, muy posiblemente el año 1854. En gran medida, la interesantísima vista apaisada del Santo Entierro Grande de dicho año, de propiedad municipal, conservado y expuesto en el Alcázar, es una manifestación plástica y urbana de la presencia y de la influencia de la Iglesia en la sociedad sevillana de mediados del siglo XIX, en pleno reinado de Isabel II. En Europa ya han sido superados los ciclos revolucionarios de 1830 y 1848, las reformas liberales se ponen en marcha y en España “La Gloriosa” (1868) marcará un hito en los intentos por implantar el credo liberal, que –en teoría– propugnaba la separación de la Iglesia y del Estado. Pero el fenómeno procesional en Sevilla resultaba ser una

invariante que tenía sus orígenes en la Baja Edad Media, que florecería en el Barroco, que se afianzó en el Siglo de las Luces y que persistirá hasta nuestros días. Estamos ya en la segunda década del siglo XXI y este código de valores religiosos de la sociedad sevillana sigue vigente. Por ello, cabe preguntar: ¿invariante religioso-cultural de nuestra ciudad o persistencia de los parámetros socioeconómicos –la Andalucía rural profunda– de una sociedad consiguientemente petrificada en sus manifestaciones públicas religiosas y culturales?

El fenómeno no es exclusivo de la capital hispalense. En otros ámbitos geográficos peninsulares, europeos y americanos se mantienen estas tradiciones con singular esplendor (Granada, Málaga, Palermo, Nápoles, Guatemala, Popayán, Tunja, Mompox, Lima, etc.). Por eso, esta excepcional obra pictórica que el Ayuntamiento de Sevilla adquirió en 1994, de los años centrales del siglo XIX (fechable en 1854), de un estiramiento horizontal rara vez visto en una pintura de estas características (10,4 metros de largo y 1,05 metros de alto) y de un envolvente cinemascopio llevado al límite –valga la expresión–, ofrece la particularidad, además, de que refleja no solo el patrimonio procesional de la época, sino también la más completa visión urbanística y arquitectónica, en visión circular proyectada sobre superficie plana, del centro de la ciudad de ese momento (lo que hoy denominaríamos “carrera oficial”), con una impresionante vista de la Giralda y la Catedral y los edificios que se abrían al itinerario por donde discurría el cortejo.

Lo curioso de esta pintura del año 1854 es que hoy, ciento sesenta años después, estas invariantes siguen vivas en nuestra ciudad y afloran tanto durante la Semana Santa como a lo largo de todo el año por las calles de esta Sevilla que en su día fue considerada, por su religiosidad popular, por sus procesiones y por sus numerosos templos y conventos, como la Nueva Jerusalén.

RAMÓN MARÍA SERRERA

Un primer análisis de esta extraña obra, al margen de su valoración artística, nos permite calificarla como un *excepcional documento histórico*. Lo primero que nos llama la atención son sus enormes dimensiones. Se trata de un fino lienzo continuo, de 10,4 metros de largo por 1,05 metros de alto. Esta forma de presentación, desarrollada a lo largo de casi once metros cuadrados, fue el recurso óptimo escogido por el artista para adecuarlo al contenido de la pintura, en este caso un amplio desfile desplegado por diversas calles de la ciudad. Este procedimiento, que tiene algo de cinematográfico, fue utilizado con posterioridad en la segunda mitad del siglo XIX para representaciones similares, como en las ocho famosas tiras del Corpus de 1866 de Antonio María de la Vega o en las estampas del Santo Entierro de 1874 de M. Grima. Por otro lado, debemos pensar en la finalidad de una obra con unas dimensiones tan extrañas, muy larga y estrecha, que invitan a su contemplación como un auténtico paseo. Aunque se trate de una conjetura, cabría plantear la posibilidad de vincularlo al círculo de los duques de Montpensier, establecidos en Sevilla desde 1848 y favorecedores de ostentosas celebraciones y mecenazgos. Precisamente, el primer Santo Entierro Grande, el celebrado el 29 de marzo de 1850, fue inspirado y alentado por los propios duques; y en el segundo, el de 1854 que nos ocupa, realizaron una considerable aportación económica –3.000 reales– para su celebración. No sería de extrañar que el encargo de la obra hubiera partido igualmente de los Montpensier o de alguna persona cercana a su séquito. Parece lógico que el posible autor se encuentre entre los pintores que trabajaban en Sevilla para los duques (Cabral Bejarano, Domínguez Bécquer, Quesada, Dehodenca). No se encuentra incluida en el inventario de obras de arte de los duques publicado en 1866, quizá debido al hecho de que lo más probable es que se conservara enrollada y no expuesta de forma permanente en alguna de las estancias de los palacios de los Montpensier. Esta hipótesis se fundamenta en la originalidad insólita del encargo: la longitud del lienzo y las perforaciones practicadas en los puntos de luz a lo largo de toda la pintura para su iluminación por detrás lo convierte en una curiosa combinación que mezcla lo documental y lo estético con algo parecido a un ingenio o un juguete, que bien podría haber encajado en los divertimentos de un hombre de los gustos del duque.

El artista ha querido representar en tan extraña obra una procesión de Semana Santa y, al mis-





mo tiempo, ha reflejado, sin importarle lo forzado de sus soluciones de perspectiva, a la propia ciudad y a sus gentes como marco arquitectónico y como destinatario de dicha celebración. Este excepcional acontecimiento tuvo lugar el 14 de abril de 1854 y es conocido como el *Santo Entierro Grande*, el desfile de la Hermandad del Santo Entierro acompañado por los pasos de diversas hermandades, ordenados según la cronología de la Pasión, además de un nutrido cortejo alegórico e institucional.

La iconografía reflejada deja lugar a pocas dudas sobre su localización temporal, tanto la referida al propio contenido representado como la relativa a su fecha de composición, que, a juzgar por la meticulosidad de las descripciones, debió ser bastante cercana a la de la celebración procesional. Según José Joaquín León, el Santo Entierro Grande es un acontecimiento excepcional de nuestra Semana Santa, organizado sin atender a una periodicidad concreta: en los casi ciento cincuenta años que media entre el primero (1850) y el último (1992), solo podemos contabilizar una decena de estos desfiles extraordinarios. Entre los celebrados en el siglo XIX, el que nos ocupa fue uno de los más brillantes y el que contó con mayor número de pasos, quince en total, procedentes de trece hermandades. El solemne cortejo del Santo Entierro Grande de 1854 iba encabezado por un escuadrón de armados romanos, a pie y a caballo, que escoltaba a los siguientes pasos, separados por nazarenos de diferentes cofradías: Sagrado Decreto de la Trinidad; Cena Sacramental; Sagrada Oración del Huerto; Prendimiento de Nuestro Señor Jesucristo; Sentencia del Tribunal de Pilatos; Santo Cristo a la Columna y Azotes; Nuestro Padre Jesús del Gran Poder; Cristo de la Humildad y Paciencia; Expiración del Señor; Tres Necesidades de María Santísima, tras cuyos nazarenos desfiló una representación del clero de la ciudad; Descendimiento; Sagrada Mortaja; Triunfo de la Santa Cruz; el paso con la Urna de Cristo, seguido de las cruces parroquiales, el coro de ángeles, las doce sibilas, la Verónica y otros personajes alegóricos y de

un escuadrón de armados romanos; por último, cierra el magnífico desfile el paso del Duelo, precedido por el “Convite” y seguido por la Corporación municipal hispalense, en aquel momento presidida por García de Vinuesa, y una escolta de honor de las tropas de la guarnición.

La estación de este Santo Entierro mantuvo el itinerario siguiente, según el diario sevillano *El Porvenir*: Salida, a las cuatro de la tarde, de la iglesia de los Mínimos de San Francisco de Paula - antigua calle de las Palmas (actual Jesús del Gran Poder) - plaza del Duque - Campana - Sierpes - plaza de la Constitución - Génova - Catedral - Placentines - Francos - Culebras - plaza del Salvador - Cuna - Cerrajería - Sierpes - Santa María de Gracia - Amor de Dios - Concepción de San Miguel - Palmas y recogida en San Francisco. Según el mismo periódico, el cortejo exhibió “una pompa y ostentación de que no hay ejemplo”.

El espectador puede contemplar una ciudad en movimiento, al compás del desfile procesional, a través de un friso pictórico que nos permite ver con gran fidelidad la Sevilla romántica de mediados del pasado siglo, su arquitectura y su urbanismo pero también las actitudes y las vestimentas de sus habitantes y, sobre todo, la expresión de un extraordinario pasaje de su Semana Santa. Precisamente a mediados de siglo se fechan las primeras obras pictóricas que adoptan la Semana Santa como tema central, debidas a Dehodencq (1851) y a Joaquín Domínguez Bécquer (1853). En la década anterior, la de los años cuarenta, comenzó su andadura la historia de la fotografía en nuestra ciudad. En estos primeros pasos iniciales, tan escasos y excepcionales en la representación pictórica de la Semana Santa sevillana, hay que situar este lienzo, que afortunadamente ha vuelto a la ciudad que lo inspiró hace más de un siglo.

MARCOS FERNÁNDEZ GÓMEZ



Bibliografía: Calvo Serraller, F. et al. (1991: 274-279); Fernández Gómez, M. (1995, 12 de abril: 44).

Juan Espinal**FERNANDO III RECIBIENDO LAS LLAVES DE LA CIUDAD**

Ca. 1760

Óleo sobre tabla (dos tablas unidas acabadas en medio punto). 300 x 200 cm

Sin firma

Procede del antiguo retablo que existió en la Puerta de San Fernando, demolida en 1868

Ubicación actual: Casa Consistorial, escalera del siglo XVI de acceso a la Sala Capitular Alta

Nº de Inventario: 32899

Es probable que en la década de los cincuenta del siglo XVIII el Ayuntamiento de Sevilla emprendiera una renovación sistemática de todos sus elementos de representación plástica. Había encargado a Espinal en 1752 varios juegos de escudos de armas para colocarlos en distintos espacios de la Casa Consistorial y, en 1760 y al mismo artista, el lienzo de las copatronas de la urbe, las santas Justa y Rufina.

Esta obra, que muestra a san Fernando recibiendo las llaves de la ciudad rendida de manos del caído Axataf, se corresponde formalmente con las pinturas de certera factura de Espinal, por lo que cabe su segura atribución al mismo autor. Si fue compuesto por estos años (Quiles-Cano, 2006: 161) –época en la que el conde de la Mejorada tenía a Espinal por uno de sus más sólidos colaboradores–, nuestro pintor habría completado así el proceso de recambio de las pinturas de representación política municipal: escudos y santos patrones.

El lienzo, también llamado *Al-Jataf* o *Axataf* entregando las llaves de Sevilla a San Fernando, muestra a Fernando III vestido con golilla, corona y manto de armiño a la manera en que había sido fijada su iconografía por Pacheco, López Caro y Murillo en los años que giraron en torno al inicio de su culto en 1671. Ha dejado a un lado, sobre una mesa, los símbolos de su poder regio –la bola del mundo cristianizado y la espada–, y tiende bondadoso su mano hacia las llaves que le alcanza Axataf en una bandeja. El caído, ataviado con turbante, está acompañado por otro musulmán y ambos permanecen arrodillados, rindiendo pleitesía. Toda la escena está presidida por la aparición, en un plano celeste, del icono de la Virgen de los Reyes, que sostiene al Niño Jesús y está ataviada con ricos ropajes bordados –saya blanca y oro y manto celeste–, propios del atuendo real femenino. Al fondo de la composición se vislumbra, a un lado, el campamento del monarca castellano –según la leyenda, ubicado extramuros de la urbe en lo que hoy sería el barrio de San Bernardo–, y al otro, el caserío sevillano amuralla-

do entre el que se identifica la puerta de San Fernando, para la que fue ejecutado este lienzo, la Catedral y la torre de la Giralda con su remate renacentista.

Precisamente la visión urbana de Sevilla se corresponde completamente con la que se ofrece en el cuadro de las santas Justa y Rufina, detalle que las acerca en cronología. Por otra parte, los rasgos de representación masculina que pueden apreciarse en el rey San Fernando y en Axataf son los típicos de Espinal, tal como puede comprobarse al examinar el joven Cristo que aparece junto a san Juan Bautista en la pintura que realizó para el cardenal Delgado y Venegas y algunas de las ánimas de *La Virgen del Carmen* de san Onofre, respectivamente.

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 61); Quiles García, F. y Cano Rivero, I. (2006: 161, 162); Méndez Rodríguez, L. (2012: 138, 139).



Juan Espinal**SANTAS JUSTA Y RUFINA**

Ca. 1760

109

Óleo sobre lienzo. 178 x 275 cm

Sin firmar

Adquirida por el Ayuntamiento en 1760

Ubicación actual: Casa Consistorial, Sala Capitular Baja

Nº de Inventario: 32903

Es conocido que el conde de la Mejorada encargó este lienzo a Juan Espinal el 17 de marzo de 1759 para ser colocado en la sala capitular de la Casa Consistorial (Collantes, 1970: 30; Méndez, 2012: 133, 134). El pintor firmó –junto a Manuel García de Santiago, autor de la moldura que le sirve de marco– el recibo de la cantidad entregada por su obra –740 reales, 500 por la pintura y 240 por el pintado y dorado de la moldura– el 15 de febrero de 1760 (Sevilla. Ayuntamiento, 1983). Las motivaciones de su encargo apuntan a que la Ciudad quería agradecer a sus copatronas el hecho de que el terremoto de Lisboa de 1755 hubiese resultado incruento para con sus habitantes (Perales, 1981: 22; Méndez, 2012: 133 y 134). Pensaron en Espinal porque además de ser el pintor de mayor renta de Sevilla –así lo indica la memoria de alcabalas de ese mismo año–, ya había colaborado con el Ayuntamiento cuando dirigió el recambio de representación plástica municipal con los escudos de armas de la ciudad y con los retratos de sus santos patronos san Fernando, san Isidoro, san Leandro y las santas hermanas alfareras realizados para las galerías altas años atrás (Sevilla. Ayuntamiento, 1983: nº 26).

Se ha especulado sobre su sentido simbólico como una ventana abierta a la ciudad para que estuviese presente en la mente de los capitulares a la hora de la toma de decisiones (Méndez, 2012: 133, 134). El lienzo no fue realizado para un templo –las santas no miran al cielo y por tanto no tienen carácter devocional–, sino para un espacio de gobierno, por eso posan sus ojos sobre el capitular, como advirtiéndole tenga presente la virtud a la hora de la gestión.

Desde el punto de vista iconográfico presenta novedades importantes si se compara con el modelo fijado por Luis de Vargas y popularizado por Murillo a la hora de representar la descensión milagrosa ocurrida en el terremoto de 1504 que evitó sufriera la arquitectura de la iglesia mayor sus consecuencias (Sevilla. Ayuntamiento, 1983; Valdivieso, 2003: 553, 554). Quizá una de sus mayores aportaciones esté, por un lado, en el campo de la indumentaria: “visten trajes del siglo XVIII” (Exposición Ibero-Americana,

1929-1930, Sevilla, 1930: 40), o “están ataviadas como damas de corte” (Valdivieso, 2003: 553, 554), y, por otro, en el de la composición: aparecen sentadas y no de pie y la Giralda no se presenta entre las dos, sino como el mástil enclavado en una isla de casas que supone el paisaje urbano que se ve en lontananza. La influencia francesa de modelos femeninos consagrados por Van Loo y Ranc habría sido conocida por Espinal gracias a la relación que mantuvo su maestro Domingo Martínez con aquellos durante los años del Lustró Real (Valdivieso, 2002: 333, 337). Los ángeles que las coronan tienen cierto aire valdesiano y la escena, aunque simbólica, parece que estuviera sucediendo de noche. Todo presenta dudas de irrealidad, como el recuerdo dejado por un sueño. Supone uno de los lienzos de mayor calidad de toda la pintura española del siglo XVIII (Méndez, 2012: 133, 134).

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA

Bibliografía: Exposición Ibero-Americana (1929-1930. Sevilla) (1930: 40); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 30); Perales Piqueres, R. M. (1981: 22, 51, 82); Valdivieso González, E. y Serrera Contreras, J. M. (1982: 194); Sevilla. Ayuntamiento (1983: nº 26); Valdivieso González, E. (2002: 336, 337; 2003: 553, 554); Quiles García, F. y Cano Rivero, I. (2006: 161); Méndez Rodríguez, L. (2012: 133, 134).



Juan Espinal**MILAGRO DE LOS PANES Y LOS PECES**

1782

I I O

Óleo sobre lienzo. 185 x 203 cm

Firmada en ángulo inferior izquierdo: Copia de Murillo por Juan de Espinal

Procede del monasterio de San Jerónimo de Buenavista y fue trasladada al Alcázar en 1810

Ubicación actual: Casa Consistorial, despacho de la Alcaldía

Nº de Inventario: 32858

La Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla había iniciado su andadura oficial en el año 1775. Tras varios años de aclimatación a la normativa real y bajo la tutela estética que imponía la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde Madrid, el protector de la institución, Francisco Bruna, había acabado por establecer la copia de las pinturas de Murillo como la base del plan de estudios necesario para el aprendizaje de los alumnos.

En 1782, al cumplirse el primer centenario de la muerte del pintor barroco, Bruna diseñó la celebración de la efeméride: en primer lugar, los profesores y los más destacados aprendices realizarían una serie de copias de sus más famosos cuadros con objeto de exponerlas en los salones del Alcázar -sede de la Escuela-, coincidiendo con la junta de distribución de premios que se celebraría el 21 de noviembre de ese año. En segundo lugar, el mismo Bruna dedicaría parte de su Oración o discurso de apertura de ese acto a glosar la pintura de Murillo como la solución estética necesaria para el restablecimiento de las artes (Cabezas, 2012: 107). Con esta pretensión se dirigió Bruna al hermano mayor de la Santa Caridad rogándole se permitiera la colocación de unos andamios junto a los cuadros de Murillo que estaban en la iglesia para que pudieran ser copiados con mayor facilidad y provecho (Ros, 2011: 332). Ese sería el origen de este lienzo.

Al igual que hicieron con episodios análogos los otros profesores, Espinal -director de la clase de pintura de la Escuela- se encargó de copiar algunas de las figuras del original de Murillo *La multiplicación de los panes y los peces*, concretamente el grupo que conforma san Pedro entregando dos peces a un niño y dos apóstoles que señalan a la multitud que aparece al fondo preguntándose la forma de alimentarla. Los dibujos de algunas de las copias de Murillo que resultaron premiados fueron enviados a Madrid en la segunda mitad de 1784 (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 2-39-15. Secretario general. Enseñanza. Escuelas provinciales.

1784), pero no esta de Espinal por haber fallecido su autor en diciembre del año anterior. Su temprana ubicación en el monasterio de San Jerónimo pudo estar motivada por la relación que mantuvo el pintor con este ámbito a raíz de acometer la serie de la vida del santo titular entre los años 1770 y 1780.

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA



Bibliografía: Gómez Ímaz, M. [1896] (2009: nº 174); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 49); Perales Piqueres, R. M. (1981: 104); Sevilla. Ayuntamiento. (1983: nº 27); Ros González, F. (2011: 332); Cabezas García, A. (2012: 107); Méndez Rodríguez, L. (2012: 154).



Juan Espinal
ESCUDO DE LAS ARMAS DE SEVILLA CON FERNANDO III,
SAN ISIDORO Y SAN LEANDRO
Ca. 1750-1760

Óleo sobre lienzo. 83 x 62 cm
Sin firmar
Encargado por el Ayuntamiento
Ubicación actual: Casa Consistorial, despacho de la Alcaldía
Nº de Inventario: 32856

En la documentación del Archivo Municipal de Sevilla, (ICAS-SAHP, AMS, Contaduría, Sección 2ª, C-51, f. 63), quedó reflejado el pago en 1752 de 2.008 reales a Juan Espinal por la entrega de una serie de pinturas acometidas para ser colocadas en las galerías altas del Consistorio. Se trata de tres clases de escudos de armas de la ciudad: “escudo de armas reales, escudo de armas de la ciudad y escudo de armas del Nodo” (Perales, 1981: 113). Muy pocos años después, en 1754, el conde de la Mejorada comisionó a Espinal para que pintase temas análogos en la bóveda de la capilla mayor de San Roque, perdidos tan solo unos años más tarde en el incendio que sufrió este templo en 1759. Este oficioso papel de Espinal como primer pintor del Ayuntamiento –y como asesor áulico en temas artísticos– (Cabezas, 2009-2010: 203) durante la década de los años cincuenta hizo que se le relacionase con este lienzo (Sevilla. Ayuntamiento, 1983)

Iconográficamente se retrotrae al modelo fijado a mediados del siglo XV para la representación política de la ciudad de Sevilla: san Fernando sedente bajo dosel flanqueado en un nivel inferior por san Isidoro y san Leandro, también sentados y mirando al espectador. Formalmente, el tipo de hombre maduro y anciano corresponde con el característico de Espinal que puede apreciarse en algunos de los lienzos de la serie de san Jerónimo, que realizó para el claustro del monasterio del mismo nombre, o en el de *San Francisco de Paula ante el Papa* del convento de la Victoria de Estepa.

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA



I I I

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 52, nº 85); Perales Piqueres, R. M. (1981: 113); Sevilla. Ayuntamiento (1983: nº 24); Cabezas García, A. (2009-2010: 203).

Juan Espinal
DIVISA DEL NOMADEJADO CON DECORACIÓN DE ROCALLA
1752

Óleo sobre lienzo. 83 x 62 cm
Sin firma
Encargada por el Ayuntamiento
Ubicación actual: Casa Consistorial, despacho de la Alcaldía
Nº de Inventario: 32855

Relacionada con la anterior –guarda las mismas dimensiones–, esta pintura, también llamada *Escudo con las armas de Sevilla y Armas chicas de Sevilla*, sería el “escudo de las armas del Nodo” que fue entregada al Ayuntamiento junto con otras dos de temas análogos por Juan Espinal en 1752 (AMS, Contaduría, Sección 2ª, C-51, f. 63). Originalmente pensada para adornar las galerías altas de la Casa Consistorial, seguramente fue cambiando de ubicación según los usos de representación municipal, hasta acabar en su actual emplazamiento en el despacho del alcalde.

El lema del NO8DO, acuñado según la tradición por Alfonso X, se convierte aquí en el perfecto logotipo del Ayuntamiento de entonces al enmarcarse en una forma rocalla robusta que acoge entre sus frunzas un pequeño rostro de geniecillo y unas flores para, finalmente, coronarse con una presea real. Guarda perfecta sincronía con las rocallas introducidas por Espinal en el lienzo de *San Francisco de Paula ante el Papa* del convento de la Victoria de Estepa.

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA



I I 2

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 52, nº 86); Perales Piqueres, R. M. (1981: 29); Sevilla. Ayuntamiento (1983: nº 25); Tabernero, P. (ed.) (2004); Méndez Rodríguez, L. (2012: 94, 106, 153, 154).

Taller de Jean Ranc

RETRATO DE FERNANDO DE BORBÓN, PRÍNCIPE DE ASTURIAS,
FUTURO FERNANDO VI, REY DE ESPAÑA

Ca. 1735

Óleo sobre lienzo. 83,50 x 62 cm

Donación al Ayuntamiento de Sevilla realizada por el personal de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla el 29 de junio de 1747 (Collantes de Terán, 1967: 37)

Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Colón

Nº de Inventario: 32820

Retrato de Fernando de Borbón (1713-1759) como príncipe de Asturias, pareja del de Bárbara de Braganza. Segundo hijo de Felipe V y de su primera esposa, María Luisa Gabriela de Saboya, sucedió a su padre en 1746 y reinó hasta 1759. Aunque de carácter melancólico y sin ninguna experiencia previa en los asuntos de gobierno, supo rodearse de excelentes ministros; durante su reinado se mantuvo la neutralidad de España en los conflictos internacionales y se afianzaron la recuperación económica y el progreso cultural del país, por lo que mereció el apodo de *el Prudente* o *el Justo*.

Entre 1729 y 1733, durante el llamado “Lustro Real”, la Corte española se estableció en Sevilla (Morillas Alcázar, 1996: 75) y, probablemente, sería entonces cuando la Real Fábrica de Tabacos encargara a Jean Ranc los retratos de los príncipes de Asturias, Fernando y Bárbara, cuya boda se había celebrado recientemente en Badajoz. A la muerte de Felipe V en julio de 1746, hubo que sustituir su retrato por el del nuevo monarca, Fernando VI, y quizá ese fuera el motivo de donar el anterior al Ayuntamiento.

Jean Ranc (Montpellier, 1674 - Madrid, 1735), pintor francés, fue discípulo y colaborador de Hyacinthe Rigaud, pintor de cámara de Luis XIV que estableció los cánones de la pintura europea de retratos de su época. Desde 1707 Ranc fue académico en la modalidad de retrato de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture de París. Tras los vanos intentos de Felipe V de que vinieran a España los mejores retratistas de su abuelo Luis XIV, Jean Ranc llegó a Madrid en 1722 y pronto se convirtió en el pintor de cámara, llevando a cabo numerosos retratos oficiales de la familia real española, muchos conservados en el Museo Nacional del Prado como el ecuestre de Felipe V a la manera tradicional barroca o los exquisitos retratos infantiles de los futuros reyes Fernando VI y Carlos III. De los retratos oficiales existen innumerables copias y réplicas, llevadas a cabo por los talleres y los asistentes de Ranc en Madrid y en Sevilla (Luna, 1980: 456). Tras una breve estancia en Lisboa para retratar a la familia real portuguesa que figuraría en

II 3

Fig1. Fernando de Borbón.
© Museo Naval de Madrid



un gran lienzo que plasmara la alianza entre las dos monarquías, Ranc se incorpora a la Corte española en Sevilla y entre 1730 y 1731 pinta los primeros retratos oficiales de los príncipes de Asturias (Luna, 1987: 96), probablemente los modelos de estos de Sevilla. En esta ciudad tuvo que montar un taller donde trabajaran otros pintores bajo su supervisión que ejecutaran las numerosas copias que pedían los reyes; entre estos destacan el onubense Alonso Miguel de Tovar, que había trabajado antes en Madrid con Ranc, Bernardo Lorente Germán y Domingo Martínez (Luna, 1987: 102).

El estilo de Ranc es muy semejante al de su maestro Rigaud, aunque algo menos fastuoso; con una técnica precisa y exacta, muy elaborada, de pinceladas prietas y muy repasadas, apenas perceptibles, y colores de tonos vibrantes logra una gran brillantez representando los atuendos y decoración en torno a los personajes, aunque sus rostros a veces adolecen de cierta falta de viveza.

Este retrato copia, a tamaño reducido y con algunas variantes que lo simplifican, el original de Ranc propiedad del Museo Nacional del Prado, depositado en la Embajada de España en Chile (Luna, 1987: 99), o la versión depositada en el Museo Naval de Madrid (Fig. 1).

ELENA MARÍA SANTIAGO PÁEZ

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Luna Fernández, J. J. (1973: 129-140; 1980: 449-465; 1987: 94-104); Morillas Alcázar, J. M. (1996); Úbeda de los Cobos, A. (2002: 89-140); Morales, N. y Quiles García, F. (2010); Quiles García, F. (2010: 186-194).



Taller de Jean Ranc

RETRATO DE LA PRINCESA DE ASTURIAS MARÍA BÁRBARA DE BRAGANZA, ESPOSA DE FERNANDO DE BORBÓN, FUTURO FERNANDO VI, REY DE ESPAÑA
Ca. 1735

Óleo sobre lienzo. 83 x 65 cm. Ovalado

Donación al Ayuntamiento el 29 de junio de 1747 del personal de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla (Collantes de Terán, 1967: 37).

Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Colón

Nº de Inventario: 32821

Retrato de María Bárbara de Braganza como princesa de Asturias (1711-1758), pareja del de Fernando de Borbón. Hija de Juan V de Portugal y María Ana de Austria, desde muy joven mostró un gran interés por el estudio y las artes, llegando a dominar seis idiomas y a ser una experta pianista; fue discípula de Domenico Scarlatti quien, tras su matrimonio con el príncipe de Asturias, la acompañó desde la corte de Lisboa a la de Madrid. Físicamente muy fea y de débil salud, sin embargo fue un apoyo fundamental para su marido en los malos tiempos en los que su suegra, Isabel de Farnesio, los mantuvo alejados de la Corte, casi secuestrados, y también durante su reinado, en el que secundó las iniciativas de Fernando VI de mantener la paz internacional; como él, apoyó decididamente el desarrollo de la cultura y bajo su protección se crearon instituciones fundamentales como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Mandó construir el espléndido convento de las Salesas Reales de Madrid para colegio de niñas nobles y para refugiarse en él si su esposo moría antes que ella. Tras una grave enfermedad, falleció a los 46 años, lo que provocó una melancolía irrefrenable en su esposo que murió un año después.

Según Jean Ranc, uno de sus mayores méritos como pintor era la extremada terminación de sus obras y su precisión en la representación de las joyas y los tejidos (Luna, 1980: 458), tal como se puede apreciar en el retrato del Museo del Prado (cat. PO2414) (Fig. 1) que sirvió de modelo al del Ayuntamiento de Sevilla. Aun siendo este último una copia de taller pintada probablemente bajo su supervisión durante el "Lustro Real" (Luna, 1980: 464), la representación de los tejidos no tiene la misma calidad que el original de Ranc: el brillo de la seda amarilla del traje no es tan intenso, ni el raso del manto centellea en los pliegues quebrados; tampoco es comparable la calidad del gran peto de brillantes y rubíes que lleva al pecho la princesa: mientras que en el cuadro del francés esta joya cuajada de brillantes y rubíes está perfectamente definida y forma una unidad, en la copia las piedras aparecen aisladas, como cosidas al traje. El tamaño más reducido del retrato sevillano ha



Fig. 1. María Bárbara de Braganza. © Museo del Prado

obligado a situar a la princesa en un interior, en lugar del jardín que aparece al fondo del cuadro del Museo del Prado, y también ha cambiado el ramito de claveles que sostiene en la mano derecha de este, símbolo del compromiso matrimonial, por otro de rosas. Sin embargo, como en todo retrato oficial, el rostro sigue siendo una representación ideal de la modelo, en el que han desaparecido todas las imperfecciones.

ELENA MARÍA SANTIAGO PÁEZ

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Luna Fernández, J. J. (1973: 129-140; 1980: 449-465; 1987: 94-104); Morillas Alcázar, J. M. (1996); Úbeda de los Cobos, A. (2002: 89-140); Morales, N. y Quiles García, F. (2010); Quiles García, F. (2010: 186-194).



Luis de la Cruz y Ríos
RETRATO DEL REY FERNANDO VII
1830-1831

Óleo sobre lienzo. 116 x 90 cm
Sin firmar
Adquirida por el Ayuntamiento en 1831
Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Colón
Nº de Inventario: 32826

La pareja de *efigies reales* que integra este retrato de Fernando VII y otro de María Cristina de Borbón, su cuarta y última esposa, fue requerida al pintor Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853) en 1830. El encargo se concretó en noviembre de ese año, cuando en junta del día 8 los regidores de la ciudad respaldaron una propuesta del intendente y subdelegado de propios para promover su contratación (AMS, secc. X, 1ª, vol. XXIII, f. 246v). Semanas más tarde insistieron en la conveniencia de no demorar la ejecución (AMS, sección X, 1ª, vol. XXIII, f. 261v), por lo que debemos suponer que el profesor Luis de la Cruz les dio acabado en breve y respetaría las condiciones estipuladas de antemano para ello. Después de la entrega pudo cobrar los 5.000 reales en que se cifró el coste de ambos cuadros, englobando esa suma el dorado de sus primeras guarniciones o molduras de madera. La adquisición supuso una novedad y, de alguna u otra forma, confirma la adhesión de los políticos sevillanos al régimen absolutista, ya que pocas instituciones de Andalucía adquirieron pinturas de este tipo durante la década ominosa o último periodo del reinado fernandino (1823-1833). Con dichos retratos –y en particular, con el del monarca– se renovó otro que presidía los actos institucionales en el Consistorio y era obra del pintor Joaquín Cortés (1776-1835), quien, al parecer, representó al rey de cuerpo entero y junto a una alegoría constitucional antes de 1818 (Serrera Contreras, 1992: 176).

Sin renunciar a modelos y modismos previos, el lienzo que nos ocupa testimonia la adopción de prototipos acordes a la iconografía regia del momento (Banda y Vargas, 1992: 43-44). Su punto de partida debe localizarse en una litografía que fue publicada en Madrid hacia 1827 y reprodujo un retrato ahora perdido de José de Madrazo (1781-1859), aunque los rasgos fisonómicos difieren de los repetidos en ella y en otras estampas o pinturas de los años veinte. Ese hecho explica que De la Cruz figure a Fernando VII en edad madura y ataviado con el uniforme de capitán general, mostrando cabello peinado en la frente, largas patillas y unas facciones que recreó en miniaturas y lienzos de formato medio como los con-

servados en el Museo del Prado, la galería Yakidiro Suma de Tokio, y colecciones particulares de Madrid y Málaga. En ellos se advierte una preocupación mayor por el dibujo y una corrección técnica que denota la habilidad del autor como miniaturista, algo que les confiere cierta frialdad y un distanciamiento formal respecto al trabajo emprendido entonces por otros pintores de Madrid (Lorenzo Lima, en prensa). Aun así, el rey quedó retratado con pantalón blanco, fajín rojo y casaca azul de mangas bordadas, portando en una mano el bastón de mando y en la otra el tricornio correspondiente. Exhibe también una pequeña sortija, el emblema del Toisón de Oro al pecho, y la banda e insignia de la prestigiosa Orden de Carlos III (Rumeu de Armas, 1997: 100).

JUAN ALEJANDRO LORENZO LIMA

Bibliografía: Sánchez Cantón, F. J. (1916); Padrón Acosta, S. (1952); Hernández Perera, J. (1955: 201-254); Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Banda y Vargas, A. (1992b: 40-51); Serrera Contreras, J. M. (1992: 169-204); Rumeu de Armas, A. (1997); Lorenzo Lima, J. A. (en prensa).



Luis de la Cruz y Ríos**RETRATO DE LA REINA MARÍA CRISTINA DE BORBÓN**

1830-1831

II 6

Óleo sobre lienzo. 116 x 90 cm

Sin firmar

Adquirida por el Ayuntamiento en 1831

Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Colón

Nº de Inventario: 32827

El encargo de este retrato y de otro de Fernando VII con el que hace pareja no fue un hecho arbitrario, ya que su autor, el miniaturista Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853), era un maestro estimado en la ciudad. Natural de Tenerife, obtuvo el cargo honorífico de pintor de cámara en 1816 pero no un salario por su actividad cotidiana en la corte, de modo que acabaría compaginando tareas administrativas con una dedicación cada vez más esporádica a los pinceles. Ello explica que estuviese vinculado a la aduana de Sevilla entre 1827 y 1832, por lo que resulta lógico que durante ese tiempo contratara ambos lienzos (Collantes de Terán, 1967: 70-71). Sin embargo, antes de retornar a la ciudad y aceptar el encargo, De la Cruz residió varios meses en Madrid y obtuvo permiso para pintar al rey junto a su última esposa, quien, precisamente, había llegado a la capital en diciembre de 1829 con la intención de casarse y dar un heredero a la corona. El artista prolongó su estancia allí y acabaría retratando individualmente a María Cristina de Borbón en miniaturas de diverso tipo (Padrón Acosta, 1952: 74, 77) y en lienzos de formato medio, destacando entre los últimos dos existentes ahora en el Ministerio de la Gobernación y el Museo del Ejército de Madrid (Hernández Perera, 1955: 240-243). Además, gracias a una declaración firmada en 1842, sabemos que esculpó en dos ocasiones más a la que era ya reina gobernadora, una vez “con las insignias reales y otra como recreada en el campo [...] de tamaño natural” (Sánchez Cantón, 1916: 169).

Este bagaje y el conocimiento de los personajes a quienes iba a retratar justifican el encargo que De la Cruz recibió en noviembre de 1830 (Archivo Municipal de Sevilla, secc. X, 1ª, vol. XXIII, f. 246v). Por ese motivo, al igual que el lienzo de Fernando VII, el de la entonces reina y consorte María Cristina no resulta ajeno al oficialismo que derivó de su uso y los regidores de la ciudad impusieron como fundamento representativo. El resultado fue estimable y generó una imagen acorde a lo requerido, donde se aúna el carácter protocolario –que acentúan los atributos regios– y una sensualidad femenina que tuvo éxito en la

corte durante las décadas de 1820 y 1830. La reina quedó figurada de medio cuerpo, vistiendo un traje de terciopelo salmón con amplio vuelo de falda, cintura alta, generoso escote y mangas abullonadas, que remata sus extremos con encaje transparente. Porta guantes blancos en una mano, diadema de pedrería, flores que adornan el aparatoso peinado, y joyeles de perlas blancas y diamantes a modo de pulseras, pasador del cinto, anillos, collar, broche de pecho y pendientes. Además, luce una manilla que contiene efigie miniada del rey, advirtiendo en dicha representación un modelo repetido en otros retratos del pintor (Lorenzo Lima, en prensa). Completan su ornato símbolos alusivos a las órdenes de la Cruz Estrellada en un lateral bajo lazo negro y de la reina María Luisa con banda bicolor que cruza el pecho (Rumeu de Armas, 1997: 100-103).

JUAN ALEJANDRO LORENZO LIMA

Bibliografía: Sánchez Cantón, F. J. (1916); Padrón Acosta, S. (1952); Hernández Perera, J. (1955: 201-254); Collantes de Terán Delorme, F. [1967] (1970); Banda y Vargas, A. (1992b: 40-51); Serrera Contreras, J. M. (1992: 169-204); Rumeu de Armas, A. (1997); Lorenzo Lima, J. A. (en prensa).



José María Romero López
RETRATO DE LUIS DAOÍZ
1851

Óleo sobre lienzo. 125 x 102 cm
Sin firmar
Inscripción (faldón inferior): D[ON] LUIS DAOÍZ, bizarro oficial de artillería nacido en Sevilla el 10 de febrero de 1767 y sacrificado en aras de la patria defendiendo su independencia en Madrid el 2 de mayo de 1808./ En 9 de diciembre de 1851 acordó el ex[celentísi]mo Ayuntamiento colocar su retrato en la sala capitular para rendir este homenaje a la memoria del héroe sevillano
Adquirido por el Ayuntamiento en 1851
Ubicación actual: Casa Consistorial
Nº de Inventario: 32751

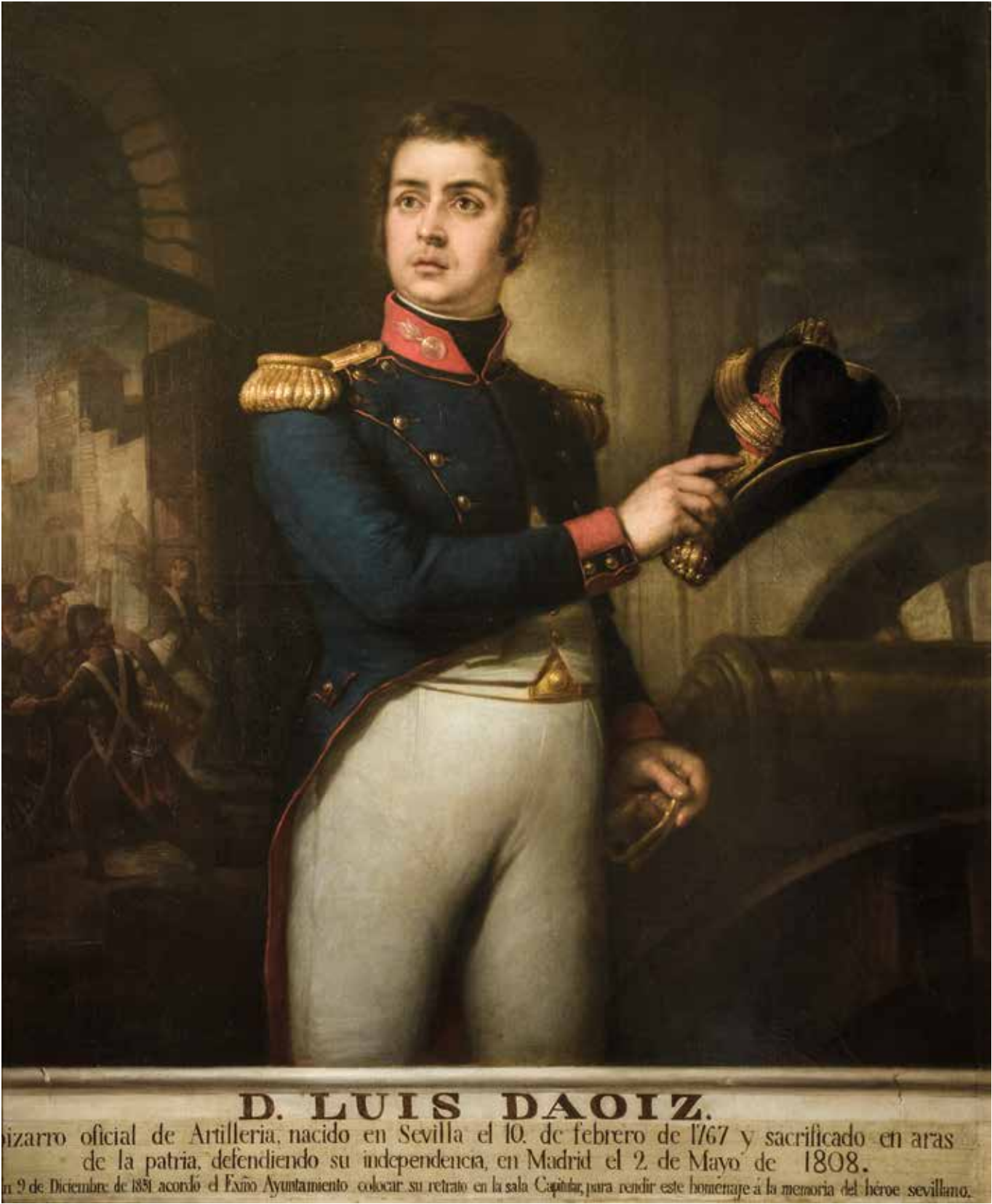
A fines de 1851 Antonio Canto, Manuel Rodríguez, José Barrera, Francisco Escribano, Manuel Barrón, José Escacena y Eduardo Cano se ofrecen desinteresadamente al Ayuntamiento para realizar los retratos de Antonio Ulloa, Juan de Malara, el duque de Montemar, Mateo Alemán, José Mendoza Ríos, Félix Reinoso y Luis Daoíz con intención de aumentar la “galería de hijos ilustres de Sevilla” que se está disponiendo en sus dependencias. Los munícipes acogen positivamente la propuesta con la única salvedad de disponer un mayor reconocimiento para el héroe del dos de mayo, encargando a José María Romero, prestigioso retratista de la burguesía hispalense, otra pieza de mayor prestancia (Archivo Municipal de Sevilla, Sec. X, lib. 78, f. 280). A los pocos meses una placa marca el portal de su casa natal y el cuadro cuelga en la sala capitular para mayor gloria local.

El retrato de Romero combina dos formatos, la *vera efigie* con su *martiria* y la narración del pasaje trascendente, al modo de los lienzos hagiográficos. El artillero -participante en las defensas de Ceuta, Orán y las colonias americanas y en las guerras del Rosellón y Portugal; inventor poliorcético y tratadista- recoge impertérrito el bicornio de gala que reposa sobre un cañón con propósito de dar comienzo a la acción. Es el instante de la decisión. Pedro Velarde acaba de acceder al palacio ducal de Monteleón con un frente de Voluntarios de Estado, liberando el fuerte de la soldadesca francesa y abriendo sus puertas, descritas con fidelidad, al vecindario. Al fondo se vislumbra la batería de cañones que logran frenar durante tres horas las cargas galas. Ya solo resta la rendición e inmolación de ambos militares.

De esta pintura existe otra versión de mayor extensión en una colección particular sevillana (Valdivieso, 2002: 397), siendo el resultado igualmente plano y excesivamente dibujístico.

ANTONIO GARCÍA BAEZA

Bibliografía: Valdivieso González, E. (2002).



Antonio María Esquivel y Suárez
RETRATO DEL GENERAL BALDOMERO ESPARTERO
1841

II 8

Óleo sobre lienzo. 124 x 95 cm
Firma (ángulo inferior izquierdo): A[ntonio] Esquivel f[ecit], 1841.
M[adrid]
Adquirida por el Ayuntamiento en 1841
Ubicación actual: Casa Consistorial
Nº de Inventario: 32723

Por acuerdo plenario de veinticinco de septiembre de 1840 el Consistorio hispalense, adelantándose a la oficialidad de los acontecimientos, encargó a Antonio María Esquivel la efigie de Baldomero Espartero como regente de España, conde de Luchana y duque de la Victoria “como una prueba a los distinguidos servicios que ha prestado a la nación y a la causa de la libertad” (Archivo Municipal de Sevilla, sec. X, lib. 68, f. 221). El pintor sevillano responde con la imagen oficial de un hombre altivo, reflexivo y melancólico que presidirá las reuniones de los inestables gobiernos municipales por tiempo de tres años.

Sobre un dramático fondo neutro de nubes de eco goyesco se dibuja la silueta del enjuto general, con uniforme de gran gala, ostentando los signos de su heroico currículum. Un extenso escaparate de condecoraciones civiles y bélicas pormenorizadamente descritas, destacando el Toisón de Oro, la Gran Cruz de Carlos III, y la Laureada de San Fernando. Apoya la zurda sobre la empuñadura de un sable labrado, signo de ostentación del poder y de victoria, mientras con la diestra sostiene el bastón de mando de las milicias y un bicornio de plumas blancas. El pintor se detiene en la descripción del rostro ejecutado con cortas y planas pinceladas, haciendo gala de melancólica frialdad romántica. En contraste, aviva la rígida vestimenta con una mayor carga matérica y rapidez gestual.

La Diputación de Cádiz (Banda, 2002: 172) y el Palacio de las Cortes (VV.AA., 1999: 194) conservan obras de la misma temática y autor pero de dispar resultado, tanto en su ejecución como en su composición. Estas piezas suponen la vuelta de Esquivel a Madrid y su consagración profesional, teniendo influencia en lienzos coetáneos como el *Retrato del general Narváez* de Vicente López (Museo de la Legión de Honor de París).

ANTONIO GARCÍA BAEZA

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Banda y Vargas, A. (1992a); España. Cortes Generales. Senado (1999).



Vicente López Portaña (copia)**RETRATO DE LA REINA ISABEL II, MAYOR DE EDAD, SENTADA EN EL TRONO**

Ca. 1845

II 9

Óleo sobre lienzo. 198 x 130 cm

Adquirida por el Ayuntamiento

Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Colón

Nº de Inventario: 32825

Gracias a las investigaciones de José Luis Díez (1999: II: PC-409-A) sabemos que este retrato realmente es una copia del original encargado por el Ayuntamiento en sesión de su Cabildo de 21 de febrero de 1845 con destino a presidir la Sala Capitular (AMS, Autos Capitulares, 1845) del que desconocemos su paradero. El retrato original de la reina Isabel II (1830-1904) se le encargó a Vicente López (1772-1850) a los cuatro años de haber contraído matrimonio con su primo Francisco de Asís, marcado por su continuo desencuentro, y del que también se conserva su retrato en las colecciones municipales. El 21 de febrero de 1845 el Ayuntamiento acordó, con la aceptación del pintor, ya anciano, que lo pintaría bajo la supervisión de Joaquín Francisco Pacheco, creando su último prototipo de retrato oficial de la reina, destinando para este cometido un montante de 10.000 reales, que se redujeron finalmente a 9.000 reales. El lienzo estuvo destinado a presidir la Sala Capitular, tal y como aparece en la xilografía realizada por A. Martí en el libro de Vicente Álvarez Miranda, *Glorias de Sevilla* (1849).

La futura Isabel II fue bautizada como María Isabel Luisa, hija del rey Fernando VII y de su cuarta esposa, su sobrina María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, quien ejerció la regencia, pues Isabel fue proclamada reina con tan solo tres años de edad. Fue reina de España entre 1833 y 1868, tras la derogación de la ley sálica por medio de la pragmática sanción, lo que provocó la insurgencia del infante Carlos y el comienzo de las guerras carlistas al ser apoyado por los grupos absolutistas, que habían intentado proclamarle rey sin éxito en la agonía de Fernando VII. La alianza con los liberales para hacer valer sus derechos dinásticos supuso la aceptación de los principios del liberalismo, reinando durante uno de los periodos más convulsos de la política española del siglo XIX, con continuos motines y pronunciamientos de orden militar que supusieron un interminable baile de conservadores y progresistas en el gobierno de la nación, hasta la revolución liberal septembrina de 1868, que la obligó al exilio en París hasta su abdicación en 1870 en su hijo Alfonso XII, en cuya persona se restauraría la monarquía en 1874.

El retrato sigue muy de cerca el modelo pintado por el propio López entre 1843-44, de medio cuerpo y conservado en el Ministerio de Hacienda y un dibujo con la figura de la soberana en pie de 1842 y que sería transformado aquí en un retrato sedente pero –como indicó Díez– con los mismos atributos. Aunque la obra del Ayuntamiento evidencia las calidades de una copia modesta, tiene un gusto por el dibujo preciso, que emplea como método de estudio previo, y un rico colorido, con un acercamiento respetuoso y objetivo al personaje, captado con un personal sentido realista, heredado de la tradición naturalista valenciana. Destaca asimismo por su extraordinaria capacidad de reproducción de las calidades de los tejidos y en la suntuosidad de las joyas y de los adornos de la indumentaria. Estas cualidades le llevaron a que Fernando VII lo nombrase pintor de cámara en 1815, siendo muy solicitado por aristócratas y burgueses adinerados. En este lienzo va acomodando su estilo al romanticismo de la época isabelina, de la que llegó a ser primer pintor de cámara de la joven Isabel II, a la que supo plasmar, ensalzando su fisonomía con delicadeza, dulcificando sus facciones, apareciendo la reina envuelta en una riquísima indumentaria y pedrería, especialmente descrita y resuelta con una calidad exquisita.

La reina aparece sentada en su trono flanqueado por dos leones, en un estrado con un fondo áulico de columna, mármoles y cortinajes, potenciando su dignidad real con los atributos de su soberanía, caracterizados en el cetro que porta en su mano derecha, mientras que la izquierda la apoya sobre el almohadón donde descansa la emblemática corona real. La reina está ataviada con un elegante traje blanco con matices de encaje, diadema de hojas y flores, con un velo que le cae por los hombros, que resalta su cabellera, peinada a la moda del momento en dos *bandós* que ocultan los pendientes cortos de diamantes. Luce la banda de la Orden de María Luisa, creada por el rey Carlos IV en 1792, a instancias de su esposa María Luisa de Parma con el objetivo de recompensar a las mujeres nobles que se distinguieran por sus servicios. Esta distinción estaba reservada únicamente a mujeres, gobernada por la reina y compuesta por treinta bandas reservadas a la primera nobleza española. La banda tiene color blanco al centro y rojo y azul en los laterales, pendiendo de ella una cruz a modo de insignia. Todo ello subraya la dignidad de la representada, cuyo talle empieza a anunciar la tendencia de la reina a la obesidad.



Se conserva una copia de este cuadro en el Museo de Huelva, firmado por el artista valenciano Bernardo López-Piquer (1799-1874), de unas similares medidas y fechado hacia 1850.

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ

Bibliografía: Álvarez Miranda, V. (1849); Collantes de Terán, F. (1970); Valdivieso González, E. (1986); Calvo Serraller, F. et al. (1991); Serrera, J. M. (1992: 176-177); Díez, J. L. (1999: II: PC-409-A: 104); Reyero Hermosilla, C. (2004: 232-246); Méndez Rodríguez, L. (2012).

Joaquín Domínguez Bécquer
RETRATO DEL REY FERNANDO EL CATÓLICO
 1859

Óleo sobre lienzo. 116 x 96 cm

Firmado en ángulo inferior izquierda: Joaquín D. Becquer/ Sevilla 1859

Procede de la galería del palacio de San Telmo, donado por la infanta María Luisa Fernanda en 1898

Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Montpensier

Nº de Inventario: 32785

En 1859 Joaquín Domínguez Bécquer volvió a realizar dos retratos de reyes para don Antonio de Orleans, tras haber ejecutado en 1857 los retratos de Pedro I, Alfonso X y doña María Coronel. En esta ocasión pintó los retratos de Isabel la Católica y Fernando el Católico. Esta pareja estuvo ubicada en la galería de sevillanos ilustres, concretamente en la escalera de honor del palacio de San Telmo, que fue posteriormente donada en 1898 al Ayuntamiento por los infantes don Antonio y doña Isabel de Orleans y Borbón, hijos de los duques de Montpensier. En la relación del inventario de los cuadros donados por los herederos de la infanta María Luisa, con fecha de 21 de octubre de 1898, estos retratos aparecen recogidos con los números de inventario 139 y 140. Esta numeración coincide con el catálogo realizado por los Cabral Bejarano y que fue publicado en Sevilla en 1866. Estas pinturas fueron ejecutadas por los artistas que trabajaron en la corte de los Montpensier, como eran Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879), autor de seis obras, Francisco Cabral Bejarano, artífice de dos, Andrés Cortés, Manuel Alonso, Augusto Manuel de Quesada, Ignacio Verdeja y Alfred Dehodencq, quienes los pintan en unas fechas que van desde 1856 hasta 1862.

La existencia de una galería dedicada a ensalzar a personajes vinculados con la ciudad en la decoración del palacio buscaba la identificación de don Antonio de Orleans con el pueblo sevillano, pues no olvidemos sus continuas aspiraciones por hacerse con el trono de España, conspirando contra su cuñada, Isabel II. A través de esta galería confirió especiales matices en la línea de cómo su padre, Luis Felipe de Orleans, había actuado como monarca en París, utilizando el arte como un instrumento al servicio de la propaganda y la política. De hecho, las alusiones de la adhesión española del duque de Montpensier ya habían aparecido con motivo de su boda con la infanta María Luisa, cuando se había decorado la fachada del gobierno civil con transparencias en las que aparecían Arias Montano, Fernando de Herrera, Martínez Montañés, Velázquez, Murillo y otros sevillanos ilustres.

Siguiendo esta tradición, el duque plantearía más tarde otra galería de sevillanos famosos ejecutados por Susillo, para la galería norte del palacio. La colección de retratos no solo incluía una parte dedicada a los monarcas españoles vinculados con la ciudad, donde figuran reyes como san Fernando, Alfonso X, Pedro I y los Reyes Católicos, sino que también comprendía una colección iconográfica de personajes ilustres de la ciudad, respondiendo a los gustos historicistas del duque y a su deseo de integrarse en una tradición y cultura hispalenses, donde residía, y por ello estas obras enorgullecían su pasado en armas, letras y religión. La mayoría son copias de otros retratos, aunque para otros se basó en una rigurosa documentación histórica. Para esta galería también pintó el de Alberto Lista, Cristóbal Colón, Lope de Vega, el Hermano Toribio, Miguel de Mañara o doña María Coronel.

Como retratista ya había demostrado sus dotes, pues retrató en varias ocasiones a los duques de Montpensier y a personajes de la sociedad hispalense, como al cónsul Williams o a Cecilia Böhl de Faber. Sin embargo, cuando realiza los retratos de personajes históricos, su pintura se vuelve más rígida, porque el pintor renuncia a incluirlos en un paisaje natural y abierto, como era habitual en su producción, y tiene que basarse además en iconografías previas de cada personaje. El retrato de Fernando el Católico sigue los mismos prototipos que sus retratos de Pedro I y Alfonso X, al representarlo de media figura de tamaño natural. El rey responde a un modelo ya maduro, en la plenitud de su vida, como aparece en la semblanza de Hernando del Pulgar: “era hombre de mediana estatura, bien proporcionado en sus miembros, e en las façiones de su rostro bien compuesto, los ojos rreyentes, los cabellos prietos e llanos”. Bécquer describe minuciosamente su lujosa indumentaria, con una cadena de la que pende una cruz. Porta corona y empuña el cetro de oro con la mano derecha, mientras que la izquierda la apoya con firmeza sobre una mesa. Es probable que para esta obra Joaquín Domínguez Bécquer siguiese la iconografía de la tabla de la cartuja de Miraflores, con una impronta naturalista,

I 20



del círculo de Fernando Gallego. Así lo pone de manifiesto la elección de un formato que cobija un arco rebajado en su parte superior, que supone un elemento novedoso en la serie dedicada a los reyes en esta galería, y que también aparece en el cuadro que hace pareja de Isabel la Católica. Este diseño pone de manifiesto que esta pareja de retratos debió ocupar un lugar preeminente respecto a otros retratos y personalidades que componían esta galería situada en el palacio.

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ

Bibliografía: *Catálogo...* (1866); Banda y Vargas, A. (1957-1958); Pardo Canalís, E. (1963); Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Valdivieso González, E. (1986); Falcón Márquez, T. (1990; 1991); Rodríguez Rebollo, A. (2005); Valdivieso González, E. y Fernández López, J. (2011); Méndez Rodríguez, L. (2012); Rubio Jiménez, J. y Piñanes García-Olías, M. (2014).

Joaquín Domínguez Bécquer
RETRATO DE LA REINA ISABEL LA CATÓLICA
1859

Óleo sobre lienzo. 116 x 96 cm
Procede de la galería del palacio de San Telmo, donada por la infanta María Luisa Fernanda en 1898
Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Montpensier
Nº de Inventario: 32791

El retrato de Isabel la Católica hace pareja con el de Fernando el Católico y ambos fueron encargados en 1859 por don Antonio de Orleans. Los monarcas están dispuestos en un formato de arco rebajado en su parte superior que les da una mayor distinción que al resto de retratos reales de la galería del duque de Montpensier. No en vano habían conseguido la unión de todos los reinos españoles a partir de los cuales se iniciaba la secuencia histórica que llevaba a la actualidad política de mediados del XIX. Fue en este siglo cuando la reina Isabel adquirió una mayor difusión artística a través de la reproducción pictórica de los sucesos más destacados de su reinado. Su figura gozó por tanto de una amplia repercusión. Ya en 1815, el rey Fernando VII, tras regresar a España, había creado la orden de Isabel la Católica. Y, más tarde, la regente María Cristina y los liberales tendieron a tener una imagen positiva de los Reyes Católicos como elementos integradores de la nación, utilizando a la reina como alegoría política e inspiradora del reinado de la regente primero y, posteriormente, de Isabel II. Así, aparece en el retrato de la reina *María Cristina de Borbón vestida como Isabel la Católica* de 1844, pintado por Valentín Carderera, apuntándose que se tratase de un disfraz para un baile de máscaras. En 1847 Isabel II había aprobado la creación de una galería cronológica de los reyes de España en el Museo del Prado, a propuesta de José de Madrazo, partiendo de los retratos ya existentes y encargando los que restasen para completar 87 lienzos, concebidos a modo de retratos históricos a la moda de las galerías icónicas que se habían puesto de moda en Europa.

Frente al retrato de Fernando de Aragón, la reina se muestra con gesto ensimismado, remarcando así más su devoción religiosa que su labor de gobierno, como lo confirma el breviario, quizás un libro de horas, que aparece al fondo, en la parte inferior izquierda. Este aspecto será frecuente en la visión pictórica de la reina en el siglo XIX como eco del halo de santidad que envuelve a la persona. Así, a principios del siglo Diego Clemencín escribió un *Elogio de la Reina Católica*, que por primera vez se centró en la figura de

la reina, a la que colmó de virtudes, relegando a su marido a un segundo plano, influyendo en muchos de los historiadores posteriores.

En los retratos de los Reyes Católicos, Joaquín Domínguez Bécquer combina el rigor histórico en la representación iconográfica de los monarcas con la atención hacia rasgos realistas, pues parte de apuntes que luego plasma en una elegancia idealizada y académica, con un dibujo correcto y seguro. La reina aparece de pie, representada de medio cuerpo, de tamaño natural, tocada con corona, con la cabeza girada a la derecha, sin mirar al espectador, y las manos cruzadas en el regazo. Destaca el uso de un colorido monótono y el deslumbrante manejo de la luz, típicamente romántico, que modela el rostro maduro de la reina, proyectando su sombra sobre el muro del palacio y despliega un conjunto de brillos en las ricas joyas que engarzan la corona, el collar y la indumentaria de la reina.

Su autor nos muestra una esmerada interpretación del vestuario y tocado de la imagen, reproduciendo con exactitud las calidades de las superficies de las distintas telas de su indumentaria, diferenciándose de aquella imagen tradicional y más repetida de la reina Isabel, que suele representarse con velo. La versión de Domínguez Bécquer es diferente de la representación que hicieron otros pintores de historia de la reina, pues en el fondo trataron de buscar paralelismos con la figura de Isabel II para afianzar su figura en el inestable panorama político de su reinado a través de subrayar la conexión de su biografía con la de su antepasada. Desde luego no era esta la finalidad del duque de Montpensier, quien con sus aspiraciones esperaba ser él el que representase la monarquía española y a sus ancestros. Quizás a ello responda que este retrato sea una de las imágenes más alejadas de la iconografía habitual de la reina católica, creando una representación que no tuvo una gran influencia posterior.

Los retratos de los monarcas están enmarcados en una arquitectura tardogótica de carácter historicista, motivo de interés para el propio duque de Montpensier, quien no dudó en la recuperación de



emblemáticos monumentos a través del papel del mecenazgo ejercido tanto en la ciudad como en poblaciones cercanas. Estos fondos fueron habituales en el romanticismo europeo, que tendía a realizar escenografías de ambientación arqueológica. Demuestra el conocimiento del estilo de Federico de Madrazo, que estaba triunfando en aquellos momentos en la corte. Joaquín Domínguez Bécquer había trabajado en varias ocasiones para el duque y era uno de los artistas sevillanos más significativos, siendo además académico en Madrid y Sevilla, donde presidió la Comisión de Monumentos. Sus cualidades fueron recompensadas con el reconocimiento de pintor honorario de cámara de su majestad.

Bibliografía: *Catálogo...* (1866); Banda y Vargas, A. (1957-1958); Pardo Canalís, E. (1963); Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Valdivieso González, E. (1986); Falcón Márquez, T. (1990; 1991); Rodríguez Rebollo, A. (2005); Díez, J. L. (2006); Valdivieso González, E. y Fernández López, J. (2011); Méndez Rodríguez, L. (2012); Rubio Jiménez, J. y Piñanes García-Olías, M. (2014).

Joaquín Domínguez Bécquer
RETRATO DEL REY DON PEDRO I DE CASTILLA
1857

Óleo sobre lienzo. 114 x 92 cm
Firmado y fechado en el lateral inferior derecho
Procede de la galería del palacio de San Telmo, donada por la infanta María Luisa Fernanda en 1898
Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Montpensier
Nº de Inventario: 32771

Pedro I de Castilla (1334-1369), llamado *el Cruel* por sus detractores y *el Justiciero* por sus partidarios, fue rey desde 1350 hasta su muerte, estando siempre vinculado a Sevilla, a sus Reales Alcázares y a María de Padilla. Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879) sigue en su retrato las descripciones físicas del monarca que era de tez blanquecina, de rostro con majestad, los cabellos rubios y los ojos azules, según relata el cronista Pedro López de Ayala: “asaz grande de cuerpo, é blanco é rubio, é coceaba un poco en la fabla. Era muy cazador de aves. Fue muy sofridor de trabajos. Era muy temprado é bien acostumbrado en el comer é beber. Dormía poco é amó muchas mugeres. Fue muy trabajador en guerra. Fue cobdicioso de allegar tesoros é joyas”. Este cuadro es uno de los de mayor calidad de la serie de retratos reales. Muestra un serio trabajo de documentación histórica del pintor que combina con una acertada interpretación de la personalidad del rey, apreciable tanto en la expresión como en la fidelidad de los rasgos fisionómicos y la compostura de los ropajes. La obra fue presentada a la Exposición Provincial de Sevilla de 1857, alabando la crítica en la *Revista* la capacidad de Bécquer para mostrar la compleja personalidad del monarca: “ha alcanzado en nuestra opinión, tan envidiable triunfo: si su obra es un modelo en el dibujo y el colorido, la viva expresión de la fisonomía del Rey, es un prodigio”. En este lienzo intentó plasmar un retrato fidedigno del monarca, basándose en las imágenes que de él se conservaban, basada en los trabajos de documentación para la restauración del Salón de Embajadores del Alcázar, que restauró en 1845, así como en la escultura de la iglesia de Santo Domingo el Real, que se tiene por un retrato del rey. Imagen que se relaciona directamente con la publicación dos años antes de la *Iconografía Española*, debida al también pintor y arqueólogo Valentín Carderera, publicada en dos tomos en los años 1855 y 1864, obra a la que estaba suscrita la Academia Sevillana, y que incluía, basándose en un dibujo de Carderera, la litografía de Rufino Casado en 1855 de la tumba de don Pedro del monasterio

de Santo Domingo el Real, aunque su pose, mirando a la izquierda en tres cuartos y su indumentaria, parecen vincularse con la estampa de Francisco Pérez de 1840. El Gobierno había encargado a Carderera el inventario de los monasterios desamortizados y en 1850 el Real Patrimonio le encargó el proyecto de restauración de los Reales Alcázares de Sevilla, siendo alcaide Domínguez Bécquer.

La pequeña galería de reyes encargada por don Antonio de Orleans sigue el ejemplo iconográfico de reyes de España que por iniciativa oficial se comenzó en 1852, aunque limitada a los monarcas que tuvieron más relación con Sevilla. La especial vinculación de don Pedro con la ciudad hace que el artista lo represente en un ambiente palaciego, quedando al fondo un zócalo de azulejos, que aluden a la remodelación de los palacios islámicos en el Alcázar bajo un estilo mudéjar, que el pintor reproduce con gran precisión y que denota el estudio arqueológico de la composición cerámica. El pintor también se documentó para representar una indumentaria histórica, inspirada parcialmente en el cuerpo labrado por los Reyes Católicos para el retrato del rey don Pedro de Santo Domingo el Real, aunque también aprovechó sus anotaciones de otros sepulcros, que estudió profusamente como sabemos por su correspondencia, para confeccionar una vestimenta compuesta con manto de brocado, coronado y con la mirada perdida hacia la izquierda, mientras que en su mano derecha enguantada, porta un cetro. En el ángulo superior derecho se aprecia la firma del monarca. La figura traduce además el ambiente de la pintura de historia, según los esquemas de Federico de Madrazo en la corte o de Eduardo Cano en Sevilla, quien fue asimismo compañero de Domínguez Bécquer en la recién creada Escuela de Artes e Industrias de Sevilla.

El retrato de Pedro I no podía faltar en esta galería de retratos, pues a lo largo del siglo XIX fue aumentando el interés por su figura, tanto en la historia, las crónicas locales, la literatura y el teatro, a caballo entre el estudio riguroso y la leyenda. Ya en la década de 1820 aparecía *The romance of history: Spain* (1827) del político liberal y dramaturgo Telesforo de Trueba y Cossío, donde incluía un conjunto de leyendas sobre el monarca en *El asistente de Sevilla* y *El maestro de Santiago*, inspiradas en la *Crónica* del canciller Pero López de Ayala y en el romancero, que fueron versionadas al francés y castellano en 1840 bajo el título de *España romántica. Colección de anécdotas y sucesos novelescos*. Es probable que Domín-



guez Bécquer conociese esta obra y que incluso la utilizase para documentarse, pues justo en la década de 1850 aumentó el interés por su figura, reivindicándose desde Francia con Prosper Mérimée en su *Histoire de don Pèdre I^{er}, roi de Castille* (1848), publicada anteriormente por entregas, o con Alejandro Dumas, que lo incluyó en *Le bâtard de Mauléon*, de 1854, *Leconte de Lisle*, y entre algunos de sus *Poèmes tragiques*, que debieron interesar al duque de Montpensier. Posicionada contra el monarca estuvo la obra *Examen histórico-crítico del reinado de don Pedro de Castilla* (1851), de Antonio Ferrer del Río, premiada por la Real Academia Española. También se publicaron en español novelas históricas como la de Manuel Fernández (1851) o Manuel Torrijos (*Justicias del rey Don Pedro*, 1858) y dramas románticos, como *La vieja del candilejo* (1838) de Gregorio Romero y otros, o *El*

zapatero y el rey (1840-1842) de José Zorrilla, siendo constante el interés que despertó el monarca y algunos episodios como los de doña María Coronel o la muerte de don Fadrique.

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ

Bibliografía: Carderera y Solano, V. (1855-1864); *Catálogo...* (1866); Banda y Vargas, A. (1957-1958); Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Valdivieso González, E. (1986); Falcón Márquez, T. (1990; 1991); Rebollo, A. (2005); Valdivieso González, E. y Fernández López, J. (2011); Méndez Rodríguez, L. (2012); Rodríguez Rubio Jiménez, J. y Piñanes García-Olías, M. (2014).

Joaquín Domínguez Bécquer
DOÑA MARÍA CORONEL
Ca. 1856-1860

Óleo sobre lienzo. 79 x 74 cm
Procede del legado de la infanta María Luisa Fernanda de Borbón,
donada al Ayuntamiento en 1898
Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Montpensier
Nº de Inventario: 32799

En realidad en esta obra, sin duda fabulada, sobre la reconstrucción de la imagen de doña María Coronel ataviada con el hábito de clarisa franciscana propio de su orden, confluyen dos circunstancias del momento en que fue ejecutada por el pintor sevillano Joaquín Domínguez Bécquer. Al igual que otras pinturas de asunto religioso de similares intenciones, revela por un lado la curiosidad romántica por el rescate y reconstrucción de leyendas históricas locales, y por otro, el acercamiento a patrones estéticos propios de la tradición de la pintura clásica española, en particular con referencias a muchos de los artistas del barroco. De hecho, esta *encarnación pictórica* de este curioso personaje de la historia sevillana se atiene a esquemas pertenecientes a la iconografía tradicional del siglo XVII particularmente relacionada con la imagen de místicas y santas.

En la ejecución del *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS.AA.RR. los Serenísimos Señores Infantes de España, duques de Montpensier* (Sevilla, 1866), como ha expuesto el profesor Falcón, se ha atribuido a Antonio Cabral Bejarano, pero hay que tener en cuenta que falleció en 1861, por tanto, debió ser ultimado por sus hijos. En dicho catálogo esta pintura aparece como obra de Joaquín Domínguez Bécquer con el nº 116 y se hace constar que está “sacado del mismo cuerpo de la Beata que se venera en el Convento de Santa Inés de Sevilla”.

Esta pintura, de hecho, al igual que otras de este autor en la misma colección municipal, perteneció a la galería iconográfica de personalidades históricas sevillanas existente en el palacio de San Telmo de Sevilla, lo cual configuraba una serie de imágenes y prototipos históricos que respondían a los planteamientos de los duques dentro de su proyecto de escenificación de su corte romántica en Sevilla, y que en gran parte artísticamente también centraron muchas de sus actividades de mecenazgo local.

Destacar que se trata de una obra que aspira a reivindicar el honor individual y la espiritualidad por parte de una heroína femenina, como ocurría en muchas de las personalidades legendarias de los pro-

tagonistas de novelas y comedias de la época. En el caso de María Coronel, es el poder, el orgullo y el honor del Rey Cruel el que es superado por la fortaleza, el heroísmo y el sublime honor de la dama del “aceite hirviendo” o de la “dama del tizón” sevillana. El mismo Alonso Morgado recoge la tradición de labios de las monjas del monasterio de Santa Inés en su *Historia de Sevilla, en la qual se contienen sus antiguëdades, grandezas, y cosas memorables...* (Sevilla, 1587). Y fray Francisco Gonzaga (1587) de la orden franciscana describe al personaje por su gran belleza. La leyenda narra que doña María Coronel se apartó de la vida mundana tras la muerte de su esposo Juan de la Cerda, pero a pesar de su retiro el rey Pedro I el Cruel se encaprichó de ella y ante tal acoso María decidió retirarse al convento de Santa Clara, hasta que, finalmente y al no poder resistirse al asedio de Pedro I, se arrojó aceite hirviendo en el rostro. Años después fundó el convento de Santa Inés, en el que murió a la edad de 73 años. Su cuerpo se mantiene incorrupto en el propio monasterio franciscano. Un convento realmente emblemático en la Sevilla romántica, muy relacionado con la familia Bécquer, y donde Gustavo Adolfo sitúa algunas de sus leyendas, como la de Maese Pérez el organista.

Años después, en la relación de octubre de 1898 de los cincuenta y un cuadros pintados al óleo, *donados por S.A.R. el Srmo. Sr. Infante D. Antonio de Orleans y S.A.R. la Srma. Sra. Infanta, D. Isabel de Orleans, condesa de París, al Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, procedentes de la Galería del Palacio de San Telmo*, reza una *Doña María Coronel* catalogada con el nº 115. En cuanto a la fecha de realización de esta obra al no hallarse fechada resulta incierta de precisar dentro del conjunto de la obra de Bécquer, pero sabemos de la versión existente firmada con las iniciales de JDB y fechada en el año 1856.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: *Catálogo...* (1866).



Manuel Cabral y Aguado Bejarano
RETRATO DE JUAN JOSÉ GARCÍA DE VINUESA
1866

Óleo sobre lienzo. 147 x 112 cm
Firmado: Manuel Cabral Aguado Bejarano. Sev^a 1866
Inscripción (faldón inferior): El s[er]or d[on] Juan José García de Vinuesa murió de la epidemia asiática siendo alcalde corregidor de Sevilla en 27 de octubre de 1865. El exc[elentísi]mo Ayuntamiento acordó poner su retrato en la sala de sesiones para perpetuar la memoria de sus relevantes servicios
Adquirido por el Ayuntamiento en 1866
Ubicación actual: Casa Consistorial
Nº de Inventario: 32748

El empresario y banquero soriano Juan José García de Vinuesa es quien más tiempo ostenta el cargo de alcalde de Sevilla durante el siglo XIX. Sus inicios en la política se remontan a 1850 como concejal, ascendiendo pronto a primer teniente de alcalde. Con la llegada de los centristas del general Leopoldo O'Donnell al Gobierno, García de Vinuesa, máximo representante de la Unión Liberal, asciende a la presidencia del Consistorio, cargo que regenta desde 1859 hasta su fallecimiento el 27 de octubre de 1865 por una infección de cólera-morbo. Su papel como hombre de consenso le permite mantener la alcaldía en medio de los cambios en la administración central, llegando a ser considerado por Isabel II como un ejemplo.

A su fallecimiento el Ayuntamiento consensúa una comisión para exequias que dispone cambiar la nomenclatura de la calle La Mar, ejecutar un mausoleo y colocar una lápida “conmemorativa de los notorios desvelos en pro de este pueblo en la sala de sesiones” (Archivo Municipal de Sevilla, Sec. X, lib. 92, f. 319). En días la placa se troca en “un retrato del señor Vinuesa con la inscripción recordatoria de sus servicios que hubiera de contener la lápida” (ídem, 328v), encargando su ejecución al profesor Manuel Cabral y Aguado, hijo de Antonio Cabral, teniendo como resultado una pieza de corte académico muy lejana al costumbrismo de su obra.

El retrato, de gran introspección psicológica basada en la verosimilitud del rostro, la rotundidad del forillo y el juego de sombras, encierra una importante carga simbólica. Al fondo, el hogar y su espejo muestran la cercanía y transparencia del representado vestido de frac sobre el que dispone las condecoraciones obtenidas en el desarrollo de su cargo. El regidor indica el letrero conmemorativo y recoge la vara de mando. Sobre la mesa, una escribanía y su plumín con los que rubrica su gestión.

ANTONIO GARCÍA BAEZA



EL SOR. D. JUAN JOSÉ GARCÍA DE VINUESA. MURIÓ DE LA EPIDEMIA ASIÁTICA, SIENDO ALCALDE CORREJIDOR DE SEVILLA. EN 27 DE OCTUBRE DE 1865. EL EXCMO. AYUNTAMIENTO ACORDÓ PONER SU RETRATO EN LA SALA DE SESIONES PARA PERPETUAR LA MEMORIA DE SUS RELEVANTES SERVICIOS.

Gonzalo Bilbao Martínez**RETRATO DE MANUEL DE LA PUENTE Y PELLÓN**
1881

Óleo sobre lienzo. 88 x 60 cm

Sin firmar

Adquirida por el Ayuntamiento

Ubicación actual: Casa Consistorial

Nº de Inventario: 32745

Gonzalo Bilbao Martínez (Sevilla, 1860 - Madrid, 1938) pertenece a la generación de artistas sevillanos nacidos en la última década del reinado isabelino. Formado en la tradición de la estética tardo-romántica y del realismo de la restauración alfonsina, su madurez coincide con la monarquía de Alfonso XIII, de la que fue ferviente adalid. Pintor polifacético, cultivó diversa temática con la que obtuvo resonantes triunfos: sus cuadros costumbristas, alegres y coloristas, renuevan la tradición romántica; sus obras de contenido social salvan al individuo, en especial a la mujer, por el arte; sus paisajes se adentran en la modernidad del luminismo, y sus retratos son amuletos contra el olvido de las clases altas, desde la monarquía a una burguesía acomodada sevillana y madrileña pasando por la nobleza.

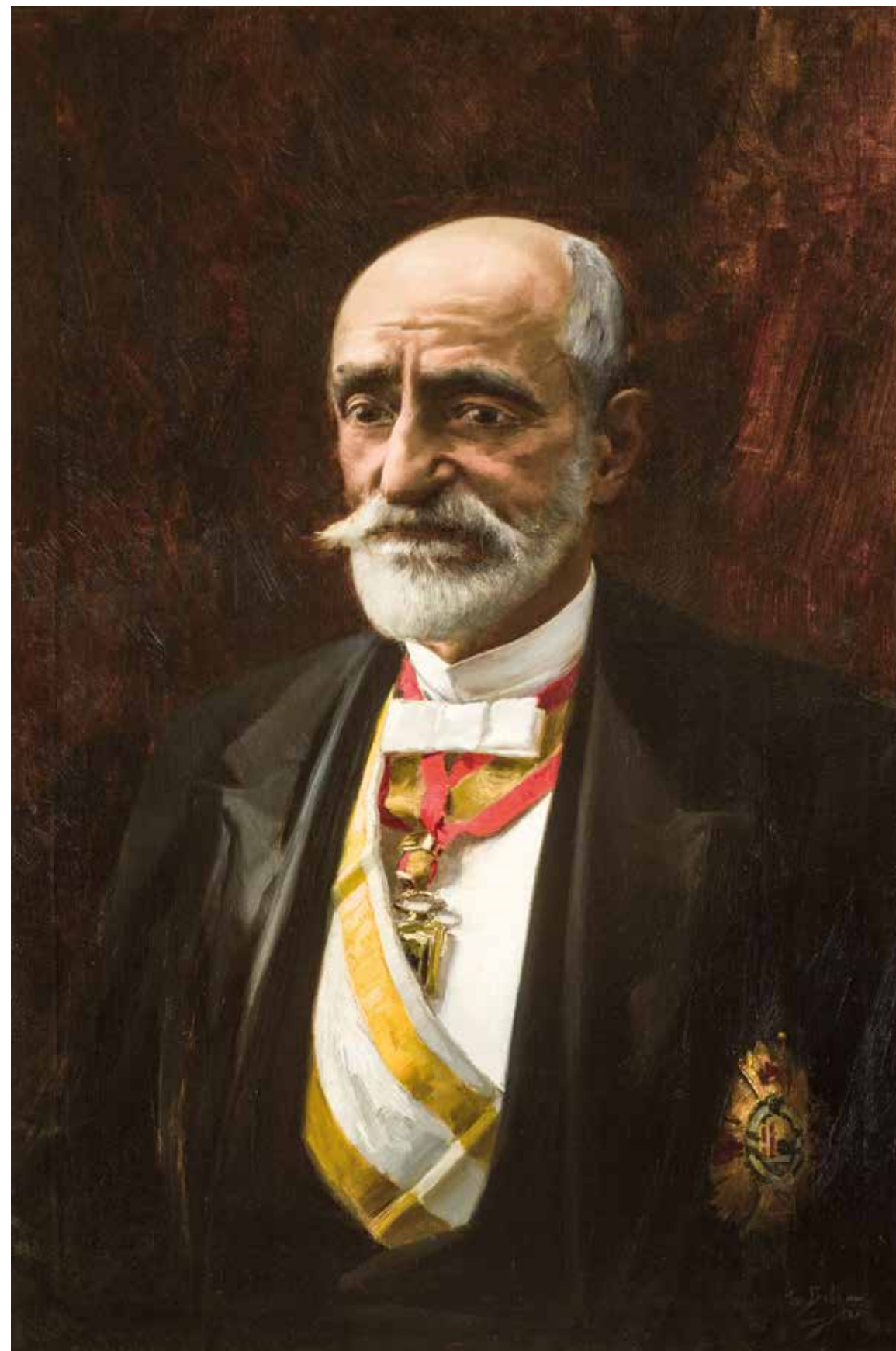
Su posición familiar acomodada le obligó a practicar el retrato como compromiso social. El ejemplar que nos ocupa debe considerarse como uno de los primeros del género que hizo en su ciudad natal cuando apenas contaba veintiún años de edad. Por entonces, se hallaba recién vuelto de Italia, viaje que pudo realizar como premio que su padre le concedió por la obtención en 1880 de su licenciatura en derecho cursada en la universidad hispalense. Al año siguiente, no es extraño que su padre, hombre acomodado como regidor del Ayuntamiento con poder en su presupuesto, terrateniente y banquero (consejero del Banco de Sevilla y después del de España), recomendara decididamente al municipio que su hijo retratara a Puente y Pellón en su segundo mandato como alcalde, que lo fue en tres ocasiones: en 1872 durante la monarquía de Amadeo de Saboya, en que el municipio realizó una exposición pública de los planos de alineación de la calle Betis, y se extendió por la ciudad una epidemia de viruela; en 1874 durante la primera República, en que se celebró una subasta de terrenos de la plaza de Armas; y entre 1881 y el siguiente con la restauración alfonsina, durante la que se hizo un nuevo ensanche de la Corta de los Jerónimos, y Juan Talavera de la Vega presentó el proyecto de defensa contra las inundaciones.

Manuel de la Puente y Pellón (1819-1886) perteneció a la Junta Revolucionaria de 1868 conocida como *la Gloriosa*, que había triunfado en Sevilla tras su inicio en Cádiz en septiembre de ese mismo año, y que estaba integrada en la capital hispalense por prestigiosos intelectuales y aristócratas. Para perpetuar su memoria, en 1886 la ciudad rotuló con su nombre la antigua calle de los Dados, en pleno centro comercial de la ciudad.

En 1881 el retratado contaba 62 años de edad y aparece efigiado con algo más de busto sin llegar a medio cuerpo, de frente y con la mirada un tanto perdida y semblante ensimismado. El autor siguió en su iconografía el prototipo de retrato áulico institucional, como el de la serie de la Colombina y de la Universidad Literaria; esto es, sin dar concesiones al fondo y sin aditamentos o accesorios. Se limita a mostrar al modelo vistiendo indumentaria apropiada: frac, camisa con pajarita y luciendo banda y medalla de primer edil del municipio hispalense.

Esta obra constituye el punto de arranque de un joven pintor que se estrena en un género pictórico como el retrato que le proporcionará grandes satisfacciones tanto en Sevilla como en Madrid, vinculado a la alta burguesía, la nobleza e incluso la propia corona, a cuyo servicio siempre quiso estar como ferviente simpatizante de la causa alfonsina.

GERARDO PÉREZ CALERO

Bibliografía: Pérez Calero, G. (1989a, 1989b, 2002).

Manuel Wssel de Guimbarda**RETRATO DE ALFONSO XII CON UNIFORME DE CAPITÁN GENERAL**

1875

I 26

Óleo sobre lienzo. 198 x 127 cm

Firmado en ángulo inferior derecho

Adquirida por el Ayuntamiento en 1875

Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Colón

Nº de Inventario: 32818

Se trata del retrato de figura completa del monarca de uniforme de capitán general con atributos reales ante un enfatizado cortinaje que alude a la realeza, incluyendo la corona sobre cojín de terciopelo rojo a su izquierda sobre una mesa vestida con el escudo de Castilla. Curiosamente la composición prescinde del trono real generalmente presente en los prototipos iconográficos del momento, como el realizado por el pintor de corte, el romántico Federico Madrazo. De todos modos, este retrato de Wssel (1833-1907) mantiene más similitudes compositivas con el realizado por el pintor madrileño Eduardo Balaca, aunque posterior a este y fechado tres años después, en 1878, lo cual hace pensar posiblemente en una imagen de partida fotográfica.

El joven rey, con apenas 18 años, viste uniforme con pantalón blanco y botas altas negras, portando el Toisón de Oro y la banda con placa de la Orden de Carlos III, elementos que ratifican que se trata de una obra, con un empaque y de formato respetable, con destino a institución oficial, más tarde magnificada mediante un marco dorado de “centro y esquina” y rematado en su parte superior con el escudo de Castilla y León con la flor de lis.

En relación con este retrato, justo en el mes de diciembre de 1874 se producía la restauración de la monarquía en España tras el pronunciamiento del general Martínez-Campos en Sagunto a favor del príncipe Alfonso, hijo de Isabel II en el exilio. En aquel momento el jefe del Estado se encontraba en manos del general Serrano y Sagasta era entonces el jefe del Gobierno. En enero de 1875 llegaba el príncipe a tierras españolas siendo proclamado rey ante las Cortes. La fecha de 1875 con la que aparece firmado este retrato inauguraba a su vez un reinado de diez años, pues el monarca fallecería en 1885, tras haber mantenido una continuada relación y efectuado varias visitas a la ciudad de Sevilla, incluso desde antes de su matrimonio con su primera esposa María de las Mercedes en 1878. Este retrato, aparte de ser una de las obras de mayor calidad de Manuel Wssel durante su etapa de profesor en Sevilla, fue expuesto oficialmente en algunos certámenes, tal

como recoge Ossorio en su célebre *Galería Biográfica* (1883).

En particular, este retrato del joven rey se relaciona así mismo con otro par de retratos oficiales de los monarcas, ejecutados igualmente en el año 1878 en gran formato por Wssel debido a un encargo de los Montpensier y que, procedentes del palacio de Sanlúcar, fueron donados años más tarde a la Real Academia de Medicina de Sevilla.

Wssel, de origen cubano, se estableció en Sevilla desde el año 1867 hasta 1886, lo que comprende veinte años de actividad pictórica local, donde se consolidó definitivamente como artista y desarrolló una labor docente como profesor de la Escuela de Artes e Industrias. Fue un artista con una variada obra pictórica que, efectivamente, en su misma diversidad, revela los procesos e influencias en la plástica cultivada entonces en la ciudad. Pues prácticamente comprendió desde las concepciones románticas con el cultivo de las escenas de costumbres, la pintura de carácter historicista y los retratos oficiales, pasando por una pintura de aspecto preciosista y de ajustado realismo, un tanto verista, donde se pone de manifiesto la influencia de Fortuny, con quien mantuvo una relación de amistad.

En 1886 partió definitivamente Wssel a Cartagena, ya en pleno desarrollo de un realismo de carácter naturalista que, como ocurre con este retrato real, desarrolla aspectos de realismo fotográfico unidos a una sugestiva tonalidad colorista muy acentuada que le fue característica, entrando así en relación con otros retratos oficiales y prototipos del momento.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 81, nº 235); Rodríguez Cánovas, J. (1972); Banda y Vargas, A. (1977); García Alcaraz, R. (1986).



Manuel Cabral y Aguado Bejarano
RETRATO DE MARÍA DE LAS MERCEDES DE ORLEANS
 1878

Óleo sobre lienzo. 225 x 166 cm
 Adquirida por el Ayuntamiento en 1878
 Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Colón
 Nº de Inventario: 32824

Manuel Cabral y Aguado Bejarano (1827-1891), autor de este retrato de tamaño natural de la joven reina María de las Mercedes, fue representante del costumbrismo andaluz dentro de la escuela romántica sevillana. Perteneció a toda una dinastía familiar de artistas, siendo hijo de Antonio Cabral Bejarano, pintor de quien fue alumno en la Escuela de Bellas Artes sevillana, estando muy vinculado con los encargos pictóricos oficiales de los duques de Montpensier, ejecutados en distintos momentos con destino al palacio de San Telmo. De hecho, continuó los trabajos de su propio padre, estando al servicio de la corte sevillana durante algún tiempo tanto como retratista como pintor decorativo.

Sus escenas de procesiones y romerías, siempre de carácter costumbrista, alcanzaron gran éxito tanto en la capital andaluza como en Madrid. Aunque su estilo evolucionaría dentro de la tradición romántica local adoptando las pautas de un realismo de carácter preciosista y acentos lumínicos inspirados por el arte de Fortuny y sus seguidores (en Sevilla representado inicialmente por la pintura cultivada por artistas como Wssel de Guimbarda y otros integrantes de la Academia Libre), ratificadas con sus éxitos alcanzados tanto en Roma como en París.

Antes de ejecutar este retrato, sin duda de carácter oficial por su entidad y formato, el pintor plasmaría a las infantas María Cristina y María de las Mercedes situándolas en los jardines del palacio de San Telmo, lugar emblemático en la vida de la futura reina pues allí conocería a su prometido y primo Alfonso XII. Más tarde, por su familiar vinculación con la realeza, la propia reina Isabel II nombraría a Manuel Cabral pintor honorario de cámara. Hecho que justificaría la existencia en su producción de gran número de retratos de burgueses y aristócratas.

Concretamente en este retrato, ejecutado en 30 horas según la inscripción, María de las Mercedes, ya reina, porta la banda de la Orden de las Nobles Damas de María Luisa de Parma y se sitúa en un interior palacial que suponemos San Telmo. Fue precisamente Alfonso XII, por Real Decreto de 28 de noviembre de 1878, quien declaró que las Damas Nobles podrían usar sobre el lado izquierdo del pecho la cruz de la

Retrato de María de las Mercedes. Beauchy y Rodríguez, fotógrafo



Orden pendiente de un lazo de cinta igual a la banda, siempre que el acto no requiriera por su importancia el uso de la banda en la forma prescrita en los estatutos de la Orden. Iconográficamente el retrato goza de especial interés tratándose de los inicios de la Restauración monárquica en España, aunque el modelo parece inspirarse en la fotografía del entonces fotógrafo de cámara de origen francés Beauchy y Rodríguez, muy activo entonces en Sevilla.

En la escena, la mesa de nácar que sostiene la corona y la alfombra con motivos a la moda del arabismo decimonónico aluden al gusto romántico del momento, como detalles ambientales provenientes de lugares exóticos y con evocaciones históricas. Por cierto, un tipo de ambientación ligada especialmente a la casa de los Montpensier en su gusto neomorisco: en particular tras la vuelta de un viaje del duque durante su exilio, transcurrido por el Mediterráneo oriental, y decorativamente hablando muy en conexión con el gusto orientalista inglés del momento, interesado tanto por los monumentos como por la decoración hispano-árabe de la Alhambra y otros monumentos andaluces.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 57, nº 107); Reina Palazón, A. (1979: 209-222); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 122 y 123); Valdivieso González, E. (1986); Pérez Calero, G. (2005: 275-278).



José María Romero
RETRATO DE LA REINA MARÍA DE LAS MERCEDES DE ORLEANS
1878

Óleo sobre lienzo. 130 x 100 cm
Adquisición del Ayuntamiento
Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Colón
Nº de Inventario: 32823

María de las Mercedes fue la quinta hija de los duques de Montpensier, radicados en Sevilla desde el año 1848. Tras su infancia transcurrida en la ciudad conoció a su primo Alfonso XII en un romántico idilio, pasando por matrimonio celebrado en Madrid el 23 de enero de 1878 a ser consorte de su primo y reina de España. Meses después fallecía, a los 18 años, víctima de tifus, el 26 de junio del mismo año. Un hecho traumático para la sensibilidad romántica y el sentimiento popular, pasando a formar parte de romances y coplillas populares del momento.

En efecto, la fecha de 1878 condiciona la ejecución de este mismo retrato justo ese mismo año; asimismo el formato empleado revela el encargo oficial por parte del Ayuntamiento al pintor José María Romero para presidir dicha Corporación. La figura contiene los atributos y símbolos tradicionales ligados a la monarquía: la mesa donde se apoya la corona y el trono, y en donde la reina porta un traje de corte con abanico y la banda de la Orden de las Nobles Damas de María Luisa. Un retrato que responde a la última etapa de producción del artista sevillano.

En la ciudad de Sevilla José María Romero fue un prolífico pintor romántico, seguidor por un lado de las labores del pintor José Gutiérrez de la Vega (1791-1865) instalado en la corte, así como emulador de las formas y composiciones utilizadas por Esquivel. En general, el estilo de Romero estuvo muy influenciado del murillismo ambiental propio de la época, contagiándose de sus atmósferas y dulce sensibilidad, pues su lenguaje plástico estuvo marcado por un intencionado preciosismo, lo cual venía a coincidir con cierta sensibilidad descriptiva y detallista que solía identificarse con las escenas de costumbres o celebraciones religiosas, tan propias de la escuela romántica sevillana.

Romero fue muy solicitado como retratista, en especial por parte de burgueses locales, tanto en la misma Sevilla como en la ciudad de Cádiz, ciudad esta última a la que se trasladó a partir del año 1866 siendo allí nombrado miembro de la Real Academia Provincial de Bellas Artes. Hacia el año 1875 regresó a Sevilla en donde fallece en 1880 tras haber ejecu-

tado numerosos encargos oficiales, en especial en los círculos de los duques de Montpensier, el Episcopado y el Ayuntamiento, donde se enmarca esta complaciente pintura.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Ossorio y Bernard, M. [1883-1884] (1975: 595-596); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 81, nº 237); Valdivieso González, E. (1981: 67-70).



Gonzalo Bilbao Martínez**RETRATO DE LA REINA MARÍA CRISTINA Y ALFONSO XIII NIÑO**

1890

I 29

Óleo sobre lienzo. 202 x 132 cm

Firmado en ángulo inferior derecho

Adquirida por el Ayuntamiento

Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Colón

Nº de Inventario: 32830

Desde joven, Gonzalo Bilbao se relacionó con la alta sociedad dado que gozaba en la capital andaluza de una destacada posición familiar como hijo de un terrateniente y banquero. Sabemos que en 1889 mantuvo correspondencia desde Marruecos, donde se encontraba como artista, con la casa de Medinaceli de Sevilla a propósito del pago por trabajos efectuados para la misma.

Este retrato de cuerpo completo y carácter oficial puede considerarse como el primero que realizó el joven pintor a miembros de la corte española. En este caso a dos de ellos, tras un lustro de la muerte de Alfonso XII y once años de su matrimonio con su segunda esposa, ya viuda y regente de España entre 1885 y 1902, la checa de Moravia María Cristina de Habsburgo-Lorena (1858-1929) y su hijo póstumo de entonces cuatro años y futuro rey Alfonso XIII (1886-1941), que hacía el tercero de sus descendientes tras María de las Mercedes, infanta de España y princesa de Asturias, y María Teresa, también infanta de España.

Madre e hijo posan en una estancia de palacio ante un amplio cortinaje y junto a una mesa en la que se hallan depositados el cetro y la corona reales. Ella, joven viuda de treinta y dos años de edad y proverbial carácter tímido y prudente, aparece con vestido enlutado sobre el que destaca la Banda de la Orden de Damas Nobles de María Luisa y con un bello collar de perlas de cuatro vueltas. Permanece con elegante ademán y en actitud protectora de su hijo, de salud delicada desde su nacimiento, quien ante ella dispone las piernas y las manos unidas y lleva el vellocino del Toisón de Oro prendido al pecho.

Gonzalo Bilbao utiliza con habilidad y mesura una técnica de sólido dibujo y cromatismo entonado en el que destaca el contraste del negro del vestido y del tocado femenino con el blanco del traje infantil.

Tras realizar este ejemplar y con el tiempo, el pintor, convencido monárquico, entablará amistad con Alfonso XIII, que se incrementará en los últimos años de su reinado y coincidiendo con su estancia en Sevilla con ocasión de la Exposición Iberoamericana

de 1929. Se convertirá en su retratista en diversas ocasiones con un prototipo iconográfico de pequeñas variantes y una técnica más suelta y menos dibujada que en esta primera ocasión.

GERARDO PÉREZ CALERO



Bibliografía: Valdivieso González, E. (1983); Pérez Calero, G. (1989a; 1989b; 2002).



José de la Vega

RETRATO DE CRISTÓBAL COLÓN

1892

Óleo sobre lienzo. 244 x 143 cm

Adquirida por el Ayuntamiento en 1892

Ubicación actual: Casa Consistorial, vestíbulo de entrada al Salón Colón

Nº de Inventario: 32730

Desde la década de 1880 se venía planteando la necesidad de conmemorar el IV centenario del Descubrimiento de América, en un momento en el que España había perdido sus territorios americanos, a excepción de Cuba y Puerto Rico, y donde era necesario un reencuentro con su historia común. La preparación de la organización tuvo su momento culminante cuando se creó una Junta Directiva, entre 1891 y 1893, protagonizada por Cánovas del Castillo, que reorientó la conmemoración hacia temas culturales con exposiciones, congresos y la celebración de los actos centrales en Huelva, donde debía celebrarse el IX Congreso de Americanistas. A pesar de ello fue Madrid la que capitalizó el centenario y donde se organizaron las exposiciones históricas. Desde un principio, hubo un gran interés en que Sevilla jugara el mejor papel posible en esta conmemoración colombina, pensando recuperar algo de su antiguo esplendor con la llegada de visitantes que ayudasen a levantar la economía de la ciudad, incluso con la estancia de la familia real, como así ocurrió.

Sin embargo, la esperanza de que esta Junta concediera la celebración de alguno de los festejos programados a Sevilla se desmoronó muy pronto, a lo que se añadió que la ciudad no tuviese ningún representante en dicha institución, originando al alcalde González Álvarez duras críticas desde la prensa. Esto hizo aumentar la presión para que el Ayuntamiento preparase un buen programa de festejos, que apareció publicado a mediados de 1891, aunque con continuas reformas posteriores por la falta de acuerdo entre los munícipes. A finales de septiembre, algunos periódicos dieron a conocer los actos que se llevarían a cabo los días 9, 10 y 12 de octubre, entre los que contaban con un reparto de premios a los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, la inauguración de la escultura de Velázquez y la apertura de una exposición artística. En esas fechas ya estaba terminado el troquel de la medalla conmemorativa encargada por el Ayuntamiento al grabador Lorenzy. Llevaba en el anverso el busto de Colón con la fecha del Descubrimiento y en su reverso las antiguas armas del reino de Sevilla. También estaba listo el álbum de fotografías colombinas, encargado por la Corporación municipal a Ser-

gio Luna. Constaba de 24 fotografías, entre ellas de nueve autógrafos de Cristóbal Colón (1451-1506) y de su hijo Hernando, vistas de monumentos relacionados con la historia del Descubrimiento y el zapote, último vestigio de la huerta de Hernando Colón.

Dentro de este programa de actos conmemorativos, el Ayuntamiento encargó para la fachada de la Casa Consistorial este retrato del almirante a José de la Vega y Marrugal (1827-1896). De este autor se desconocen datos biográficos seguros, aunque se sabe que fue discípulo de José María Romero, asistiendo también a la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Su producción fue muy escasa, ya que fue empleado de la Diputación de Sevilla, por lo que se dedicó a la pintura en sus ratos libres. Abordó por lo general una temática costumbrista y de asuntos populares, como *Los recoveros*, *Un calesero enjaezando una mula*, *Un cura y un monaguillo*, *La casa campesina* y *Caseta de Consumos en el puente de Triana*. Para una de las exposiciones organizadas en este IV Centenario se mandaron los cuadros de José de la Vega *Uvas molles*, *Uvas lises*, *Un corral de Sevilla* y *El Capellán de santa Clara*. También tocó el tema de historia, como un *Episodio de la guerra de África*, y los asuntos colombinos, como hizo en el Ayuntamiento.

El *Retrato de Cristóbal Colón* muestra al almirante representado de pie, antes de emprender su viaje, con la mano izquierda apoyada en una esfera terrestre como demostración del conocimiento y destreza que poseía en el manejo y consulta de portulanos, mapas náuticos y mapamundis que le permitieron atravesar la Mar Océana rumbo a las Indias. Con la mano derecha sostiene las capitulaciones de santa Fe, firmadas por los Reyes Católicos. Se trata de un retrato ideal, representado de pie, vestido con una indumentaria elegante, que sigue prototipos anteriores, principalmente la iconografía que se había difundido del navegante a partir de una estampa de Alejandro Capriolo, que inspiró el lienzo de Rafael Tejeo en 1828 (Museo Naval de Madrid), mostrándolo con nariz fuerte y aguileña, ojos claros e incisivos, boca pequeña y pelo cano. La pintura de historia del siglo XIX tomó como uno de sus temas preferidos la gesta del Descubrimiento de América y a Colón

I 30



como su principal artífice, con ejemplos en la Biblioteca Colombina de Sevilla, en la obra de Emile Lasalle, *Colón como geógrafo*, o en la de Eduardo Cano de la Peña, *Colón discutiendo con fray Juan Pérez y los físicos de Palos en el monasterio de la Rábida*, de 1856 (Senado, Madrid), galardonada con Premio en la Exposición Nacional, aunque en ambas aparece Colón con barba.

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ

Bibliografía: Ossorio y Bernard, M. [1868] (1975); Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Valdivieso González, E. (1986); Abad Castillo, O. (1989); Vázquez Cienfuegos, S. (2008: v. 2: 67-77); Méndez Rodríguez, L. (2012).

Andrés Cortés y Aguilar**LA CARIDAD DE SAN VICENTE DE PAÚL**

1846

Óleo sobre lienzo. 125 x 163 cm

Firmado: Andrés Cortés. 1846

Inscripción al dorso: Obsequio de J. M. de Ybarra/ al asilo de San Fernando/ y faltando este/ lo reclama su donante/ p^a las hermanas de la Caridad/ del Sr^o Hospital/.

Donada por José María de Ybarra al asilo de San Fernando del Ayuntamiento de Sevilla

Ubicación actual: Casa Consistorial

Nº de Inventario: 32890

Andrés Cortés y Aguilar nació en Sevilla en 1812, ciudad en la que murió en 1879. Ya desde joven contempló en el seno familiar el oficio de pintor, tanto de su padre, Antonio Cortés Caballero, como de su tío, Joaquín Cortés Caballero. Formado junto a otros artistas del momento en la Escuela de Tres Nobles Artes de Sevilla, su trayectoria estuvo definida por la asimilación del romanticismo costumbrista imperante en la capital hispalense por aquellos años. Cortés estuvo siempre vinculado a Sevilla, fue profesor de la Escuela de Bellas Artes y miembro de dicha Academia desde 1862. Participó activamente en las exposiciones de Bellas Artes, obteniendo medalla de plata en la de 1858, así como en la vida cultural de la ciudad. También fue socio de número fundador de la Diputación Arqueológica de Sevilla, presidente de su clase de artes, corresponsal de la Real Academia de Arqueología y Geografía del príncipe don Alfonso y de la de Córdoba, y socio de la de Emulación y Fomento, además de ser condecorado con varias cruces.

Dentro de su ingente producción, Cortés y Aguilar destacó por sus vistas de Sevilla y paisajes circundantes, composiciones originales que el pintor poblaba de personajes ataviados con indumentarias típicas, inmersos en escenas cotidianas. Estas obras son un claro ejemplo de su estilo, en las que el color, de gran viveza y brillantez, otorga a estas composiciones un singular pintoresquismo que tuvo gran demanda entre la clientela local y foránea de Sevilla. Dentro de esta tipología, Cortés se diferenció del resto de artistas por sus paisajes rurales con rebaños, ya fuesen de vacas u ovejas, acompañados por uno o varios pastores. Estas escenas, del todo intrascendentes, poseían un gran atractivo, no solo por lo original de la composición, sino por ser un compendio magistral del manejo de la luz y el color.

Aparte de sus vistas, el artista cultivó otros géneros, aunque no con tanta maestría, tales como el

retrato, destacando aquí el que le realizara a José María de Ybarra en 1854, quien a posteriori donaría al asilo de San Fernando del Ayuntamiento de Sevilla la obra que nos ocupa. *La caridad de San Vicente de Paúl* constituye uno de los escasos ejemplos de temática religiosa dentro de la obra del pintor. Esta pintura fue realizada con motivo de la fundación del mencionado asilo, representándose en ella un tema que también sería tratado por otros pintores como Esquivel en 1848, Roldán en 1857 y Rodríguez de Guzmán en 1862. La obra ilustra el momento en el que una hermana de la congregación acompaña a un establecimiento benéfico a personas necesitadas. Esta práctica fue habitual a partir de 1851, momento en el que se oficializa en España la existencia de tres congregaciones masculinas dedicadas a la asistencia, siendo una de ellas la de san Vicente de Paúl. Destaca en la izquierda de la escena la figura de san Vicente, quien espera al pequeño grupo con gesto de acogimiento. Del resto de personajes sobresale en primer término una pareja de niños, ataviados con harapos, que parecen buscar con su mirada la complicidad de la hermana y del santo. Otros desfavorecidos e impedidos completan la escena, destacando la figura de un tullido a la derecha de la composición. La representación adolece de cierta frialdad, acentuada por la rigidez de los personajes que imprimen una visión excesivamente estática.

FERNANDO PANEA BONAFÉ

Bibliografía: Ossorio y Bernard, M. [1883-1884] (1975: 169); Cuenca, F. (1923: 117); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 74, nº 199); Reina Palazón, A. (1979: 224); Valdivieso González, E. (1981: 65); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 112, nº 32).



Andrés Cortés Aguilar
LA FERIA DE SEVILLA
 Ca. 1852

Óleo sobre lienzo. 148 x 252 cm

Firmado y fechado en ángulo inferior derecho: Andres Cortes f. año/ 185...

Donada al Ayuntamiento de Sevilla por disposición
 de Fernando de Ybarra en 1963

Ubicación actual: Casa Consistorial, despacho de la Alcaldía

Nº de Inventario: 32857

Andrés Cortés, pintor costumbrista sevillano, perteneciente a una familia de artistas, se forma en la Real Escuela de Tres Nobles Artes de Sevilla coincidiendo con dos pintores destacados del costumbrismo romántico sevillano, José Domínguez Bécquer y Manuel Barrón. Su obra recibe la influencia de los pintores holandeses del siglo XVII, de la pintura inglesa, debido a la afluencia de artistas y viajeros a la ciudad como Richard Ford y David Roberts, y de la obra de Murillo, como sucede en la mayor parte de los pintores locales. Sus cuadros representan principalmente vistas y monumentos de las ciudades de Sevilla, Granada y Córdoba, tipos populares y escenas de costumbres. Debido a su amistad con José María Ybarra, primer conde de Ybarra, y al mismo tiempo su mecenas y mentor, alcanzó gran éxito en el panorama artístico sevillano llegando a recibir numerosos encargos con los que adquirió gran prestigio.

Entre sus obras, las más famosas son sin duda sus vistas de la Feria de abril de Sevilla, de la que se conservan tres versiones muy similares. La primera que realiza pertenece a la colección Ybarra, la segunda al Museo de Bellas Artes de Bilbao y esta que aquí presentamos al Ayuntamiento hispalense.

La Feria de Sevilla nació en 1847 como mercado ganadero y agrario gracias a la iniciativa de dos empresarios, Narciso Bonaplata y José María Ybarra, con la intención de reactivar la economía de la ciudad. El marco elegido fue el Prado de San Sebastián, una inmensa dehesa situada extramuros entre los arroyos Tagarete y Tamarguillo.

Este evento atrajo la atención de los pintores costumbristas del siglo XIX inspirando algunos de los cuadros más vistosos y pintorescos de la pintura romántica. Claro ejemplo de ello es esta representación de la Feria de Sevilla, cuya singularidad estriba en su carácter documental. Este tipo de representaciones fue una novedad importante, en cuanto que se comenzaron a pintar las cosas tal como se veían: escenarios reales fuera de las escenas estereotipadas mostrando un mosaico de las diferentes clases sociales, sombreros improvisados para el ganado, grupos

de pastores y gitanos contrastan con la vida apacible de los burgueses...

La escena, con un cierto aire teatral, nos muestra una vista panorámica del Real de la Feria en sus primeros años. En primer plano, jinetes, pastores y trantantes con su ganado, hacia la derecha, de pie y como centro de atención, en traje corto y dando el brazo a su esposa, ataviada con el traje típico popular, la figura de José María Ybarra; a su lado, un majo a caballo ricamente ataviado con el traje flamenco de la época, personaje idénticamente reproducido en una litografía perteneciente al álbum de *Costumbres andaluzas* realizado por Antonio Chamán en 1852. En un segundo plano, detrás del majo, aparece una escena de baile también representada en una litografía de Chamán titulada *En cualquier parte se baila un fandango*. Tras una multitud de escenas diminutas y como telón de fondo, un tanto forzado en cuanto a la perspectiva, los monumentos colindantes al Real de la Feria, de izquierda a derecha: el palacio de San Telmo, la Fábrica de Tabacos, en la que se aprecia la torre de telegrafía óptica, de efímera existencia, la Puerta de San Fernando o Puerta Nueva, derribada en 1868, el Alcázar y sus jardines y la imponente presencia de la Catedral y la Giralda.

Andrés Cortés, sin ser un gran pintor, dejó reflejada en su pintura, de minucioso trazo y colorido convencional, una realidad artística que le confería un fuerte acento folklórico muy del gusto de la época.

ROCÍO IZQUIERDO MORENO

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 47, nº 58); Infante-Galán, J. (1973); Reina Palazón, A. (1979: 224); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 114, cat. 33); Quesada Rodríguez, L. (1987: 25-26); Calvo Serraller, F. et al. (1991: 122); Quesada Rodríguez, L. (2001: 47); Valdivieso González, E. y Fernández López, J. (2011: 60, 166); Méndez Rodríguez, L. (2012: 154, fig. 164).





Rafael Romero Barros (atribuido)*VISITA DE ISABEL II A LA HUERTA DE SAN ANTONIO EN CÓRDOBA*

Ca. 1862

I 33

Óleo sobre lienzo. 374 x 585 cm

Adquirida por el Ayuntamiento en 1929 por 3.750 pesetas (ICAS-SAHP, AMS, Expediente Reg. Interior, 8/1929). Su compra fue asesorada por Santiago Martínez. En el expediente de compra se señala la autoría de José de Madrazo, hecho imposible, pues murió en 1859, tres años antes del episodio que se narra en esta obra
Ubicación actual: Casa Consistorial
Nº de Inventario: 32731

Esta composición, por su gran formato y con un posible destino áulico, muestra la visita que la monarca Isabel II realizó a la Quinta de San Antonio en el año 1862, después de visitar las Ermitas en Córdoba. La reina centra la escena habiendo descendido de un carruaje enjaezado para la ocasión, con servidores vestidos a la federica y camina en dirección al espectador del brazo del décimo marqués de Benamejí, Marcos Castrillo y Medina (1859-1908), por entonces propietario de la huerta y senador vitalicio por la provincia de Córdoba y en aquellos días anfitrión de la familia real. Por tanto, la gran escena pretende ser crónica de acontecimientos locales y obedecería muy posiblemente a un encargo del noble en cuestión. En la escena, siguen a la reina el príncipe de Asturias, más tarde Alfonso XII (por cierto, ataviado a la andaluza con su catite bajo el brazo, siguiendo la moda del casticismo, en ese momento vigente entre la alta nobleza) y su hermana la infanta Isabel, seguida de la marquesa de Malpica, en aquella ocasión asistente de los infantes durante el viaje. Todos los personajes aparecen situados como si se dispusieran a entrar en la casa del noble. No obstante, la precisión y distribución de los personajes parece revelar un punto de partida fotográfico, algo confirmado en la crónica literaria realizada con motivo de dicha recepción y almuerzo que tuvo lugar durante la visita real. Razones todas ellas que apoyan la idea de una composición conmemorativa del real acontecimiento, promovido sin duda por Benamejí, que quiso representarse como alguien cercano a la familia real y un significado cortesano.

La reina Isabel II visitó Córdoba entre el 14 y el 17 de septiembre de 1862 con una serie de actos, agasajos y encuentros de todo tipo. En concreto, el día 16 subió a las Ermitas y visitó la huerta de San Antonio, donde recibió una serie de coronas poéticas de vates locales. Se trataba de una antigua huerta existente en el antiguo camino a las Ermitas, hoy carretera de Trassierra y, según recoge minuciosamente el crónis-

ta Maraver y Alfaro, “la reina tomo una magnífica góndola del excmo. Marqués de Benamejí por seis caballos enjaezados a la andaluza... La reina visitó algunas ermitas, y pasó a visitar varias huertas de la Sierra, y en especial la de San Antonio, donde se la esperaba... infinitas familias estaban acampadas en las inmediaciones de la Huerta de San Antonio... que estaba preparada para ofrecerles un espléndido almuerzo... en aquel espléndido vergel y lujosísima morada”. Fue adornada para la ocasión con todo tipo de ornamentos y gallardetes, fuentes y centros artísticos. Lo mismo ocurría con el interior del edificio que “excedía á todo lo ya dicho en riqueza y decoración... La mesa estaba preparada para treinta cubiertos... y los acordes de una banda de música colocada a larga distancia de ella, anunciaron la llegada de la Real Familia, que se presentó efectivamente, acompañada de los Excmos. Sres. Ministros de la Guerra, Estado y Fomento; Gefes y altos dignatarios de Palacio... A El Excmo. Sr. Marqués de Benamejí acompañado de los Sres. Duque de Almodóvar, Obispo de Córdoba, Marqués de Villaverde, Conde de Zamora, B. Rafael Rejano, D. José Rlescas, Gobernador Civil, Comandante General, y ótros particulares, convidados al efecto, se presentaron a recibir a los Régios huéspedes”. Tras lo cual el cronista pasó a relatar el momento que recoge la pintura en cuestión: “S. M. subió apoyada en el brazo del Sr. Marqués de Benamejí, y despues de haber descansado un rato, salió al balcón principal, acompañada de sus Augustos Hijos. Como no había un incidente que no estuviese previsto por el Sr. Marqués, aprovechó este momento para suplicar á S. M. le permitiese eternizar tan honrosa visita por medio de la fotografía, y obtenida la real venia, quedaron cumplidos un momento después los galantes deseos del dueño de la Casa, por medio de una máquina fotográfica colocada al efecto con antelación en sitio conveniente... y concluido, recorrió S. M. algunas pintorescas vistas de la posesion, agradándole tanto la belleza de los arbolados y paseos, que significó al



dueño lo contenta que se hallaba y lo grato que le sería visitar la huerta por primavera, abrigando las esperanzas de poderlo hacer así”.

Por todo ello, se desprende que esta composición fue encargada sin duda alguna expresamente para conmemorar la visita de la monarca en el año 1862, en una fecha que coincide con el traslado ese mismo año a Córdoba del pintor noguereño Rafael Romero Barros (1832-1895). Un hecho cierto que apoyaría esa posibilidad es que en esas fechas y en el contexto de la pintura cordobesa no existía un artista con un mayor nivel de formación y capacidad pictórica para llevar a efecto dicho encargo. Podría ser un artista tal vez de la corte madrileña, en torno al círculo de alumnos de Madrazo; pero es muy probable que fuera el mismo Rafael Romero Barros su autor, cuya mano se intuye sobre todo en las arboledas, aunque su firma no se halla por tratarse de una pintura inconclusa. Otra posibilidad es que interviniesen varias manos en su ejecución a partir de la fotografía de 1862.

En cuanto a Barros, aunque con un estilo más ajustado sobre todo en los formatos de gabinete, pensamos que podría, por estilística, ser el autor de dicha escena con la fotografía como punto de partida. Precisamente en ese mismo año de 1862 Romero

dejaba Sevilla, donde se había formado en la tradición romántica local, por la ciudad de Córdoba, con el nuevo destino de dirigir el Museo Provincial de Pintura. De hecho, Romero Barros fundaría la Escuela Provincial de Bellas Artes y la Escuela de Música de Córdoba, organizando y dirigiendo igualmente el Museo Arqueológico. Una vez instalado en la ciudad Romero sería un pintor reconocido y bastante prolífico, con una faceta intelectual centrada en numerosos artículos publicados en prensa y revistas especializadas. Justamente, años más tarde de su establecimiento en la ciudad, Romero Barros realizaría un encuadre, ya en 1874, de esa misma huerta de San Antonio: del lugar que fuera escenario de la visita real, un paisaje hoy expuesto en el Museo de Bellas Artes de Córdoba.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Maraver y Alfaro, L. (1862).

Salvador Gutiérrez de la Vega

SANTA FILOMENA

Ca. 1850

Óleo sobre lienzo. 105 x 84 cm

Procede del Hogar Virgen de los Reyes. Ayuntamiento de Sevilla

Ubicación actual: depósito del Ayuntamiento en acuerdo de comodato

con el Arzobispado de 30 de noviembre del 2000 en la iglesia

parroquial de San Pablo de Aznalcázar

Nº de Inventario: 35616

Santa Filomena aparece representada de media figura, de tamaño natural, vestida con una saya blanca, adornada con joyas, y un manto rojo con la palma del martirio en la mano izquierda, mientras que la derecha la lleva al pecho en señal de recogimiento. Sigue las representaciones de la iconografía de esta santa que la muestran con el pelo largo, oscuro, ataviada con una corona real, vistiendo una túnica blanca y con la palma, flechas o un ancla en las manos, que alude a su prisión en una cárcel romana y a su posterior martirio. Precisamente, en el ángulo superior izquierdo aparece un ángel niño con una corona de flores, aludiendo a la victoria sobre el martirio que sufrió, iluminando el rostro de la santa desde este ángulo, cuya gracia deriva precisamente de ser hija de la luz, como alude su nombre latino *Filia luminis*.

La santa fue una de las primeras mártires y sus restos no fueron conocidos hasta 1802 cuando en las catacumbas de Santa Priscila en la vía Salaria de Roma se encontró una cripta sellada y tres losas de terracota que cerraban el conjunto y que aludían a los símbolos del martirio: un ancla, tres flechas, una palma y una flor, estos últimos símbolos de la pureza y virginidad de la joven, de unos 12 o 13 años, allí enterrada. Sus restos se entregaron a la Iglesia en 1805. Posteriormente, sus reliquias fueron trasladadas a la parroquia de la Virgen de Gracia de Mugnano.

La pintura ha sido considerada tradicionalmente una obra anónima, pero por su estilo debemos adscribirla a la producción de Salvador Gutiérrez de la Vega, de quien el Ayuntamiento posee otras obras de temática religiosa en su colección municipal, como una *Santa Margarita*, fechada hacia 1860, que fue adquirida por el Ayuntamiento el 13 de septiembre de 1867 por 1.400 reales, procedente de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Este pintor gozaba de prestigio en Sevilla, siendo uno de los más murillescos, al igual que su sobrino José Gutiérrez de la Vega, formado en su taller. Destacó como copista de Murillo, conservándose algunas obras en la colección municipal, como la *Imposición de la casulla a san Ildefonso* (1,63 x 1,27 m), adquirida en 1864 a Baldomero

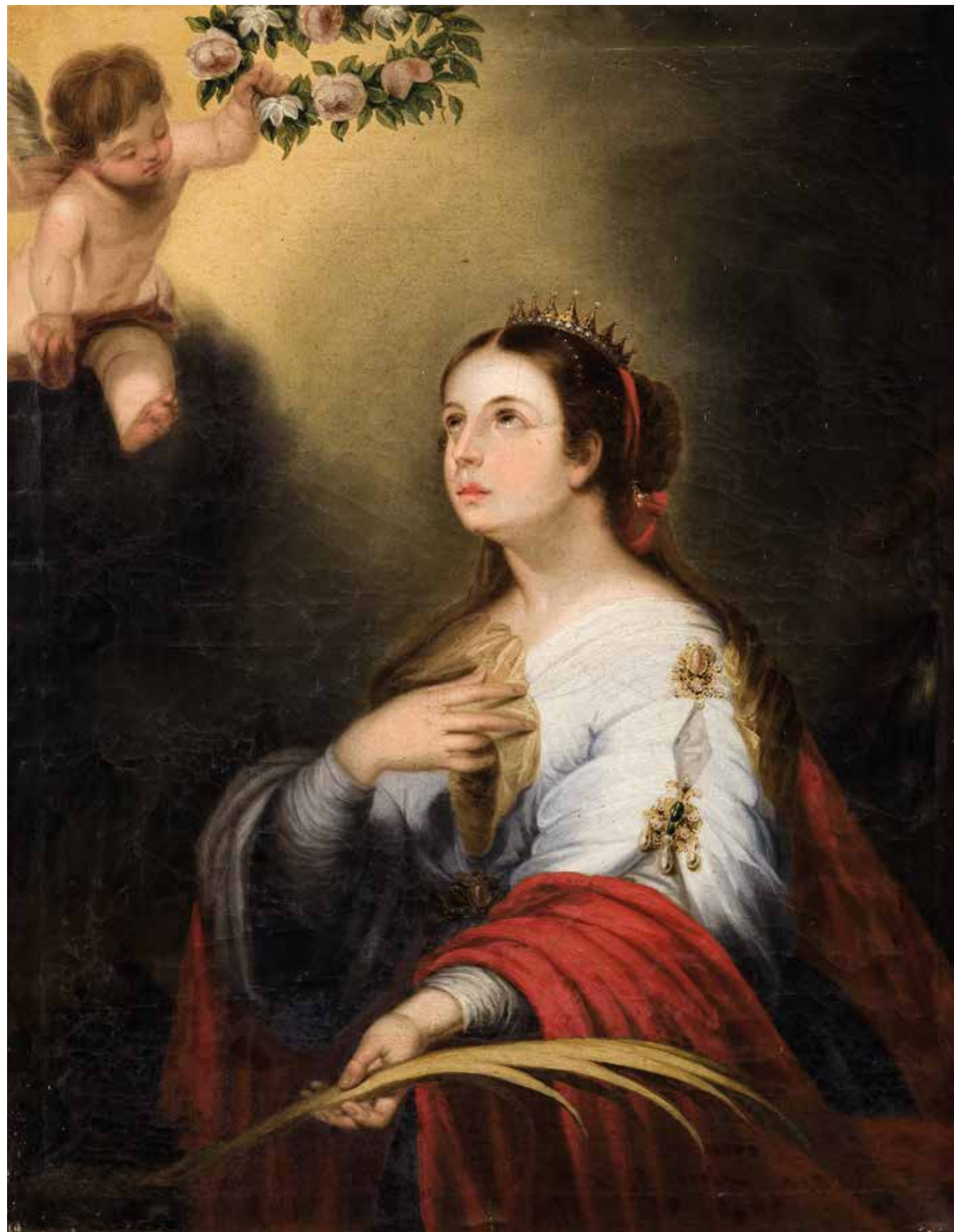
Romero, sobrino del artista por 700 reales. En 1867 ingresa *San Bernardo y la Virgen* (1,64 x 1,22 m), junto con esta *Santa Margarita*, que se trata de una copia del original de Tiziano que se expone en el Museo del Prado. También forman parte de la colección municipal sus copias del *San Bernardo*, de la *Virgen del Prado* y del *Santo Tomás de Villanueva* (2,28 x 1,88 m), que copia la del Museo de Sevilla, adquiridas por el Ayuntamiento en 1864 y 1867. Salvador Gutiérrez de la Vega pintó también unas *Santa Justa y Santa Rufina* (óleo sobre lienzo; 0,99 x 0,74 m), adquiridas por el Ayuntamiento en 1864. Cada cuadro costó al Ayuntamiento 300 reales. Estas obras fueron vendidas a la Casa Consistorial por el sobrino del pintor al encontrarse con graves necesidades económicas.

Quizás esta fuese la vía de ingreso de esta *Santa Filomena*. El lienzo tiene evidentes débitos con la pintura de Murillo, como aval y garantía de su práctica pictórica, aunque sin derivar de ningún modelo concreto, pues el artista sevillano nunca pintó este tema. Desde luego, están presentes una delicadeza y una suavidad que ponen de manifiesto su vinculación murillesca, así como la fisonomía de la santa, siendo de más torpe ejecución el ángel niño. Esta obra se encontraba en el coro del Hogar Virgen de los Reyes y por comodato ha sido cedida en préstamo de uso al Arzobispado de Sevilla, trasladándola a la parroquia de San Pablo de la localidad de Aznalcázar.

Esta santa hacía pareja con una *Santa Catalina*, de las mismas dimensiones, en paradero desconocido, y que estuvo también expuesta en el coro del Hogar Virgen de los Reyes (Collantes, 1970: 77). Existe una *Santa Catalina* en una colección particular de Granada, firmada por Salvador Gutiérrez de la Vega, que repite esta misma composición.

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Serrera Contreras, J. M. (1992); Méndez Rodríguez, L. (2012).



José María Romero López

*ALFONSO XII EN LA CAPILLA REAL DE LA CATEDRAL
DE SEVILLA ANTE EL CUERPO INCORRUPTO DE SAN FERNANDO*
1877

Óleo sobre lienzo. 153 x 190 cm

Adquirida por el Ayuntamiento en 1883

Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Santo Tomás

Nº de Inventario: 32759

Años antes de su definitivo matrimonio con su prima carnal María de las Mercedes de Orleans, Alfonso XII realizó una serie de viajes por la geografía nacional como toma de contacto con su pueblo. Viajes que estuvieron marcados por actos y ceremonias en que se ponía en valor la recién restaurada institución monárquica. Desde luego, la ciudad de Sevilla, con una corte efectiva en torno a los infantes duques de Montpensier, no podía en ningún momento quedar fuera del circuito. De manera que durante una de sus visitas a la ciudad, en el año 1877, el entonces jovencísimo rey presidió una serie de actos protocolarios organizados por las instituciones. Una serie de recepciones y actos solemnes que venían a escenificar el entroncamiento directo del nuevo monarca con los orígenes de la monarquía hispana en Sevilla, presente siempre desde el mismo momento de la toma de la ciudad medieval. Una monarquía, por otra parte, sacralizada en la ciudad desde época barroca y encarnada en la personalidad del santo rey Fernando.

El 1 de diciembre de 1874 Alfonso hizo público el Manifiesto de Sandhurst, presentándose a los españoles como un príncipe católico, español, constitucionalista, liberal, y deseoso de servir a la nación. Ese mismo año se restauró la monarquía en España, con el pronunciamiento en Sagunto del general Martínez Campos, en favor del príncipe Alfonso. Conforme a ello, cuatro años después, los actos reales durante la visita alfonsina se concentraron, en primer lugar, en la visita al cuerpo incorrupto de san Fernando en la Capilla Real, un hecho que en sí mismo venía a ser un reconocimiento al pasado y a la historia de la nación, a la vez que un testimonio del entroncamiento con sus ancestros, y, por otro, en la ceremonia civil del acto de erigir un monumento municipal al rey santo, que a partir de ese momento presidiría el nuevo urbanismo posliberal de la ciudad, en el entonces verdadero epicentro urbano de la recién constituida plaza Nueva.

Estos actos centraron la temática de los dos lienzos realizados por el pintor romántico José María Romero López (1815-1893), un artista directamente relacionado con la burguesía urbana y la aristocracia

en torno a los Montpensier, así como de reconocido prestigio en la capital. A este respecto es ilustrativo el debate suscitado en el seno de la Corporación a raíz del ofrecimiento en 1883 por el autor de ambas obras. Algunos capitulares se opusieron a la compra afirmando que el Ayuntamiento “solo debía adquirir obras verdaderamente artísticas”. De este comentario se deduce, por un lado, que para ese grupo de capitulares el criterio que debía primar era el de la calidad, y por otro, que su opinión sobre estos lienzos es que no reunían las condiciones necesarias para su adquisición. No obstante, argumentos a su favor como el prestigio de su autor y la entidad de los temas representados se impusieron a la hora de adquirir las obras (Serrera, 1992: 174).

En ellas Romero actuó de verdadero cronista narrador, incorporando detalles descriptivos y retratos individualizados de las personalidades presentes, haciendo alarde de un género en el que este autor se especializaría, sin por ello dejar de cultivar pinturas de costumbres y escenas de género tan características del periodo romántico sevillano. Prueba de ello es su antecedente más directo de este tipo de escenas, en que se recoge un acontecimiento de otra índole como *El bautismo de la infanta María Isabel Orleans y Borbón*, que tuvo lugar en la catedral de Sevilla en 1849. Composición de cierto formato donde el autor sigue muy de cerca otras pinturas de crónicas de actos y ceremonias similares a estas, como las ejecutadas hacia mediados del siglo por parte de artistas franceses como Girardet o Blanchard, presentes en Sevilla en los primeros años de la llegada de los duques de Montpensier.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 79, nº 231); Serrera Contreras, J. M. (1992: 174); Fernández Albéndiz, M^a C. (2007).



José María Romero López
*COLOCACIÓN DE LA PRIMERA PIEDRA POR ALFONSO XII DEL MONUMENTO
A SAN FERNANDO EN LA PLAZA NUEVA DE SEVILLA EL 31 DE MARZO DE 1877*
1877

Óleo sobre lienzo. 153 x 190 cm
Adquirida por el Ayuntamiento en 1883
Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Santo Tomás
Nº de Inventario: 32760

La primera visita oficial del monarca a Sevilla data de marzo de 1877, aun cuando ya había conocido la ciudad en septiembre del año 1862 siendo entonces príncipe de Asturias y acompañando a su madre Isabel II. Procedente de un periplo por la costa mediterránea, con parada en Málaga, dicha visita se enmarcaba entonces en un necesario acercamiento al pueblo para afianzar así el nuevo régimen y calmar algunas revueltas republicanas y tuvo por meta ganarse la adhesión de sectores políticos, sociales y económicos de la ciudad. El rey llegó a Sevilla por ferrocarril procedente de Cádiz, siendo recibido por la comisión presidida por José María Ibarra, entonces alcalde de la ciudad, y en la que también participó la Diputación provincial, junto a los regidores locales José Morales, Rafael Álvarez Anitua, y el pintor Manuel Wssel de Guimbarda.

Tras la demolición del convento Casa Grande de San Francisco se urbanizó el solar dejándolo como espacio público presidido por el Ayuntamiento, pasando a denominarse como plaza Nueva. En 1848 el Cabildo de la ciudad aprobó el proyecto presentado para construir una gran fuente, coronada por una estatua del rey san Fernando, aunque el proyecto (en el lienzo puede observarse entre los planos sobre la mesa de ceremonias) quedó aparcado hasta que en 1861 se dedicaron la plaza y la estatua a la reina Isabel II. Con la restauración de la monarquía se vio políticamente oportuno el rescatar la idea del monumento al rey conquistador de la ciudad, en homenaje de la línea de la estirpe real del prestigio adquirido por el monarca, que se ganó el sobrenombre de *el Pacificador*, que ratificó la nueva Constitución de 1876 inspirada por Cánovas.

La escena de José María Romero (1815-1893) recoge con abundancia de personalidades el acto oficial de la colocación de la primera piedra del monumento a san Fernando, que hace pareja con la escena de la *Visita al cuerpo incorrupto de san Fernando en la Catedral de Sevilla* (ya se ha comentado en el artículo anterior la polémica suscitada entre los capitulares para aprobar su adquisición). La composición, con un sentido de crónica de acontecimiento –a la manera que hiciera el dibujante y pintor Juan Comba

por aquellas fechas como cronista de los viajes del monarca, publicados en las revistas ilustradas de la época–, aspira igualmente a ser un retrato colectivo de las personalidades más significativas de la ciudad. En primer plano se puede reconocer a los duques de Montpensier con sus hijas. Al fondo, Isabel II con las infantas, y, en torno a la mesa donde firma el joven rey, el alcalde Ibarra, el conde de Toreno, el presidente del Gobierno Antonio Cánovas, el capitán general Primo de Rivera, Silvela, el jefe de la oposición, así como el obispo Manuel María León González, que preside el acto; en una jornada que incluyó también, por cierto, una visita a una exposición libre de pinturas.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Bruna, J. C. (1877); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 79, nº 230); Díez, J. L. (1997); Fernández Albéndiz, M^a C. (2007).



Joaquín Domínguez Bécquer

LA PAZ DE WAD-RAS

1870

Óleo sobre lienzo. 317 x 587 cm
Firmado: Joaq. D. Becquer/ Sevilla 1870
Encargada por el Ayuntamiento en 1860
Ubicación actual: Casa Consistorial
Nº de Inventario: 32737

Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879) puede ser considerado ciertamente como el artista más emblemático de la etapa romántica en la ciudad de Sevilla. Tras su formación en el estudio de su primo José Domínguez Bécquer se especializaría en pintura costumbrista; con él colaboró en cuadros de asuntos populares con destino al extranjero o viajeros foráneos principalmente. Desde la llegada de los infantes a la ciudad estuvo muy vinculado con una serie de encargos de los duques de Montpensier, en cuyo palacio de San Telmo ejerció como preceptor de dibujo de sus hijos, y ejecutaría principalmente retratos históricos, así como de personajes aristocráticos. Sus cuadros costumbristas figuraron en importantes colecciones de la época y se exhibieron en la Exposición Universal de París en 1855 y, al año siguiente, en la primera Nacional de Bellas Artes de Madrid.

Otro de los aspectos desarrollados por el artista fue la faceta de pintor de historia, tal como oficialmente se exigía en la carrera académica de pintor. Participó igualmente en exposiciones que organizaban en la ciudad instituciones como el Liceo Sevillano a partir de 1838, del que sería uno de sus fundadores. Gracias a su prestigio local, en 1845 figuró como director de las obras de restauración llevadas a cabo en los Reales Alcázares de Sevilla, lo que le valió que cinco años después, en 1850, fuese nombrado pintor de cámara de la reina Isabel II.

Su gran prestigio local confirma el hecho de que en el año 1860 el Ayuntamiento de Sevilla le encargase la composición de gran formato *La paz de Wad-Ras*, para conmemorar la guerra de Marruecos de 1859-1860. Con este motivo el pintor realizó un viaje al país vecino para documentarse siguiendo las pautas de la incursión del pintor romántico por excelencia, Delacroix (presente en Sevilla años antes, concretamente en 1833, tras su viaje a Marruecos), lo que se inscribe en la sugestión del momento por la moda orientalista y la arquitectura neomudéjar, de las que participaron expresamente muchas de las ambientaciones promovidas por los Montpensier. A su regreso de este viaje recibió la Cruz de Carlos III. Tales méritos propician su elección como miembro de la Real Academia de Be-

llas Artes de Sevilla, y como académico en 1866 de la Real de San Fernando de Madrid.

Concretamente la pintura fue un encargo del propio Ayuntamiento de Sevilla en el año 1860 y adquirida finalmente por la Corporación en el año 1872, por un importe de 45.000 pesetas. Un encargo que coincide en tantas cosas con el realizado a Fortuny ese mismo año en Barcelona. Por otra parte, se trata de un lienzo que, aun siguiendo esquemas similares a los empleados por su compañero en las tareas docentes y pintor de historia en Sevilla Eduardo Cano, también produciría sus efectos en otros artistas continuadores de la pintura sevillana: ejemplo de ello es la copia que de esta composición realizara el pintor José María Chávez Ortiz (1839-1903), que hoy pertenece a la colección del Museo del Ejército de Toledo.

Ese mismo episodio también fue recogido por el propio Pérez Galdós en su Episodio Nacional *Aita Tettauén*. También otros artistas testimoniaron el acontecimiento, como el dibujante Francisco Ortego Vereda (1833-1881) que trabajó allí de cronista gráfico e ilustró la obra de Pedro Antonio de Alarcón, *Diario de un testigo de la guerra de África*, de 1860; y como dibujante de *El Museo Universal*, autor de *Toma del campamento marroquí, junto a Tetuán, el 4 de febrero de 1860*, allí publicada y que decididamente actuaría de precedente y esquema compositivo al que recurriría nuestro autor. A pesar de la falta de una documentación etnográfica más exhaustiva de los tipos árabes presentes (prueba de ello es la intención de evitar los rostros de los personajes árabes), la composición de Domínguez Bécquer immortaliza el momento de la histórica entrevista que tuvo lugar el día 25 de marzo de 1860, previa a la firma de los preliminares de la paz celebrada en el campamento del valle de Gualdrás o Wad Ras, en las cercanías de la población de Tetuán. Una ceremonia que ocurrió justo después de la victoria de las tropas españolas el 23 de marzo, en la que estuvo presente Pedro Antonio de Alarcón como testigo cercano de los acontecimientos de la Guerra de África. Algunos autores identifican entre los personajes (14 generales por parte española entre los cuales alguien ha llegado a identificar el retrato del duque de Montpensier), aparte de O'Donnell, a los generales García, Diego de los Ríos, Prim, Ustáriz y Quesada, y por la parte mora el Sultán acompañado de su hermano Muley el-Abbas. Todo un conjunto estructurado a la manera de un friso de personajes que convergen en un punto frente a la tienda de campaña, que en todo momento no deja de recordar la estructura

I 37



compositiva de *La rendición de Breda* de Velázquez. Como anécdota, los cañones tomados en la batalla fueron fundidos en la Maestranza de Sevilla en 1865 para dar forma a los leones que hoy flanquean la entrada del Congreso de los Diputados, obra del escultor Ponciano Ponzano Gascón.

En cuanto al fondo de la pintura, este alude a un escenario que, lejos de describir el lugar exacto del entorno de la batalla, pone de manifiesto un paisaje de tono realista, cercano a la consideración de ciertas obras del paisaje cultivado en ese momento por el belga Carlos de Haes, enviados y también premiados, justo a partir del año 1856, en la Exposición Nacional madrileña. Haes era un pintor netamente paisajista que obtenía la cátedra específica de paisaje de la Academia de San Fernando de Madrid. Aunque en la colección Montpensier, según recoge el catálogo publicado en 1866 con el nº 710, aparece un dibujo de una *Vista de Marruecos* que debió de servir de estudio preparatorio de esta composición, lo cual revelaría un interés por identificar el lugar como un ejercicio descriptivo a la vez que escenográfico dentro de la tradición romántica.

Asimismo, los estudios preparatorios para esta composición confirman un acercamiento a temas y personajes orientalistas por parte del autor, pues algunos bocetos de figuras tuvieron una difusión autónoma. De hecho se conocen algunos estudios de soldados, tanto de los voluntarios catalanes presentes en la batalla como de combatientes moros con chilaba, fez y espingarda, así como los retratos de figura completa de los generales Prim y O'Donnell que pertenecieron a la colección sevillana del marqués de Aracena. Tal como menciona Ossorio Bernard (1883) en su obra, en el año 1877 fueron expuestas en Sevilla tres pinturas consignadas como *Escenas de África*.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Álvarez Quintero, S. et al. (1920: 128); Cuenca, F. (1923: 82); Guichot Sierra, A. [1925: 134; 1935: 121] (1991); Guerrero Lovillo (1949: 56); Ràfols, J. F. (1954: 148); Gaya Nuño, J. A. (1966: 198); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 62, nº 131); Reina Palazón (1979: 193); Valdivieso González, E. (1981: 56); Sevilla. Ayuntamiento (1983: nº 35); Alarcón, P. A. (2005).

Ricardo Villegas Cordero

LA MUERTE DE VIRIATO

1890

Óleo sobre lienzo. 225 x 360 cm (fragmento)

Firmado en ángulo inferior derecho: Rº Vllas. CIRDERO/ ROMA/

MDCCCLXXXX

Adquirida a la madre del artista tras el fallecimiento del autor

el 17 de diciembre de 1897

Ubicación actual: Casa Consistorial

Nº de Inventario: 32734

Entre las fuentes clásicas que refieren la actividad bélica de Viriato a mediados del siglo II a.C., destacan la crónica de Apiano en su obra *Las Guerras en Hispania* y los relatos de Diodoro de Sicilia. Estos autores lo refieren como *dux* lusitano y como protector tanto de Hispania como de las tribus lusitanas y celtíberas. Además, Tito Livio lo relata en Hispania, como que “Viriato, quien primero pasó de pastor a cazador, luego a bandido y pronto a jefe de un ejército, ocupó toda la Lusitania”. Ya en el siglo XVII el padre Juan de Mariana en su divulgadísima obra *Historia General de España* (1606) calificó al guerrero lusitano como “el libertador casi de España” (libro III, cap. IV); y a partir de esta idea se asimiló entonces la figura de Viriato como uno de los mitos fundacionales del país.

A mediados del siglo XIX aparecería la obra del liberal Modesto Lafuente *Historia de España desde los tiempos más remotos hasta nuestros días* (1850-1867), que reemplazaría a la del padre Mariana y se constituyó en una síntesis histórica de referencia y como tal se mantuvo en el ámbito de la cultura española hasta bien entrado el siglo XX. No obstante, la figura legendaria de Viriato volvería, de hecho, a ser rescatada por los románticos como paradigma de rebeldía y emblema del carácter y la heroicidad nacional enfrentada a poderes tanto invasores como absolutistas.

En paralelo a estas concepciones, uno de los aspectos desarrollados fundamentalmente durante el siglo XIX por los artistas que se preciasen de realizar una carrera oficial de pintor consistió en estar casi obligados, en algún momento de su trayectoria, al cultivo de “temáticas de altura”, lo que equivalía a profundizar y escenificar asuntos históricos o sublimes, por lo general ligados a la historia nacional, a sus distintos episodios y épocas. Se trataba por tanto de composiciones de un formato institucional, que habrían de contener todo un esfuerzo no solo plástico, sino también investigador, que pusiera en valor una labor de reconstrucción, configurando am-

bientes, describiendo actitudes y profundizando en el carácter de los personajes, vestimentas de época, emblemas al uso y objetos suntuarios que, en su conjunto, habrían de ejercer una sugestión artística en el público espectador. Sin duda una labor creativa casi de reconstrucción cinematográfica, pero también una labor didáctica, informativa, edificante y formativa que habría de dejar huella en los espectadores. A todo lo largo del siglo XIX se mantuvo la idea ilustrada de que la función didáctica de la pintura era su único fin justificativo, de tal manera que desde el Estado se encomendaba a los pintores que no diseñaran cuadros simplemente bellos, sino que también debían instruir a la sociedad sobre su historia y su propia esencia. Los trabajos se presentaron a lo largo del siglo en los certámenes tanto académicos como más tarde en los nacionales a partir de 1856: celebraciones bianuales en donde se ponía a prueba la capacidad, inventiva y personalidad de los artistas. De tal manera que venían a ser la prueba de fuego donde se exponían las cualidades artísticas y se consolidaba de forma definitiva el reconocimiento a nivel nacional.

Precisamente, al pintor neoclásico Madrazo le debemos la versión más oficialista con la temática de la muerte de Viriato en su célebre composición de 1807. Una fecha realmente temprana respecto a 1890 en que Ricardo Villegas Cordero (1849-1896) presenta a las Nacionales su *Muerte de Viriato*, lo que nos evidencia que el debate a finales del siglo sobre la nacionalidad de Viriato aún seguía vigente en las esferas políticas.

La composición de Ricardo Villegas obtuvo unas pésimas críticas en dicho certamen (Reyero, 1987: 29), donde triunfaba otro pintor sevillano vuelto esos años de una larga estancia en París con su obra *Una desgracia*, pleno representante del realismo naturalista y los “tema del día”, lo que confirmaba ya un cambio de mentalidad a pesar de las conversiones y adaptaciones que fue desarrollando dicho género pictórico. Un género que caería en el más profundo de los descréditos, llegando a ser calificado por el mismo Unamuno de “horrenda y deshonrosa escuela”, pese a lo cual la pintura fue adquirida por el Ayuntamiento de Sevilla (Collantes, 1967: 43), tras morir el autor ahogado en el Guadalquivir en noviembre de 1896, al colisionar la embarcación donde viajaba con un grupo de cazadores que se dirigían a la marisma, un hecho luctuoso que en ese momento dejó consternada a la sociedad sevillana.

I 38



[Detalle]

Esta obra fue realizada durante su estancia en Roma, coincidente con pleno éxito artístico de su hermano José Villegas y bajo la sugestión de la pintura cultivada por este (las analogías compositivas y la concepción de los personajes son similares en obras por entonces en gestación por parte de José, como ocurre con el IV mandamiento de su serie *El Decálogo*), y que concurría a los certámenes más prestigiosos de la Europa del momento.

El valor dramático de la sombra proyectada sobre la tienda de campaña donde duerme el caudillo se hace protagonista de una manera expresiva, al igual que el vacío en un alto porcentaje en la composición, en lo que es una pintura de tono realista, a lo Caravaggio, cerrada a la derecha por un poste con armas y casco, un atrezo mínimo que alude a la antigüedad. Sin embargo, no hemos de negar en la pintura aciertos pictóricos y coloristas, así como los efectos del vellón de lana o el brillo de las espadas, sin duda

derivados del análisis y estudio directo de la pintura clásica española, aunque ejecutados con modelos naturalistas. Por mucho que, si no fuera por el título específico, podría tratarse sin contrariedad de algún asunto bíblico. Por otra parte, el estudio naturalista de los modelos revela una concepción tenebrista un tanto academicista, quizás con la sugestión de algunas escenas bíblicas del italiano Domenico Morelli, una influencia que en cierta medida también se dejó sentir en la pintura cultivada en un determinado momento por su hermano José Villegas, el pintor sevillano de mayor fama y éxito social de su momento.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Reyero Hermosilla, C. (1989; 1992); García Cardiel, J. (2010).

Andrés Parladé**EL COMPROMISO DE CASPE**

1890

Óleo sobre lienzo. 300 x 500 cm

Donada por el autor en 1901 al Ayuntamiento

Ubicación actual: Casa Consistorial, galería alta del patio

Nº de Inventario: 32863

El pintor Andrés Parladé Heredia (Málaga, 1859 - Sevilla, 1933) perteneció a una acomodada familia malagueña que se trasladó a Sevilla, heredando de su padre el título de conde de Aguiar, por el que fue también conocido desde que lo recibiera en 1895. Desde niño comenzó su formación artística, dada la posición económica de la familia y las dotes para el dibujo, bajo la enseñanza de Moreno Carbonero. Tras la marcha de su familia a Sevilla pasará a formarse con el pintor Manuel Wssel de Guimbarda (Trinidad, Cuba, 1833 - Cartagena, 1907). Compaginando los estudios de leyes con la pintura, Andrés Parladé compartió con su maestro el interés por el retrato y la pintura de historia, así como el deseo de continuar su formación fuera de Sevilla. Tras la marcha de Wssel y durante los últimos años que asistió a la Universidad, al parecer fue asesorado de nuevo por Moreno Carbonero, al lado del cual empezó a pintar algunos cuadritos. No obstante, siguiendo los ejemplos de los Jiménez Aranda, García Ramos o Villegas, se trasladó a los grandes centros artísticos, como París en 1882, donde se encontró con las novedades estilísticas y la renovación del lenguaje pictórico, acudiendo a las clases de Léon Bonnat.

Un año más tarde se traslada a Roma, donde vivirá largas temporadas entre 1883 y 1891. En esta ciudad cultiva el género histórico como testimonio su primer cuadro pintado allí, *Gladiadores victoriosos ofreciendo sus armas a Hércules*, obteniendo una tercera medalla en la Exposición Nacional de Madrid de 1884.

Perteneciente a su primera producción, unos años más tarde, en 1890, pintó otro cuadro de historia, *El compromiso de Caspe*, reproduciendo uno de los hitos fundamentales de la historia de la corona de Aragón. Un símbolo de ecuanimidad, de acierto político y de concordia entre los distintos reinos para solucionar el vacío político y la anarquía que había dejado el fallecimiento del rey Martín. Esta temática fue tratada en repetidas ocasiones por pintores españoles, como hizo en 1891 el pintor Salvador Viniegra en un lienzo que se conserva en el Círculo de Bellas Artes.

Este cuadro responde a las primeras manifestaciones artísticas de Andrés Parladé. Es una obra de gran formato, caracterizada por el academicismo histori-

cista que triunfaba en Roma durante el último cuarto del siglo XIX. La escena sucede en un interior donde se reúnen los representantes de los reinos de Aragón, Valencia y el principado de Cataluña, para elegir un nuevo rey tras la muerte en 1410 de Martín I sin descendencia y sin nombrar un heredero, lo que produjo disturbios y protestas, hasta que se llegó a la Concordia de Alcañiz y al mencionado pacto. De este modo, Parladé muestra las deliberaciones que se hicieron en Caspe en 1412 por nueve hombres justos elegidos durante dos meses para que llegasen a un acuerdo: Domingo Ram, Francisco de Aranda, Berenguer de Bardají, Pedro de Sagarriga, Bernardo Gualbes, Guillem de Vallseca, Bonifacio Ferrer, Vicente Ferrer y Pedro Beltrán. El pintor acentúa el protagonismo de quien después sería san Vicente Ferrer, basándose en su autoridad moral y en la inclinación que sentía hacia el candidato don Fernando, en el momento en el que da su dictamen favorable al que será el futuro monarca. La composición es muy equilibrada, dividiendo en dos grupos claramente individualizados a los compromisarios de los distintos reinos, quienes movidos por la voluntad de entendimiento, en un amplio escenario, eligieron a Fernando de Trastámara, proclamado rey el 28 de junio de 1412 como Fernando I de Aragón.

El autor presentó este lienzo a la Exposición Nacional de 1890, donde recibió críticas por su teatralidad, aunque también se alabó su técnica realista, mereciendo grandes elogios. Destaca su ágil ejecución, con un pincel cargado de óleo, movido con rapidez, con lo que los pigmentos quedaban desigualmente repartidos por el lienzo. Consigue además plasmar una natural expresividad en los rostros con una pintura espesa y unos trazos firmes y duros, que se irán deshaciendo, acentuándose esta tendencia con el paso del tiempo. La obra utiliza una escasa gama cromática con luces muy difusas, iluminando desde arriba a los personajes, empleando además un fondo neutro con tonos pardos y verdosos. Al año siguiente, el lienzo fue premiado con medalla de oro en la Exposición Nacional de Berlín.

En 1901, cuando el artista ya había regresado a Sevilla, el lienzo fue incorporado al Ayuntamiento, tras donación de su autor, que, curiosamente, era por



entonces concejal de Cultura. En esas fechas, el pintor había abandonado del todo los temas de historia por otras escenas costumbristas, realizadas con una técnica más suelta y fluida.

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Valdivieso González, E. (1986); Méndez Rodríguez, L. (2007); Cano Rivero, I. (2009); Valdivieso González, E. y Fernández López, J. (2011); Méndez Rodríguez, L. (2012).

Fernando Tirado**RETRATO DE LA INFANTA MARÍA LUISA FERNANDA DE BORBÓN**

Ca. 1894

I40

Óleo sobre lienzo. 118 x 80 cm

Firmado en ángulo inferior derecho

Adquirida por el Ayuntamiento en 1894 en agradecimiento

por la cesión a la ciudad de los jardines de San Telmo

Ubicación actual: Casa Consistorial, Salón Colón

Nº de Inventario: 32819

Dña María Luisa Fernanda de Borbón (1832-1897), hermana de la reina Isabel II, fue infanta de España por nacimiento y duquesa de Montpensier por matrimonio con don Antonio de Orleans, hijo benjamín del rey Luis Felipe de Francia. Residió en el palacio de San Telmo a partir del año 1848, lo cual posibilitó el establecimiento en Sevilla de una importante corte local, desarrollada en un ambiente cultural a través del cual el matrimonio ejerció una importante labor de caridad y mecenazgo. Los últimos años de la infanta Luisa Fernanda se vieron empañados por las sucesivas muertes de varios de sus hijos: María Amelia (1870), Luis (1874), María de las Mercedes (1878) y María Cristina (1879) y finalmente su marido, que fallecería en 1890. Así pues, este sobrio retrato fue realizado por Tirado ya en plena viudez de la infanta, de ahí su actitud con elegante traje negro en este contenido lienzo de carácter naturalista.

La infanta residió casi toda su vida adulta en el palacio de San Telmo de Sevilla, con su marido el duque de Montpensier, donde tuvo ocasión de recibir a los más importantes viajeros de la etapa romántica en Andalucía y cultivó una fecunda actividad cultural y también religiosa, con apoyo a cofradías y devociones populares que se hacían efectivas desde el palacio. No es extraño, por tanto, y en relación con la ciudad, la cesión en su testamento del legado de una importante cantidad de pinturas, no solo al Ayuntamiento sino también al Museo, la Academia, así como a conventos y otras entidades locales. Sobre todo, en el año 1893 cedería a la ciudad, en un gesto muy generoso, buena parte de los jardines del palacio, que años más tarde serían inaugurados en 1914 como Parque de María Luisa. La infanta fallecería en el mismo palacio en el año 1897.

La infanta viste un elegante traje negro con austeras joyas con banda de dama noble de Carlos VI cruzada al pecho como era preceptivo, posa en una actitud un tanto ensimismada y melancólica, sosteniendo una carta o billete en su mano derecha mostrando al espectador el nombre *Duque de Montpensier, infante*

de España. Un detalle muy en la tradición de la pintura clásica española, que revela el grado de conocimiento por parte del artista de la tradición pictórica española y que corresponde también con la factura misma del lienzo. Un detalle este que, ciertamente, alude a la ausencia de su marido el infante don Antonio fallecido años antes y muestra una viudedad solitaria en San Telmo, potenciada por la sobria pilastra lateral que estructura y cierra a la izquierda radicalmente la composición, compensada por el vacío del fondo sobre el que queda recortada la figura. En concreto dicha pintura fue realizada justo el año siguiente a la donación del parque de San Telmo a la ciudad.

El retrato es, sin duda, una obra de grandes aciertos plásticos e inteligentes resoluciones, con una sobriedad un tanto velazqueña en el empleo de los tonos que le acercan a los mejores retratos de Jiménez Aranda en esas fechas en Sevilla con quien se relacionó directamente. Una pintura, por otra parte, con intenso acercamiento psicológico y al estado de ánimo que individualizan al personaje, y que pictóricamente se inserta en una gran modernidad para la fecha de ejecución, ya dentro del realismo naturalista del momento. Una etapa en que predominaba el rescate de la pintura clásica española que tenía a Velázquez por modelo y fórmula de excelencia artística. Un tipo de realismo que era valorado en su plástica, como entonces era frecuente *à la manière espagnole*, mediante la cual se reivindicaba cierta plástica moderna y que acertadamente sería puesta en valor desde mediados de siglo XIX por algunos impresionistas. Justamente una práctica pictórica muy extendida en el arte internacional de las últimas décadas del siglo.

Respecto del contexto de la pintura local, la posición pictórica de Fernando Tirado (1862-1907) en el momento de la realización de este importante retrato, muy moderno en su concepción, acusa esa influencia y se inscribe, una vez superado el realismo preciosista de la etapa anterior, en un realismo naturalista pleno que vendría a renovar en general a la pintura española. Todo ello resultado de una evolución que arrancaba desde los años de formación sevillanos al lado

de Eduardo Cano, pasando por un intenso periodo de aprendizaje en París en los talleres tutelados por Gérôme y donde coincide con otros colegas sevillanos, como los hermanos Jiménez Aranda y Sánchez Perrier. Allí ejecutaría algunas obras dentro del género histórico, algunos asuntos de la antigüedad y asuntos medievales. Ya de vuelta a Sevilla, su producción artística se centró en el retrato, aunque también realizaría incursiones en el costumbrismo. Tirado fue sin lugar a dudas un artista renovador de la pintura sevi-

llana, con una sólida formación infrecuente en su contexto, con un prometedor futuro como artista, pero fallecería tempranamente a los 45 años de edad.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Cuenca, F. (1923: 367-368); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 67, nº 156); Valdivieso González, E. (1981: 136).



Rosendo Fernández Rodríguez

*VISTA DE LA ANTIGUA PUERTA DE CÓRDOBA
DESDE EL INTERIOR DE LA MURALLA CON HUERTAS*
1869

Óleo sobre lienzo. 81 x 60 cm

Sin firma visible

Adquirida al autor por el Ayuntamiento (corresponde a la serie encargada por la Comisión de Monumentos en 1867-1876)

Ubicación actual: Casa Consistorial, despacho Secretaría de la Alcaldía
Nº de Inventario: 32840

Este encuadre, tomado sin duda del natural en las inmediaciones a la antigua Puerta de Córdoba en el lado norte de la vieja cerca almohade, da idea de la situación de la vida de la ciudad, que en muchas partes todavía conservaba un tipo de vida rural, con huertas tradicionales junto a la muralla, dentro de un casco histórico que aún no estaba en su totalidad urbanísticamente colmatado. En la escena los personajes concentrados en el trabajo y el estudio de luces parecen indicar una cierta complacencia en los elementos, más allá de lo descriptivo del monumento, lo cual pone directamente la pintura en relación con la obra de los primeros paisajistas en Sevilla.

De origen malagueño, Rosendo Fernández (1840-1909) se formó en la escuela sevillana, estuvo vinculado a las tareas de descripción de monumentos y rincones sevillanos, e impregnado de un realismo de carácter preciosista y ajustado, muy propio de la década de 1870 a 1880 en la pintura sevillana. Cultivador ya de un tipo de pintura bajo la impronta de la influencia de Fortuny y la Academia Libre de Bellas Artes. Su obra tiene que ver con las tareas de descripción analítica y formal de muchos monumentos y edificios históricos por parte de un Joaquín Guichot o el detallismo costumbrista de los hermanos De la Vega. Coincidente con las concepciones de los primeros paisajistas del realismo romántico en Sevilla, con una plástica que desarrollaron en una pintura de exteriores, ejecutada directamente sobre los motivos en zonas de las periferias urbanas, como desarrollaron los entonces jóvenes pintores paisajistas del momento Sánchez Perrier o García Rodríguez.

Su formación artística la realizó en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, bajo la dirección de Eduardo Cano. Estuvo vinculado a ciertas tareas académicas entre la concepción historicista y patrimonial. Rosendo Fernández se especializó en la reproducción pictórica de monumentos y obras de arte del pasado en la ciudad, como su obra *Portada del Convento de Santa Paula en Sevilla*, que obtuvo mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, o

las reproducciones al óleo de paneles de azulejos del Alcázar debidos a Niculoso Pisano, que forman parte de la Real Academia de la Historia y en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Cultivó también la pintura de género y asuntos de costumbres participando en varios certámenes nacionales, donde obtuvo mención honorífica por su obra *La resignación* en 1864. Igualmente practicó también el retrato y como artesano trabajó en la decoración de cerámicas en Triana, muchas de ellas bajo la sugestión y consejos del erudito José Gestoso con el que estuvo muy relacionado por encargos y trabajos diversos, así como en la fábrica sevillana de La Cartuja, propiedad del marqués de Pickman.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 71, nº 186); Calvo Serraller, F. et al. (1991: 146); Valdivieso González, E. (1992); Real Academia de la Historia (2003).



Rosendo Fernández Rodríguez**VISTA DE LA ANTIGUA PUERTA DE CÓRDOBA, SEVILLA**

1869

Óleo sobre lienzo. 80 x 60 cm

Firmado en ángulo inferior izquierdo: Rosendo Fernz. Sevilla 1869.

Adquirida al autor por el Ayuntamiento (corresponde a la serie encargada por la Comisión de Monumentos en 1867-1876)

Ubicación actual: Casa Consistorial,
despacho de la Secretaría de la Alcaldía

Nº de Inventario: 32839

La Puerta de Córdoba sería la única, como bien documenta esta pintura, que no fue afectada por las obras de reforma que se llevaron a cabo de manera generalizada a finales del siglo XVI, impulsadas por el conde de Barajas. A comienzos del siglo XVII se iniciaría la construcción de la iglesia. La ubicación de la misma se hallaba en la confluencia de la Ronda de Capuchinos con la calle del mismo nombre.

Dicha puerta defendía la ciudad en su lado noroeste, dentro del conjunto de puertas de acceso con que contaba la cerca almorávide de Sevilla, y, según la tradición, se relacionaba con la veneración de san Hermenegildo, rey visigodo que sufrió prisión y martirio en dicha torre-puerta. De ahí que se consagrara en ella una capilla y una lápida con referencia a dicho martirio. Una historia secular de la que también dio cuenta otro curioso viajero inglés, Frank H. Standish, en su libro *Seville and its vicinity* editado en Londres en 1840.

El afán por recoger este tipo de leyendas vinculadas con ciertos lugares de evocación histórica da cuenta de la fascinación y el interés anticuarista hacia cualquier resto abandonado de nuestro patrimonio por parte de algunos extranjeros en la Sevilla de la plena etapa romántica. Hechos que sin duda vendrían a despertar el interés recopilatorio y documental por parte de la posterior Comisión de Monumentos local.

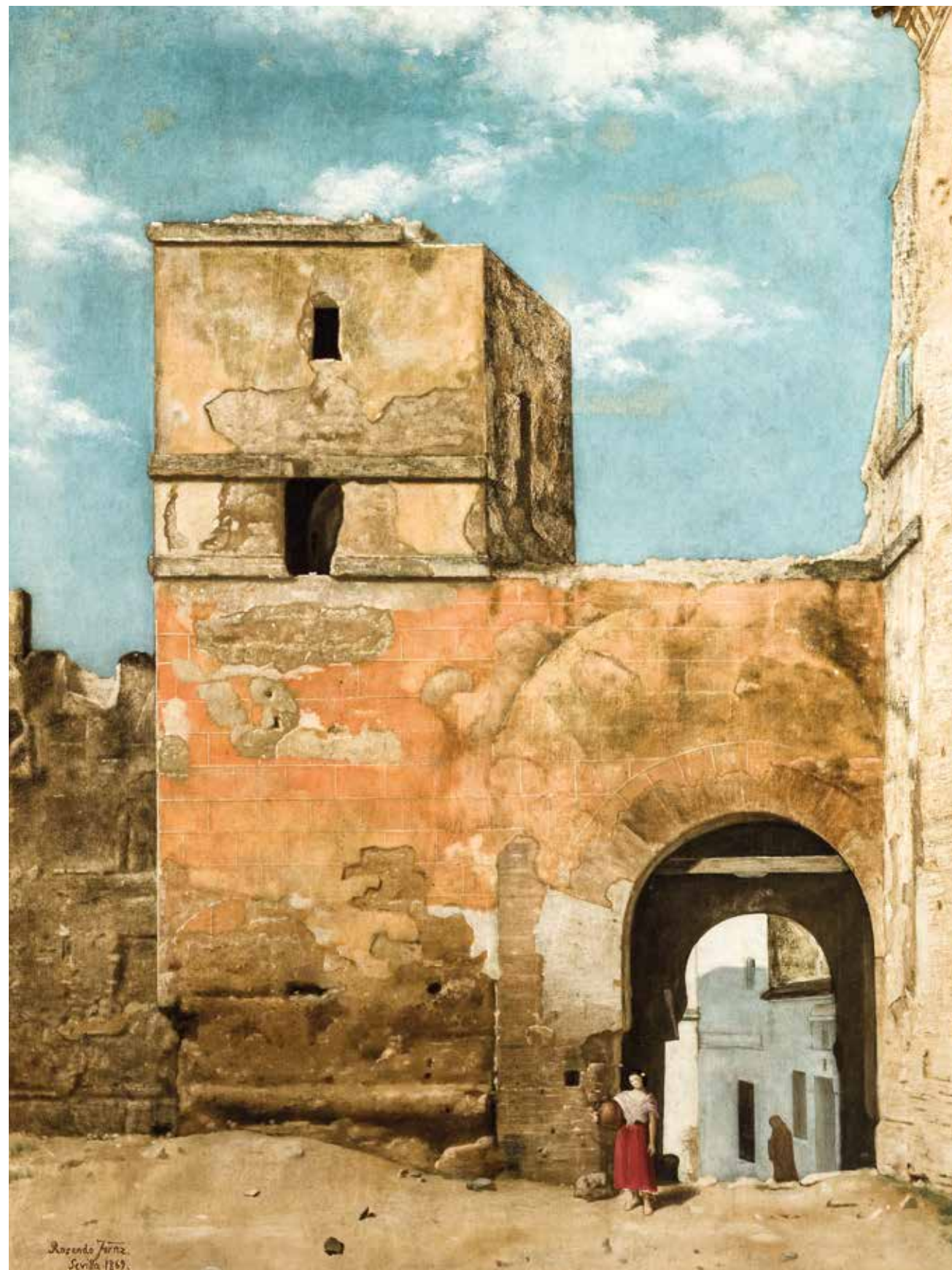
La precisión realista con que está ejecutada la pintura de Rosendo Fernández (1840-1909), que encuadra la visión exterior de la misma, contrasta con la versión posterior grabada por Tovar en 1878, lo cual revela el interés descriptivo y documental por parte de su autor; incluidos los efectos de luces veristas y la precisión colorista que, efectivamente, responden a una mirada entre analítica y positivista, más allá de la posibilidad de lo pintoresco, sobre el monumento. El registro de calidades pictóricas sobre paredones y lienzos de muralla contrastan luminosamente con el azul del cielo en una composición rígidamente geométrica, y que, ciertamente, coincidía con muchos de los registros monumentales de Joaquín Guichot,

que por aquellas mismas fechas dedicó a monumentos y detalles arquitectónicos de la ciudad de Sevilla.

En todo caso, esta obra se inserta en el contexto de artistas sevillanos que en los inicios de la década de 1870 dirigían su mirada hacia los alrededores y cercanías de la ciudad, entre los que se encontraban lo más señero de los pintores paisajistas del momento, concentrados en las tareas de los exteriores de la Huerta del Retiro, en las inmediaciones del Alcázar sevillano y otros lugares de la periferia urbana, donde tenían también lugar las sesiones de trabajo al aire libre por parte de muchos de los pintores integrantes de la activa Academia Libre de Bellas Artes.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 71, nº 18); Calvo Serraller, F. et al. (1991: 146).



Rosendo Fernández Rodríguez**ACCESO AL SALÓN DE EMBAJADORES EN EL ALCÁZAR DE SEVILLA**

1871

Óleo sobre lienzo. 53 x 44 cm
 Adquirida por el Ayuntamiento
 Ubicación actual: Casa Consistorial
 Nº de Inventario: 32881

Perteneciente a la serie de rincones dedicados al patrimonio sevillano por parte del pintor Rosendo Fernández (1840-1909), se encuentra esta pintura de tamaño de gabinete, que encuadra el arco de acceso desde el Patio de las Doncellas al Salón de Embajadores del Alcázar sevillano, pareja a su vez de otro lienzo de similares características dedicado al Patio de las Doncellas del mismo palacio. Una pintura en la que el autor, como en otras ocasiones de la serie, sitúa a la izquierda de la composición un visitante o espectador que contribuye, como parte de *staffage* del cuadro, a proporcionar escala a la composición. El personaje observa con atención los detalles de la decoración y labor de yeserías mudéjares con el escudo con el águila bicéfala y las columnas con el Plus Ultra del emperador Carlos V, que allí celebró sus bodas con Isabel de Portugal. Una obra que, sin duda, revela una relación con la fotografía pionera en la ciudad, que en un contexto monumental obligaba, lógicamente, al registro de edificios y elementos emblemáticos de la historia de España. Por entonces, Sevilla ya estaba consolidada como una ciudad de moda entre los románticos europeos y muy encauzada en sus miradas hacia las producciones histórico-artísticas. De ahí un especial desarrollo de la imagen costumbrista y las escenas de tipos populares de manera simultánea a encuadres de monumentos y vistas emblemáticas; en el caso de esta pintura, más allá de la consignación de testimonio histórico, con destino a un salón burgués de la época.

Como es sabido, el conjunto palacial que comprende los Reales Alcázares de Sevilla es el palacio real activo más antiguo de Europa. Y ese era el sentido que, en verdad, pretendía registrar y recopilar muchas de las tareas emprendidas por las Comisiones de Monumentos locales. En concreto, la comisión de Sevilla fue la encargada de realizar estos encargos desde el año 1867 al pintor Rosendo Fernández, dentro de una general mentalidad romántica hacia la valoración del patrimonio histórico. De ahí también ese sentido descriptivo que parece retarse incluso con lo fotográfico en estas pinturas de agudo realismo.

Justo ese sentido de observación admirativo del monumento es lo que prevalece en estas pinturas con

evidentes intenciones descriptivas, siguiendo por supuesto pautas anteriores ya representadas sobre el mismo lugar por parte del pintor romántico local por excelencia Joaquín Domínguez Bécquer, un artista cercano a la corte de los Montpensier y que sería el encargado de las reformas y restauraciones llevadas a efecto en el monumento, y cuya personalidad estaría detrás de esa serie de encargos por parte del Ayuntamiento y la Comisión de Monumentos, de la cual fue miembro efectivo a la vez que profesor de la escuela de arte local.

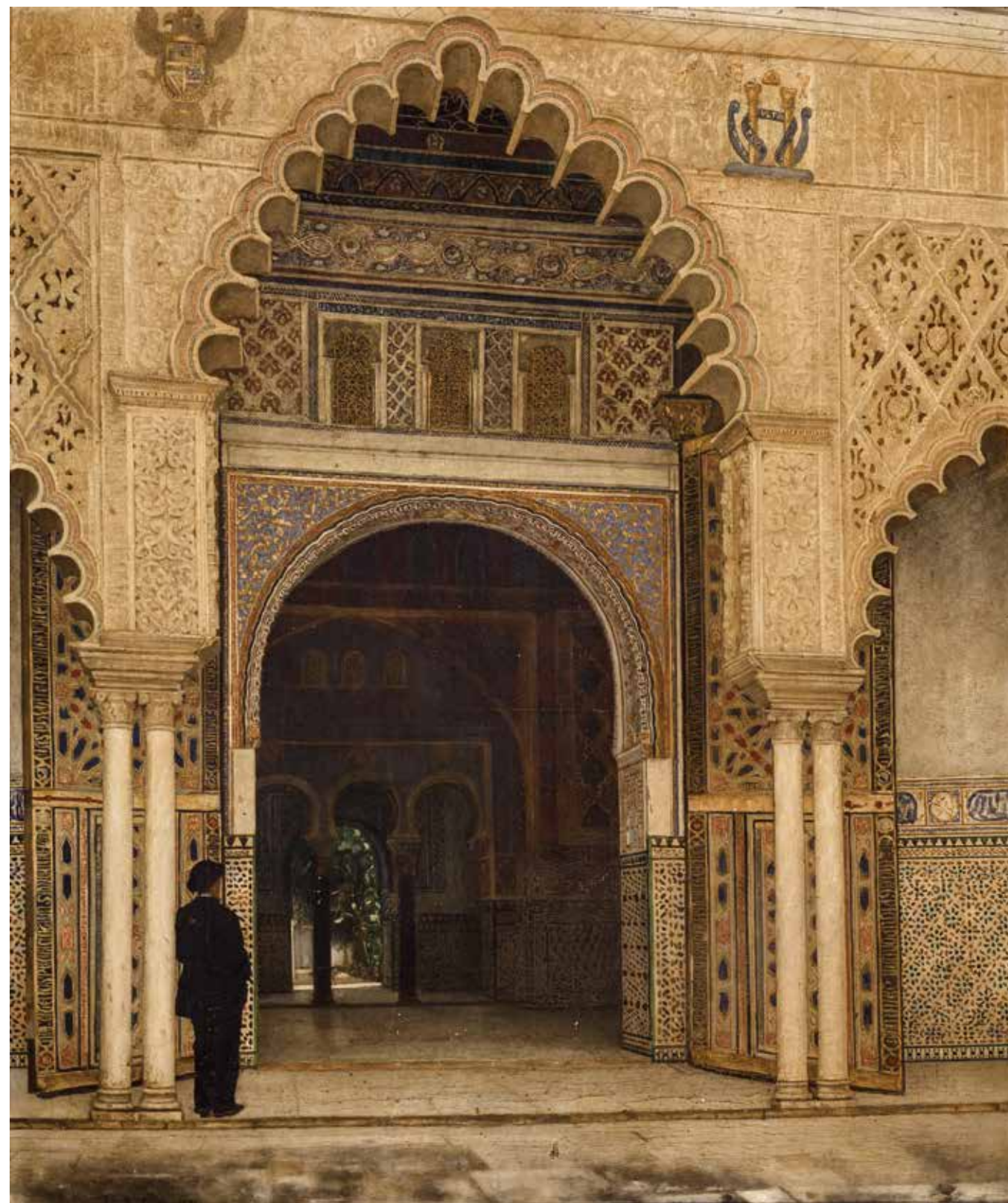
Un autor con el que directamente parece relacionarse este encuadre de Rosendo Fernández del conocido monumento; un lugar, desde luego, emblemático y atractivo para turistas deslumbrados por el arte entonces entendido como “hispanomorisco”. Testimonio de esa actitud, recogida en otras obras de Domínguez Bécquer, es la aparición de un personaje al pie de las columnas que observa el monumento.

Desde el punto de vista pictórico, esa inquietud hacia lo preciosista y descriptivo coincidió en Sevilla con la presencia, por un lado, de Fortuny, que visitó la ciudad en su viaje de bodas y contactó con la mayoría de los artistas sevillanos del momento, y, por otro, con la creación de la Academia Libre de Bellas Artes: una asociación autónoma de artistas centrada en la práctica de la pintura y en su enseñanza, que precisamente tuvo en las dependencias del Alcázar sus sesiones de trabajo. Circunstancias que contribuyeron realmente a consolidar una tendencia de pintura realista, con una cierta acentuación preciosista de carácter fotográfico, en muchos sentidos verista de la que, de un modo u otro, participaron muchos de los miembros de la nueva generación de pintores sevillanos que desarrollan su labor a partir de 1870.

En relación con el Alcázar los casos de pintores del contexto sevillano como Wssel de Guimbarda, Rafael Senet, los hermanos Vega, Enrique Roldán, Eduardo Laforet, Salvador Clemente, Gil de Gallangos o más tarde Joaquín Turina y el jerezano Montenegro, en ciertos momentos de su trayectoria cultivaron *tableautins* o composiciones con carácter de *souvenirs* y produjeron toda una serie de pinturas consideradas en esa línea de lo que podemos denominar como “turísticas”, con detalles monumentales y encuadres de los jardines del famoso monumento.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 54, nº 93).



Rosendo Fernández Rodríguez**CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO**
1872

I 44

Óleo sobre lienzo. 53 x 44 cm

Firmado en ángulo inferior derecho: Rosendo Fernández 1872

Posiblemente fue adquirido en 1900

Ubicación actual: Real Alcázar

Nº de Inventario: 33992

Esta pequeña obra de acentos realistas pertenece a la serie de rincones monumentales ejecutados por Rosendo Fernández (1840-1909) a partir de finales de la década de 1860. Concretamente este encuadre del ángulo norte del claustro del monasterio de San Jerónimo de Buenavista, en las inmediaciones de la capital, está firmado en el año 1872, después del comienzo de la secularización del edificio religioso. La presencia en el extremo inferior derecho de la composición de una visita femenina con su hija junto al pozo manifiesta el inicial interés patrimonial y turístico del inmueble por cierta sociedad más allá de los pioneros *touristes*. Por otro lado, un recurso artístico no solo para proporcionar escala a la pintura, sino al mismo tiempo un testimonio de la actitud de observación de valores histórico-artísticos sobre edificios y monumentos que ciertamente predominaron en la anterior etapa romántica y ahora se generalizan.

El aspecto monumental prevalece en esta reducida pintura ejecutada con intenciones muy detallistas, con un cierto realismo preciosista en especial sobre la torre campanario, propias del contexto de los pintores sevillanos que por entonces se hallaban aglutinados dentro del fenómeno de la Escuela Libre de Bellas Artes, con la influencia general de un Fortuny de por medio, de la que Rosendo Fernández parece ser un joven seguidor. Esa sería su clara adscripción artística, al lado de su vinculación con otras autoridades artísticas de la generación romántica anterior: en concreto bajo la tutela de Joaquín Domínguez Bécquer, bajo cuya sugestión ha de entenderse la serie de pinturas dedicadas a monumentos y detalles patrimoniales del urbanismo sevillano ejecutados por Fernández en estas fechas. En cualquier caso, relacionadas de manera unívoca con los intereses proteccionistas y testimoniales respecto del patrimonio local y, en consecuencia, en relación con la Comisión de Monumentos local que regía la Academia sevillana.

Al igual que ocurre con otras obras del mismo autor pertenecientes a la colección municipal, presentan estas antecedentes en otros pintores que tam-

bién desarrollaron en este sentido trabajos similares, como Gumersindo Díaz, Joaquín Guichot, Eduardo Laforet, Enrique Roldán, Rafael Senet, Joaquín Turina o Alfonso Cañaverall entre otros. Un conjunto de artistas que podríamos considerar como menores y que, pictóricamente ya bien entrados en la segunda mitad del siglo se dedicaron a dejar testimonio, como ocurre en este caso, o bien a elaborar pequeños cuadros de *souvenirs* con los monumentos más emblemáticos de la ciudad.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA



Rosendo Fernández Rodríguez**ENTRADA A FINCA O COMPÁS DEL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO**

1872

I45

Óleo sobre lienzo. 52 x 41 cm

Firmado en ángulo inferior izquierdo: Rosendo Fdez. 1872.

Adquirida al autor por el Ayuntamiento (corresponde a la serie encargada por la Comisión de Monumentos en 1867-1876)

Ubicación actual: Casa Consistorial. Secretaría Alcaldía

Nº de Inventario: 32841

Pertenece a la serie de rincones monumentales sevillanos ejecutados entre los años finales de la década de 1860 y los primeros de la siguiente, este encuadre en concreto de un cancel o portada de una finca rústica, tal vez el acceso a un compás de monasterio exclaustro, está firmado en el año 1872. Una fecha que, por las características de realismo concreto y estudio de luces, se enmarcaría netamente dentro de la tendencia del realismo de mediados de siglo del que hicieron gala muchos de los miembros de la escuela sevillana. Una tendencia que en muchos casos se orientaría hacia un verismo metódico que se hizo más descriptivo, preciosista y ajustado, teniendo siempre por nueva referencia la pintura de Fortuny (presente en distintas ocasiones en la ciudad en aquellas fechas). Igualmente vinculada a la concepción pictórica y a las tareas emprendidas por los miembros de la Academia Libre de Bellas Artes, en las que muchos de sus alumnos hacia 1870 se hallaban precisamente centrados en el cultivo de rincones, paisajes y estudios del natural, sobre todo de los alrededores más inmediatos a la ciudad de Sevilla.

Hay que decir que esta serie de obras de Rosendo Fernández pertenecientes a la colección municipal tiene una serie de antecedentes relativos a los trabajos de consignar monumentos y detalles artísticos en la Sevilla de ese momento, representados por artistas con un desarrollo local, como Gumersindo Díaz, Joaquín Guichot, Eduardo Laforé, Enrique Roldán, Rafael Senet, Joaquín Turina o Alfonso Cañaveral, entre otros, y que, pictóricamente, ya bien entrada la segunda mitad del siglo, se dedicaron a dejar testimonio, como en este caso, o bien a elaborar pequeños cuadros de *souvenirs* con encuadres de los monumentos más emblemáticos de la ciudad.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: nº 127); Valdivieso, E. (1992); Real Academia de la Historia (2003).



José Rico Cejudo
UNA POMPEYANA
 1889

Óleo sobre lienzo. 208 x 105 cm
 Firmado y fechado: José Rico Cejudo/ Roma 89
 Donada por su autor al Ayuntamiento de Sevilla
 Ubicación actual: Casa Consistorial
 N° de Inventario: 32722

José Rico Cejudo nació en Sevilla el 27 de marzo de 1864, donde fallece en 1943. Tras sus estudios de primaria inició su formación como pintor en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla de la mano de artistas como José García Ramos, Eduardo Cano o Manuel Wssel, entre otros. Fue con la realización de sus primeras pinturas con las que obtiene algunos reconocimientos, pasando en 1888 a ser pensionado por el Ayuntamiento de Sevilla para continuar su formación en Roma. Es en este periodo cuando Rico Cejudo envía a Sevilla algunas de las obras aquí realizadas a modo de pago de su pensión. Su estancia en la capital italiana se prolongó por siete años, durante los cuales su estilo, aún en formación y sin definición concreta, se vio fuertemente influenciado por las nuevas fórmulas desarrolladas por los pintores del círculo de Fortuny, entre ellos Gonzalo Bilbao y José Villegas. Su fructífero trabajo en Roma fue advertido por el embajador español, quien le propuso para ser distinguido con la Cruz de Isabel la Católica por sus trabajos pictóricos como pensionado. A su vuelta, Rico Cejudo continuó su trayectoria artística en Sevilla, combinándola con labores docentes. En este sentido dirigió la clase de dibujo en la Academia Politécnica Sevillana y en 1905 fue nombrado profesor adjunto de color y composición en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos.

Fue durante el periodo de su estancia en Roma donde Rico Cejudo pinta obras de marcado carácter clasicista, bajo una paleta que se suaviza frente a la vibración luminosa y colorista de sus obras iniciales. Se trata de pinturas en las que la belleza clásica, representada en jóvenes féminas, aisladas, o en acciones intrascendentes, adquieren protagonismo por sí solas, en entornos arquitectónicos. Esta obra condensa a la perfección las características esenciales de este periodo, materializadas en un lenguaje historicista de fuerte impronta académica. En ella es visible el empleo de un dibujo preciso y firme, que define con nitidez los perfiles del personaje y de las arquitecturas que completan la composición. La joven, con una postura y belleza de clara reminiscencia clásica, permanece ausente, pensativa, mirando ensimismada a la lejanía. Su posición, así como los pliegues y caída de

su indumentaria, incrementan la sensación de solidez de la figura, casi escultórica. En esta pintura también es perceptible el interés del artista por el empleo de fuertes tonalidades de color, empleadas con escasos matices, lo que confiere una gran sobriedad a la representación. La escena transcurre en un entorno con una fuerte presencia de la arquitectura clásica, aunque con una espléndida concesión al paisaje que sirve de fondo. Es en esta pequeña zona de la obra donde mejor se percibe el interés de Rico Cejudo por el color y la luz, conjugados aquí con soltura y maestría. Estas características son igualmente apreciables en los pequeños ramilletes de flores que salpican la zona inferior de la pintura.

FERNANDO PANEA BONAFÉ

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 50, nº 71); Méndez Rodríguez, L. (2012: 174, nº 200).



José Rico Cejudo

VESTALES

1890

I47

Óleo sobre lienzo. 208 x 105 cm

Firmado y fechado (en el ángulo inferior izquierdo): J. Rico Cejudo/
Roma 1890

Donada por su autor al Ayuntamiento de Sevilla en 1891

Ubicación actual: Casa Consistorial

Nº de Inventario: 32729

Esta obra, al igual que otras que el pintor envió a su ciudad, fueron consecuencia del pago de la pensión que el Ayuntamiento de Sevilla le ofreció para completar su formación en Roma. Pintada en 1890, mantiene las características propias del estilo desarrollado por el artista durante su estancia en tierras italianas. Un dibujo firme y rígido y el uso de una gama cromática muy reducida en la que destacan las logradísimas gradaciones del blanco, que imprimen a las figuras una apariencia de gran solidez, casi escultórica. A su vez, la iluminación cenital confiere a la representación un mayor dramatismo, aunque contenido por las expresiones de sus protagonistas, representadas de manera hierática y solemne. A pesar de la influencia que durante estos años recibió del círculo de Fortuny y, sobre todo, de Villegas, el artista mantuvo un estilo más apropiado para abordar estas pinturas de inspiración clasicista. En esta ocasión, el tema elegido por el pintor tiene una gran evocación del mundo clásico al representar a un grupo de vestales que rodean una pira humeante. En ella aún parece arder una de las cintas rojizas que distingue a estas jóvenes vírgenes, comprometidas con mantener vivo el fuego de Roma. Precisamente era esta cinta la que simbolizaba este cometido. En segundo plano, bajo una iluminación más tenue, el pintor ha situado al sacerdote junto a dos vestales que observan el desarrollo de la escena. Otra de ellas, de pie en primer término, profiere súplicas al cielo, mientras que la que ha sido despojada de la cinta permanece junto a ella afligida, lamentándose de haber sido la responsable de vigilar el fuego cuando este se ha apagado. Si el fuego de Roma se extinguía, la vestal que hubiese estado presente en ese momento era sometida a un castigo, normalmente era azotada, destino inmediato al que parece enfrentarse la joven que permanece sentada en primer término.

FERNANDO PANEA BONAFÉ

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 50, nº 75); Méndez Rodríguez, L. (2012: 174, nº 201).



José Rico Cejudo***BENDICIÓN PASCUAL EN ROMA***

1893

I 48

Óleo sobre lienzo. 210 x 350 cm

Firmado (ángulo inferior derecho): J. Rico Cejudo/ Roma. 93

Adquirida por el Ayuntamiento de Sevilla en 1896

Ubicación actual: Casa Consistorial

Nº de Inventario: 32733

Nos encontramos ante una obra de juventud de José Rico Cejudo, realizada en 1893, cuando el pintor cuenta con veintinueve años de edad. Está firmada en Roma, durante su estancia de aprendizaje pensionada por el Consistorio sevillano. Precisamente a esta institución la cede a manera de envío de pensión, junto con otros óleos de tema clásico y más del gusto académico. En esta pintura vemos al autor –ya en este periodo formativo italiano– interesado por el tema costumbrista, que conformará el grueso de su producción de madurez.

El lienzo recoge el momento de la llamada “bendición pascual de las familias o las casas”, una antigua tradición que por aquel entonces seguía siendo muy común en algunos países católicos europeos, como Italia. Los párrocos visitaban los hogares de su feligresía, por el tiempo de la Pascua de Resurrección, para bendecir la casa y a sus moradores, principalmente a los niños, a los ancianos y a los enfermos, llevando de esta manera la iglesia a la vivienda de los fieles.

La acción transcurre en una estancia en penumbra iluminada a través del postigo abierto de una ventana lateral. Esa luz cálida inunda el ambiente creando efectos lumínicos, sombras y contraluces de gran interés, y de los que el pintor se sirve para ofrecer al espectador sensación de recogimiento y familiaridad. Lo hace así testigo y partícipe de un momento íntimo de la religiosidad popular.

La composición del lienzo es equilibrada, utilizando simetrías y líneas de fuga que confluyen en la acción central de la bendición. Los personajes se distribuyen por la escena creando profundidad. En la parte central, el sacerdote, de espaldas, vestido con el roquete blanco sobre la sotana negra, rocía con el agua bendita una improvisada mesa de altar, donde el pintor recrea un bodegón de ofrendas de varios platos de alimentos, uno de ellos con los tradicionales huevos de Pascua, y una botella de vino. Sobre la mesa, un cuadro de la Virgen preside el acto. A la derecha vemos a una anciana a contraluz que baja la mirada en señal de respeto. A la izquierda destaca el grupo de una mujer de mediana edad que rodea a una niña con el brazo, ambas ataviadas con vestimen-

tas humildes y populares, que ponen de manifiesto la capacidad observadora del artista para captar lo anecdótico. Todos los asistentes viven con recogimiento el momento, salvo el jovencísimo acólito que ayuda al oficiante, que, distraído, cruza una mirada con la niña, de similar edad.

El pintor sevillano, con dibujo firme, colorido enérgico, y una pincelada suelta y empastada de gran expresividad, logra construir en este lienzo una interesante obra que obtuvo mención de honor en la Exposición Nacional de 1895.

LOURDES PÁEZ MORALES



Bibliografía: Cuenca, F. (1923: 311); Cascales Muñoz, J. (1929: 258); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 50, nº 74); Pérez Calero, G. (1991: 235-246); Rodríguez Aguilar, I. (2000); Méndez Rodríguez, L. (2012); *Pace a questa famiglia...* (2012: 33-36).

José Rico Cejudo**RELIGIOSAS MERCEDARIAS PREPARANDO EL ALTAR DEL NIÑO JESÚS**

1922

I 49

Óleo sobre lienzo. 232 x 190 cm

Firmado (ángulo inferior derecho): J. Rico Cejudo/ Sevilla

Adquirida por el Ayuntamiento de Sevilla en 1922

Ubicación actual: Casa Consistorial

Nº de Inventario: 32732

Durante sus años de madurez artística y vital, en las primeras décadas del siglo XX, José Rico Cejudo se convierte en uno de los baluartes del costumbrismo pictórico en Sevilla. En sus obras se hará eco del estilo luminista de Gonzalo Bilbao y del tipismo sevillano del que fuera su maestro, José García Ramos, careciendo sin embargo de la gracia, la originalidad y la espontaneidad de ambos.

En esta obra pintada en 1922, mismo año en que realiza *Antes del rosario*, también perteneciente al Ayuntamiento de Sevilla, el pintor nos ofrece una amable escena sazonada con los condimentos de la más profunda sevillanía. Se trata del interior de un convento –tema que retomaría prolíficamente un pintor algo más joven que él, Alfonso Grosso– donde se retrata la cotidianeidad de una clausura femenina. Todas las protagonistas de la escena, que se desarrolla en una estancia abierta a un claustro, novicias y monjas, cual hacendosas abejas, tienen un cometido establecido: traer flores del imaginario jardín, preparar el ramo en el jarrón, o colocarlo como ofrenda en el retablo en semipenumbra donde vemos la figura de un Niño Jesús de estilo montañésino.

A una composición regularmente resuelta, con cierto abuso de las simetrías en la colocación de los personajes, se une un anecdótico atrezzo conventual: banco, lámpara, retablito, aguamanil... y asomándose a la escena, el tópico cielo hispalense, de color azul purísima con nubes blancas, cantado en las coplillas populares.

José Rico Cejudo sintetiza todos los elementos, haciendo las delicias del demandante de la pintura de costumbres, para darnos a entender, en un simple golpe de vista, que inequívocamente la escena transcurre en Sevilla.

El asunto sirve de excusa al pintor, como en casi toda su producción, para introducir interesantes juegos lumínicos que resuelve airoosamente. Las tocas blancas de las novicias que entran en la estancia y el manto corto de una de ellas provocan atractivos contraluces. También es de destacar la luz reflejada que rebota en la pared frontal de la habitación, o la que se cuela a ras de suelo iluminando las baldosas de arcilla

donde han caído unos pétalos. El silencio que transmite el grupo se ve roto por el juego de miradas: el de la monja y la novicia que confeccionan sendos ramos, que parecen buscar, respectivamente, la aprobación de la que está en pie y de una monja de mayor edad que se encuentra sentada leyendo un breviario.

José Rico Cejudo consigue transmitir en este lienzo, mediante una paleta de tonos pastel y el tema íntimo de la ofrenda floral, la dulzura y sencillez de la vida conventual femenina de la ciudad.

LOURDES PÁEZ MORALES



Bibliografía: Cuenca, F. (1923: 311); Cascales Muñoz, J. (1929: 258); Guichot y Sierra, A. [1925-1935: t. I: 134; t. II: 138] (1991); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 45, nº 49); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 138, nº 45); Pérez Calero, G. (1991: 235-246); Rodríguez Aguilar, I. (2000); Méndez Rodríguez, L. (2012).

José Rico Cejudo
PREPARANDO EL ROSARIO
 1922

I 50

Óleo sobre lienzo. 92 x 132 cm

Firmado (ángulo inferior izquierdo): J. Rico Cejudo/ Sevilla

Adquirida por el Ayuntamiento de Sevilla en 1922

Ubicación actual: Casa Consistorial

Nº de Inventario: 32728

La escena que describe José Rico Cejudo en este lienzo de 1922 plasma una de las más arraigadas manifestaciones de la religiosidad popular de los siglos XVIII y XIX en Sevilla: los rosarios públicos. Concretamente la organización de un rosario de la aurora en el que los feligreses, cantando y rezando, recorrían las calles de la ciudad de madrugada.

En un alarde de historicismo, el pintor nos retrotrae al momento de su máximo esplendor: el siglo XVIII. Las indumentarias de los hombres, vestidos de majos, con sus tradicionales jaquetillas, los calzones cortos, y sus redecillas en el pelo nos lo confirman. Las largas capas que dieron más de un quebradero de cabeza al ministro Esquilache acotan aún más el tiempo: el segundo tercio del siglo de las luces.

La popularidad que alcanzaron los rosarios públicos fue enorme. En el primer tercio del siglo XVIII se fija el orden y la composición del cortejo. Encabezando la formación, la cruz, acompañada de los faroles. Detrás, otros faroles de mano repartidos por la comitiva. Por último, la insignia mariana por excelencia: el simpecado, con la imagen de la advocación de la Virgen del Rosario. Su proliferación fue tal, que a veces las aglomeraciones devinieron en disturbios que acabaron –y de ahí viene el dicho popular– como el *rosario de la aurora*.

Todos estos elementos son recogidos magistralmente en la composición de este lienzo. Varios grupos de personajes, todos ellos hombres, se distribuyen en el espacio de una iglesia, en los momentos previos a la salida del cortejo. El retablo rococó de hornacina que aparece al fondo nos hace conjeturar que sea la iglesia de San Martín, por el parecido de sus trazas al de la Virgen de Europa, existente aún hoy. Una corporación formada en torno a ella fue de gran importancia en el siglo XVIII para el fervor mariano en Sevilla, llegando a sacar un rosario público diario.

En primer plano unos hombres conversan con tono sereno, sosteniendo sus faroles mientras forman una fila. Un interesante juego de luces doradas y sombras hacen destacar sus rostros y la masa roja de color de sus capas. En segundo plano, sentados, mantienen una charla un cura y un majo, que pierde su mirada en

el farol que está encendiendo un muchacho de corta edad. Es el punto de luz más brillante de la escena. Al fondo, en tercer plano, un joven sostiene el simpecado, de terciopelo rojo –el color más frecuente de las insignias rosarianas– con bordados en oro y una cartela central donde hay una figura difuminada de la Virgen. A su lado, ensimismado, un majo sin capa sostiene la cruz de guía que abre la comitiva.

Rico Cejudo plasmó con naturalidad y perspicacia este tipo de escenas que pretendían recoger la esencia de la religiosidad popular y del más puro casticismo sevillano, trasuntos de fácil venta en el mercado local.

LOURDES PÁEZ MORALES

Bibliografía: Cuenca, F. (1923: 311); Guichot y Sierra, A. [1925-1935: t. I: 134; t. II: 138] (1991); Cascales Muñoz, J. (1929: 258); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 50, nº 74); Torres Martín, R. (1976: 2); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 136, nº 44); Valdivieso González, E. (1986); Romero Mensaque, C. J. (2004); Méndez Rodríguez, L. (2012).



Carlos Lecomte (atribuido)**FUENTE DE MERCURIO EN EL ALCÁZAR**

Ca. 1915

Óleo sobre lienzo. 58 x 62 cm

Ubicación actual: Real Alcázar

Nº de Inventario: 33994

Se trata de una pintura sin firmar realizada al *plein air* del estanque de Mercurio de los Jardines del Alcázar sevillano, que se acerca en mucho a la concepción de ejercicio luminista de carácter impresionista. Algo de lo que su autor es plenamente consciente, estando en posesión de una concepción del encuadre de ascendencia naturalista, de raíz fotográfica y, pictóricamente hablando, con un sentido claramente moderno. De hecho, el primer plano de aguas en dicha pintura la vincula claramente con la serie de pinturas ejecutadas en ese mismo lugar entre los años 1908 y 1914 por el valenciano Joaquín Sorolla. Como pone de manifiesto toda la serie de pinturas de distintas fechas dedicada a ese mismo estanque, que ciertamente debió fascinar al pintor cambiando de punto de vista y de encuadre en una serie de aproximaciones pictóricas respecto del motivo.

En efecto, durante las distintas estancias sevillanas mientras Sorolla ejecutaba algunos de sus retratos reales en el mismo Alcázar, desarrolló este tipo de ejercicios y estudios de luces, hallando así un nuevo sentido a la luz y las mismas sensaciones dentro de su pintura. Durante esos años, Sorolla se concentró en encuadres con protagonismo de las mismas sensaciones lumínicas y la arquitectura simple y esencial de patios y jardines en el célebre palacio sevillano. Algo que no debió tampoco pasar desapercibido durante esos años a los pintores locales interesados por la luz como era el caso de Santiago Martínez (discípulo y ayudante de Sorolla en sus viajes), Javier Winthuysen o Alfonso Grosso. Aunque la pintura en cuestión sería algo más tardía, fechable hacia los primeros años de la segunda década del siglo XX, pues, como es palpable en la parte superior del arco del fondo, la composición incorpora la presencia del azulejo que José Gestoso dedicó al monarca Alfonso XIII en 1910. Por tanto, la pintura deducimos ha de estar ejecutada hacia el año 1915.

Una fecha que puede ampliarse hasta 1920 en el caso de la asignación a Lecomte. Aunque está sin firmar, en las consignas de los inventarios municipales aparece adscrita a Carlos Lecomte, un artista no recogido por Cuenca (1923) ni tampoco Cascales (1929), por lo que hemos de suponer que es un joven pintor emergente en el contexto de los inicios de

los años veinte, según se consigna en algunas de sus participaciones en exposiciones colectivas de aquella década, tal como recoge Rodríguez Aguilar (2000: 580-581). No obstante, técnicamente la pintura presenta un lenguaje plástico muy resuelto a base de golpes de pincel y estudios de áreas de luces y sombras, muy cercano a los modos pictóricos de Sorolla, que sin duda refieren cortas e intensas sesiones directamente ejecutadas ante el motivo.

Por otra parte, como otra posibilidad, el hecho del empleo del mismo tipo de lienzo, de trama gruesa, empleado por el artista valenciano en esas mismas fechas, es un elemento que también le acercaría (pues la mayoría de las pinturas realizadas por Sorolla en el Alcázar sevillano no se encuentran firmadas) tanto a las maneras de este autor como a algún discípulo directo. Aunque el hecho de quedar vinculada esta pintura a las colecciones municipales en las dependencias del Alcázar de Sevilla no es un argumento que apoyaría esa tesis, tanto como la de la autoría de un posible seguidor sevillano. En el caso de tratarse de algún pintor, bien sevillano o andaluz, podríamos pensar también en el gaditano Felipe Abárzuza, al que hemos de imaginarlo pintando ese mismo encuadre, desde luego muy cerca del maestro valenciano y plásticamente orientado igualmente hacia ese tipo de ejercicios pictóricos propios del *pleinairismo*.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Sorolla, J. (2012).

José García Ramos*...ET IN PULVEREN REVERTERIS / ¡¡ERA UN ARTISTA!!*

Ca. 1912

I 52

Óleo sobre lienzo. 66 x 93 cm

Firmado en ángulo inferior derecho

Probablemente fue adquirido por el Ayuntamiento en 1917

con motivo de la exposición organizada tras la muerte del artista

Ubicación actual: Casa Consistorial, despacho del jefe de Protocolo

Nº de Inventario: 32755

Figura emblemática del costumbrismo sevillano de la segunda mitad del siglo XIX y exponente significativo de la pintura del naturalismo local del tránsito al nuevo siglo, el pintor José García Ramos (1852-1912) fue discípulo directo de José Jiménez Aranda, con años de estancia en Roma y París. Aventuras formativas que le aproximaron estilísticamente hablando al naturalismo de raíz académica de la pintura europea de finales de siglo.

A partir de 1882 el pintor regresó definitivamente a Sevilla, donde asume la presidencia de la Escuela Libre de Bellas Artes. En ese momento se convierte en el primer pintor de la ciudad, como intérprete entusiasta de sus costumbres y celebraciones populares. En el año 1891, como culminación de sus cualidades de dibujante e inventiva compositiva, aparece la obra *La Tierra de María Santísima* del escritor ecijano Benito Más y Prat, que subtitularía *Colección de cuadros andaluces*, con toda una serie de ilustraciones y dibujos a plumilla de asuntos populares, costumbres y tradiciones. Lo cual ciertamente confirmó al pintor como una autoridad nacional, como el mejor ejecutor andaluz de los llamados “temas del día”, superando así el costumbrismo folclórico secular por los asuntos y las crónicas del momento. Esta evolución de la mirada centrada en el presente llevaría a nuestro autor a colaborar como ilustrador en las revistas ilustradas más significativas del momento, como *La Ilustración Artística* y *Blanco y Negro*.

Lo mismo ocurre con su faceta de cartelista, centrada en una serie de intervenciones que datan de 1890, 1906, 1907 y 1912, años en los que realizó de manera espléndida toda una serie de variantes de la iconografía popular para los carteles de Fiestas Primaverales de la ciudad de Sevilla. Y que realmente alcanzarían un momento cumbre, pudiendo hablarse de un antes y un después desde la creación de dicho evento a mediados del siglo XIX, lo cual otorgaría ya en sus últimos años al pintor una fama y popularidad cercana a lo legendario, como un artista identificado con la ciudad y la idiosincrasia de sus habitantes.

Ya en los años finales de su trayectoria y con un depurado lenguaje naturalista, de raíz fotográfica, como ocurre con este asunto social, *...et in pulveren reverteris*, se detecta en el artista una intención entre nostálgica y denunciadora, identificado con mendigos, marginados y personajes perdedores socialmente hablando. En su biografía artística Cardiel Martínez (1960) lo cita con el título *¡Era un artista!*, con lo que la retórica latina quedaría trasmutada por la denuncia social: en este caso, de la desafección hacia la creación y la inmolación personal de los artistas en un mundo de desdén e incomprensión. Un aspecto que le acerca a una posición en muchos momentos crítica e irónica que, ciertamente, conectaría con posiciones de los intelectuales de la generación del 98, pero que, en otras ocasiones, enlaza con visiones propias ya del Regionalismo cultural y pictórico. Dentro del rico panorama del arte local en torno a la fecha de 1900, la producción pictórica de José García Ramos fue la que mejor supo reflejar la sociedad popular andaluza.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Puente, J. (1956: 248-262); Cardiel Martínez, M^a P. (1960: 112, nº 177); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 65, nº 151); Valdivieso González, E. (1986: 425-429); García y Ramos, J. (1997).



Alfonso Grosso**RETRATO DE MI HERMANA**

1922

Óleo sobre lienzo. 176 x 103 cm

Firmado en ángulo inferior derecho

Adquirida por acuerdo de la Comisión Municipal de Gobierno con fecha 2 de mayo de 1986, tras el fallecimiento del artista

Ubicación actual: Casa Consistorial, despacho del delegado de Fiestas Mayores

Nº de Inventario: 32875

El antecedente directo de este retrato familiar debido a Alfonso Grosso (1893-1983) y que concurrió a la Exposición Nacional de 1922 (por lo que el artista debió de tenerlo en alta consideración) es el realizado dos años antes a su madre, hoy en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. En aquel retrato, entre intimista y sobrio de color, la luz igualmente se hacía protagonista ambiental; un retrato también focalizado por la posición central de la figura con una mirada frontal directa hacia al espectador que abarca casi la totalidad de la presencia psicológica de la modelo en la pintura. Lo mismo ocurre con este retrato, en esta ocasión de figura completa, y en donde la hermana del artista mira al frente vestida de una manera sencilla y elegante, con una discreta distinción. La figura viste un sencillo traje blanco con sofisticados pendientes y los brazos sin cruzar, recogidos sobre el regazo (que recuerdan, siquiera vagamente, la posición en la escultura renacentista de la *Dama de las primulas* de Verrocchio), estrechando un chal o rebozo en seda de tonos dorados, lo cual presenta un claro contraste con las medias y tacones negros, contribuyendo a potenciar una aislada luminosidad superior en torno a la franqueza y actitud de la joven. Quizás lo más interesante es el efecto de tridimensionalidad conseguido a pesar de situar la figura sobre un fondo neutro, sin separación entre el suelo y la pared. El juego de la sombra a los pies y el espacio del fondo dentro de la tradición de la perspectiva aérea alude al más puro estilo velazqueño, contribuyendo así a crear una silenciosa profundidad sin referentes donde predomina la presencia irreal, y fáctica a la vez, de la modelo.

Se trata, de hecho, de un retrato que, conceptual y estructuralmente, puede recordarnos en tantos sentidos algunos retratos ejecutados por Whistler, sin duda un artista al que tendría en cuenta Grosso durante su etapa de formación. Lo mismo podría decirse respecto de otras obras debidas a Sorolla o a retratos muy individualizados, como era frecuente ejecutar durante las primeras décadas del siglo XX, como era

el caso de Anselmo Miguel Nieto, Eugenio Hermoso (formado inicialmente en Sevilla) o el mismo Julio Romero de Torres, con quien este retrato tiene tantas concordancias. A pesar de ello la crítica local (Paradas Agüera, 1923) lo descalificaba por “desconsoladora rigidez” y falto de composición estructurada.

Todos ellos eran artistas impregnados de una estética fin de siglo dentro del contexto en que se desenvolvía la plástica española, y la andaluza en particular de ese momento, ya en pleno desarrollo del Regionalismo artístico. Aunque, en este caso, se ponen en evidencia claves y sensibilidades de índole simbolista, así como la asimilación de novedades correspondientes al modernismo europeo. Con ello, artísticamente hablando, se intentaba, ya en los años 20 del nuevo siglo, superar el peso de la anterior mirada grave de la generación del 98. Aunque, en el caso de esta delicada y veraz pintura, existe una voluntad de seguimiento de algunos retratos significativos, de figura completa, tan cultivados por la tradición de la pintura clásica española, concretamente algunos ejecutados por Velázquez. Ello ratificaría plenamente las palabras del crítico José Francés al referirse a Grosso en el año 1920 como “un pintor realista a la manera de la tradición española”.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Paradas Agüera, E. (1923, 3 de mayo); Villar Angulo, L. M. (1973: 182, n. 111).



Alfonso Grosso**MISA ANTE EL CRISTO TENDIDO EN LA CATEDRAL DE TOLEDO**

1919

Óleo sobre lienzo. 95 x 85 cm

Firmado en ángulo inferior derecho: A. Grosso/ Toledo

Adquirida por el Ayuntamiento junto con otras obras pertenecientes a artistas pensionados en el año 1920

Ubicación actual: Casa Consistorial,
despacho de la Secretaría General del Ayuntamiento
Nº de Inventario: 32833

Esta pintura de formato de gabinete realizada en el trascoro de la Catedral de Toledo se halla muy en la estética noventayochista, ejecutada bajo el punto de vista de cierta poética un tanto machadiana, coincidente en tantos sentidos con ciertas descripciones de las tradiciones de la religiosidad popular española, muy representadas por cierto desde la etapa del romanticismo. Razones por lo que estas temáticas podrían ser consideradas como producciones de un género específico en la pintura española del siglo XIX, ahora renovada en plena etapa del Regionalismo pictórico. De hecho, la pintura fue expuesta en la Exposición de Primavera organizada por la sección artística del Ateneo sevillano del año 1920 al lado de toda una serie de rincones y paisajes toledanos, según recoge Rodríguez Aguilar (2000).

Plásticamente, el lienzo presenta un sentido de intimidad cifrado en planos según valores coloristas, teniendo que ver con algunas visiones de años anteriores debidas a pintores entusiasmados por Castilla como Regoyos o Zuloaga, dentro de esa sugestión por la tradición, los ritos ancestrales y de ascendencia medieval de la religiosidad identitaria. Como decíamos, muy dentro de la tradición de la sensibilidad impuesta por el Romanticismo.

Dicho lienzo, en concreto, es producto de un viaje de estudios por la geografía española, y resultado de una beca del Ayuntamiento de Sevilla (sin un itinerario prefijado) otorgada al pintor en el año 1919 junto a Santiago Martínez y Pérez Comendador. Así pues, la elección de una serie de paisajes y rincones toledanos en su caso entronca directamente con el concepto unamuniano de intrahistoria, pues en ellos se contiene una valoración de asuntos, arquitecturas, encuadres y personajes que hablan de manera fehaciente, aunque discreta, de la historia humana: la anónima historia de la diversa España. De hecho, Unamuno despertó literaria y filosóficamente un gran interés en el mundo de la cultura española, que también se hizo efectivo en muchos de nuestros artistas. En concreto,

el término “intrahistoria” fue acuñado por el propio Unamuno para referirse a la vida tradicional, que servía de “decorado” a la historia más visible y oficial.

La obra recoge una escena de misa en la catedral toledana, con el contraluz del retablo iluminado contrastando con las siluetas de las figuras, un tanto espectrales, que asisten al rito religioso en el trascoro. La escena posee mucho de mirada discreta y anónima, aunque contiene estudios de luces y elementos de composición con cierta estructura ortogonal, referidos a la ornamentación en el trascoro de la catedral conocida popularmente por la del *Cristo Tendido*, que de manera expresiva se cerraba con una original reja rematada por un Árbol de Jesé.

En muchos sentidos, se trata de una pintura que preludia otras composiciones de asuntos religiosos pertenecientes al autor, sobre todo relativas a rituales y escenas de interiores de iglesias y conventos, luego cultivados asiduamente a lo largo de la carrera del artista. Una humilde y recatada espiritualidad parece impregnar la sensibilidad del pintor, ahora atento a ambientes sencillos y tradicionales, y con los que se identificaba el Regionalismo cultural como un movimiento global dentro de la geografía nacional, aunque con claras características regionales que había que identificar y también describir por parte de los artistas, que sin embargo en Europa adquirían artísticamente otros derroteros, más expresionistas y de condición moderna.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Cascales Muñoz, J. (1929: 359); Grosso, A. (1966: 99); Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 66, nº 153); Villar Angulo, L. M. (1973: 134); Rodríguez Aguilar, I. (2000: 166).



José María Labrador

EL MOLINO DEL ALGARROBO EN ALCALÁ DE GUADAÍRA

Ca. 1924

I 55

Óleo sobre lienzo. 65 x 84 cm

Sin firmar

Adquisición al autor en 1925 (beca otorgada por el Ayuntamiento)

Ubicación actual: Casa Consistorial

Nº de Inventario: 32911

Ya adentrados en las primeras décadas del siglo XX se produjo una renovación generalizada en los lenguajes de la plástica tradicional, lo que condujo a nuevos posicionamientos a un nivel general en la pintura española, adoptando por una parte formas del modernismo europeo y, por otra, ciertas asimilaciones de las vanguardias de la modernidad. Este desarrollo encontraría en el paisaje un género más propicio a las novedades, desde las posiciones del fin del siglo XIX de un Beruete o un Sorolla, para más tarde ir evolucionando hacia posiciones más individuales y expresivas a lo largo de la primera mitad del siglo. Pero, en todo caso, el paisaje fue el género más renovado y propicio, desde luego, a novedades plásticas, donde se dieron unos posicionamientos pictóricos sin duda más arriesgados y menos convencionales.

En este sentido, la pintura del regionalismo desarrolló una serie de aspectos que centraron la atención en escenarios y rincones con sabor andaluz, y donde a través del paisaje se podía identificar una serie de encrucijadas de valores y plasmar formas expresivas, a partir de las cuales los pintores pudieron incorporar aspectos más íntimos y personales respecto de su mirada individual. Así pues, la presencia de la pintura de José María Labrador (1890-1977) en las riberas del Guadaira no solo confirma la continuidad de una escuela paisajística en Alcalá, ya en el siglo XX, sino que añade definitivamente la presencia continuada de una serie de profesores que allí desarrollaron parte de sus clases de paisaje al *plein air*, revitalizando los ya entonces tradicionales ejercicios de paisaje dentro de la escuela sevillana. Aunque, en realidad, aparte de los anhelos generacionales hacia el paisaje, este autor tuvo en su maestro Manuel González Santos la referencia artística y el eslabón paisajístico que lo pondría en conexión con la vieja escuela de Alcalá, a partir de lo cual se constata una presencia continuada en la localidad hasta prácticamente mediados del siglo XX.

El caso concreto del encuadre del *Molino del Algarrobo en Alcalá* de la colección municipal revela la asimilación de un lenguaje contraído en las enseñanzas

del entonces Centro Artístico del Ateneo, muy activo en esos años y donde Labrador se involucró en gran parte de sus actividades. En los años veinte, precisamente donde se inserta este paisaje, estaba dirigido por Gustavo Bacarisas, cuya pintura e influencia se deja ver en ese sintético y rico juego de matices y materias del paisaje de Labrador. Aunque su vinculación con Alcalá también se cifró en otras composiciones de mayor calado como *Grupo de niñas con ternero en el castillo de Alcalá*, donde igualmente se dejan entrever esas influencias, en especial en un sentido encendido del color y la pictorialidad del lenguaje de matices empastados, donde la pintura en sí misma se hace muy evidente y moderna.

Tras obtener una beca del Ayuntamiento sevillano para jóvenes artistas, gracias a la cual pudo realizar algunos viajes al extranjero, a Francia e Inglaterra, esa atención hacia el paisaje por parte de Labrador se ratifica en la exposición del mismo año 1925 en Sevilla, donde figuró además del *Molino del Algarrobo* una serie de temáticas infantiles con paisajes de Alcalá por escenario, así como distintos encuadres y parajes. Una actividad de pintura de exteriores que, en el caso de Labrador, continuaría tras la Guerra Civil y ser nombrado profesor de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 62, nº 132); Labrador, J. M. y Lacomba, J. F. (2003).



Antonio Jiménez*MUSA FLAMENCA. NAZARENO MACARENO. GITANA EN ROJO*

Ca. 1927

I 56 A I 58

Óleo sobre lienzo. Original para cartel

Musa flamenca. 95 x 55 cm*Nazareno macareno.* 38 x 30 cm*Gitana en rojo.* 38 x 30 cm

Ubicación actual: Real Alcázar

Nº de Inventario: 33985, 33986, 33969

Del dibujante, decorador y caricaturista sevillano Antonio Jiménez se tienen pocas noticias de su labor artística, a no ser por estos originales firmados que suponemos vinculados con algunas propuestas para carteles de fiestas primaverales o alguna otra población andaluza, así como asuntos costumbristas en relación con arquetipos sevillanos (gitana y nazareno macareno) como elementos decorativos para algún evento circunstancial de la ciudad.

El periódico local *La Unión*, en una entrevista de 1927, menciona su llegada de París con el deseo de poner en práctica sus proyectos y decoraciones en la ciudad. Ese mismo año colaboró precisamente con el coriano Andrés Martínez de León en la caseta de la Feria de abril de ese año montada por la Agrupación de periodistas sevillanos, a cuyo proyecto deben pertenecer algunas de las piezas que decoraban aquel espacio a modo de viñetas ilustrativas, y hoy en la colección municipal, que integra tanto algunos originales para carteles como pequeños formatos de asuntos costumbristas, de tono popular expresionista, actualmente en dependencias del Alcázar.

En realidad, conocemos su nombre vinculado al de otros dibujantes locales, como Andrés Martínez de León y Juan Lafita y que emergieron fundamentalmente en la década de los años veinte del pasado siglo. Precisamente estos fueron los artistas que junto con Antonio Jiménez decoraron con motivos alegóricos de Andalucía el fuselaje del avión bautizado con el nombre de *Jesús del Gran Poder*, que partió el 24 de marzo de 1929 de Tablada para cruzar el Atlántico. Dicho aparato se conserva hoy expuesto en el Museo del Aire en Madrid.

Su estilo se inserta en la tendencia decó internacional, quizás magnetizado por el reductivo sintetismo formal propio del lenguaje postcubista, que en Sevilla cultivarían artistas radicales como Helios Gómez, dentro de lo que el crítico local Mariani (1924) denominara como “jóvenes del arte nuevo”. Un estilo que revela, por otra parte, una tendencia formalista con base en el color, muy vigente en los años veinte



y treinta, y relacionada abiertamente con las artes industriales y la decoración, con la cartelística y la publicidad del momento; sin duda contagiado sobre todo de las corrientes derivadas de la influyente Exposición Internacional de Artes decorativas de París del año 1925 que, según los datos, Jiménez visitó.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Rodríguez Aguilar, I. (2000: 574-575).

Gustavo Bacarisas Podestá**“VIVA LA REPÚBLICA”.****PROCLAMACIÓN DE LA REPÚBLICA EN LA PLAZA NUEVA DE SEVILLA**

1931

Óleo sobre lienzo. 107 x 96 cm

Sin firmar

Adquirido por el Ayuntamiento en 1983

Ubicación actual: Casa Consistorial, despacho del Grupo Socialista

Nº de Inventario: 32850

El pintor Gustavo Bacarisas (1873-1971) recaló en Sevilla a finales del año 1913 después de un periodo de formación europea, fundamentalmente en Italia, Francia y la realización de exitosas muestras en el Reino Unido, y tras una época como docente en Argentina, en aquellas fechas de comienzos del siglo, una próspera sociedad interesada por la cultura que coincidió con un espléndido desarrollo de su economía que propició la acogida de numerosos artistas, especialmente de procedencia española.

Bacarisas llega a Sevilla con una visión renovada del muralismo y las artes aplicadas, sobre todo de la cerámica de carácter modernista, y con el incentivo también de ejecutar encargos preparatorios para la futura Exposición Iberoamericana. Con contactos internacionales se instala enamorado de la ciudad: de sus escenarios y tipos, personajes y rincones a los que rápidamente sabe sacarles partido, renovando la tradicional y arquetípica iconografía romántica, la cual pone de nuevo en valor con aportaciones decididamente modernas en una serie de diseños de atrezo para óperas y espectáculos de asunto español que tendrían resonancia y difusión internacionales. Así pues, en 1922 tiene lugar el estreno de sus escenografías y figurines para la ópera *Carmen* en Estocolmo.

Del año 1915 es su espléndida composición de gran formato *Sevilla en fiestas* que tanta influencia dejaría en sus seguidores locales y que la ciudad supo entonces guardar para el Museo de Bellas Artes. Del año 1917 data su célebre cartel para las fiestas de Sevilla, y dos años después es nombrado hijo predilecto de Sevilla. Pero, a raíz de la crisis económica que tuvo lugar tras el *gran crack* de 1929, que en la ciudad de Sevilla coincidía con la clausura de la Exposición Iberoamericana, Gustavo Bacarisas dejó su amada Sevilla en el año 1933 para instalarse en la capital madrileña. En unas fechas en que tanto la personalidad y su obra plástica eran sin duda reconocidas y valoradas, contando ya con una buena nómina de seguidores y discípulos en la ciudad. Y habiendo presidido la Sección de Bellas Artes de su entonces activo Ateneo.

Pero antes, en 1931, aún en Sevilla, tiene ocasión de vivir los acontecimientos del advenimiento de la Segunda República. Un hecho que le motiva para plasmar en un encuadre, tomado desde la esquina de la calle Jaén, donde se encontraba entonces el hotel Royal, las manifestaciones que tuvieron lugar en la plaza Nueva, según recoge la pintura de la colección del Ayuntamiento (obra, por cierto, no firmada). En la pintura, detalles de manifestantes, banderas tricolores y el rótulo de la pancarta que preside la composición y las estructuras de la Casa Consistorial hacen que se trate ciertamente de la plaza sevillana en las inmediaciones de la casa consistorial, como confirma también la palmera y la balastrada existentes entonces en los jardines de dicha plaza. En la pintura predomina un dinamismo cromático de la masa manifestante, un tanto goyesco, aunque dentro del lenguaje a que nos tenía acostumbrados su autor, por entonces influyente en otros artistas locales como Martínez de León, con quien podría identificarse en ese momento el lenguaje plástico expresionista aquí empleado. Ciertamente en este caso, más deshecho y fragmentario, y donde el color predomina abiertamente sobre la forma, haciéndose evidente un dibujo menos robusto y abierto formalmente hablando.

Un argumento novedoso dentro de su trayectoria, y en donde Bacarisas actúa a modo de cronista de sucesos, que años después continuará en Madrid en una serie dedicada a situaciones vividas tras el alzamiento en el mes de agosto de 1936 en plena Guerra Civil. Una guerra de la que por su condición de gibraltareño, con nacionalidad británica, es evacuado a través de Francia a Gibraltar, y luego a la isla de Madeira, donde permanece hasta el año 1945 cuando de nuevo retorna a Sevilla.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Castro Luna, M. (2005).**Fuentes documentales:** AMS, Cultura, 41/1983.

Gustavo Bacarisas Podestá

VISTA DE CUENCA DESDE LA HOZ DEL JÚCAR Y LA TORRE DE MANGANA

1929

I 60

Óleo sobre lienzo. 107 x 96 cm

Firmado en ángulo inferior izquierdo: G. Bacarisas

Adquirida por el Ayuntamiento en 1984

Ubicación actual: Casa Consistorial,
despacho del delegado de Fiestas Mayores

Nº Inventario: 32876

La reivindicación pictórica de las tierras castellanas, con su recia estética y su paisaje moral, no solo se hizo efectiva durante la influencia cultural de la propia generación del 98, sino que extendió su influencia años más tarde, en la continuidad de una visión que, culturalmente, identificaba en su paisaje secular la verdadera esencia de España. Así pues, en sus monumentos y ciudades se podía hallar y confirmar la dignidad del carácter hispano, reflejado en las huellas de su pasado. De algún modo, pictóricamente hablando, se trataba de un intento de superar la posible superficialidad de lo pintoresco por una mirada más grave y solemne, proyectada en el paisaje hispano.

En esa tradición, concretamente en el caso de la ciudad de Cuenca, hubo también ciertos acercamientos por parte de otros artistas, no tan implicados con esa sensibilidad. Ese fue el caso de un autor como Aureliano de Beruete, un pintor claramente regeneracionista y fundamental para la pintura moderna en España, de una actividad incansable y apasionado cantor del paisaje de las llanuras en torno a Madrid, de Toledo, de Segovia o de Cuenca, parajes preferidos del pintor que recogió en sus dorados tonos de otoño o transparentes primaveras.

Por su parte, el argentino Martín S. Noel, figura destacada de la historiografía del arte y arquitecto, muy relacionado con Bacarisas (1873-1971) durante su estancia en Argentina e implicado en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en su obra *España vista otra vez*—que data del mismo año 1929 en que está firmada esta vista de Cuenca—, calificaba dicha ciudad como una de las “fuentes del expresionismo de la belleza de España”. En un sentido que se sitúa a medio camino entre la mirada del 98 y una nueva percepción renovada de los aportes de la modernidad del siglo XX. Esta es precisamente la misma posición sintética que toma el pintor gibraltareño Gustavo Bacarisas frente al paisaje de Cuenca. Un artista de cultura anglófila, pero netamente enraizado en lo andaluz.

Ya en el año 1921 José Francés, el crítico español más relevante, se refería a la plástica que enton-

ces cultivaba el pintor como de “opulento lirismo”. Un buen calificativo con que referirse a esta pintura firmada en 1929, justamente después de las escenografías realizadas por este autor para *El Amor Brujo* y *Ever Green* en Londres, con cuyos bocetos y escenarios directamente se relacionan. Un paisaje un tanto escenográfico donde abundan las formas sintéticas y un sofisticado sentido del color de clara condición moderna, que debe mucho como punto de partida al lenguaje post *fauvista* y las formas gráficas esenciales del cartelismo internacional. Un estilo que puede identificarse como una deriva dentro de la tendencia del *cloisonnisme*, término acuñado por el crítico y poeta simbolista Edouard Dujardin caracterizado por la utilización de colores planos y brillantes, al modo de las vidrieras o los esmaltes del tipo *cloisonné* y que contuvo mucha influencia del denominado japonismo en el arte europeo de fin de siglo.

Esta visión de lo pictórico invitaba, como en el caso de esta pintura de Bacarisas, a encontrar estructuras de sólido dibujo y al estudio y profundización de los tonos refinados e inéditos de color, a la búsqueda de acordes y escalas cromáticas de carácter espacial o musical, lo cual le acercaba a posiciones no solo de un *fauvismo* evolucionado, sino en general a la plástica colorista de un Anglada Camarasa. Una respuesta creativa que, con voluntad de articular un estilo propio con aires de internacionalidad moderna, ciertamente sería una alternativa al lenguaje cubista, tan presente entonces como lenguaje artístico durante las primeras décadas del siglo XX.

El encuadre elegido en Cuenca está tomado por Bacarisas desde una posición baja, cercana a la orilla del río Júcar, desde donde puede divisarse en lo alto la torre de Mangana con la iluminación nocturna del reloj coronando la composición, como una cálida nota musical desde lo alto que entona el resto de las sofisticadas gamas en penumbra. Una composición con un sentido vertical donde predomina la recreación tanto formal como colorista de retículas o “teselas” pictóricas de variadas formas y escalas. Verticalidad reforzada por la sólida esbeltez de las siluetas de los álamos que flanquean la escena, mientras un grupo de paisanos atraviesan el puente en primer plano, en una gama de tonos cálidos y luminosos que tienen por misión acercar el primer plano al espectador. Una pintura que se relaciona directamente con otros encuadres de la misma ciudad realizados más tarde al *gouache*, en 1934, esta vez a partir de los tonos blanco y negro, y ciertamente coincide con muchas de las



obras ejecutadas en ese mismo momento por algunos de sus discípulos sevillanos como Juan Miguel Sánchez, Martínez del Cid o José María Labrador.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Fuentes documentales: AMS, Cultura, 242/1984.

Gustavo Bacarisas Podestá*PAISAJE CON EL PICO RUIVO, MADEIRA*

1944

I6I

Óleo sobre lienzo. 97 x 102 cm

Firmado en ángulo inferior derecho: G. Bacarisas

Adquirida por el Ayuntamiento en 1983

Ubicación actual: Casa Consistorial,
despacho del Delegado de Fiestas Mayores

Nº de Inventario: 32874

Tras los triunfos obtenidos durante la gestación de la Exposición Iberoamericana de Sevilla del año 1929, con encargos para realizar carteles, cerámicas y murales, ocurrió la consolidación definitiva de Bacarisas (1872-1971) como un artista fundamental de la escuela sevillana. Quizás el artista más moderno y orientado en las tendencias internacionales de las primeras décadas del siglo XX con presencia continuada en la ciudad. Desplazado a Madrid desde el año 1933, allí le sorprende la Guerra Civil. Ya avanzada la contienda, es evacuado como súbdito inglés junto a su mujer Elsa a finales del año 1939, primero a Francia y luego a su natal Gibraltar, desde donde parte en 1940 a la isla portuguesa de Madeira. Allí trascurren unos años de intenso trabajo paisajístico durante el resto del tiempo que duró la contienda internacional.

En la isla, a sus 68 años, llevó Bacarisas una vida tranquila, hasta que en 1945 de nuevo regresa a Sevilla. Una etapa a la que pertenece este paisaje de tonos húmedos, articulado de manera lenta y estructurada y que permaneció siempre en manos del artista. Un paisaje ortodoxo sin presencia de figuras que recoge un encuadre muy probablemente tomado desde la parte norte de la isla, cercano a la localidad de Santa Ana en Madeira, que incluye la atmósfera nubosa que cubre la cima del Pico Ruivo. Un paisaje que, como venía desde años atrás siendo característico del estilo del pintor, está ejecutado en clave de tonos refinados de color de ascendencia *fauve*, asimilados en los primeros años del siglo y estructurados siempre por planos de luces y sombras contrastadas. Todo ello en una espléndida sinfonía de verdes, conjugados en armonías de grises y azules que transcriben la atmósfera tropical y atlántica de aquella isla, con el perfil del Pico Ruivo ocultado entre nubes.

En un plano medio de la composición se puede observar una de las características construcciones típicas de Madeira o *palhoças* con el techo de paja vegetal a dos aguas, pudiendo entreverse, entre los planos pictóricos, los senderos que recorren las montañas, la laurisilva de Madeira y los canales construidos para

llevar el agua desde las cumbres a los campos de cultivo, de ahí su nombre: *llevadas de agua* o *levadas* en portugués. Sin duda se trata de una pintura que, por sus características y modo de estar estructurada, preludia las atmósferas presentes en una serie de visiones de ciudades españolas, en especial castellanas, retomadas algo más tarde en la trayectoria del pintor.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

**Bibliografía:** Castro Luna, M. (2005).**Fuentes documentales:** AMS, Cultura, 41/1983.

José Arpa Perea*VISTA DE SEVILLA DESDE TRIANA*

Ca. 1940

I 62

Óleo sobre lienzo. 58 x 62 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho: José Arpa/ Sevilla

Ubicación actual: Casa Consistorial,
despacho del Delegado de Fiestas Mayores

Nº de Inventario: 32878

Tras un periplo por tierras de México y Estados Unidos, con residencia en San Antonio (Texas), el pintor carmonense José Arpa Perea (1858-1952) regresa definitivamente a Sevilla en el año 1935. Sin duda su fortuna y reconocimiento se trastocaron en un momento marcado por el crack económico de 1929 y sus secuelas. Una vez reinstalado en la capital andaluza pone en práctica un paisajismo de acentos luministas de marcada modernidad, resultado sin duda de sus viajes internacionales y de sus conexiones tanto con la pintura americana como europea, habiendo tenido una presencia continuada en los certámenes nacionales, donde tiene ocasión de conectar con los maestros del impresionismo español, en concreto artistas como Beruete, Regoyos, Sorolla, etc.

En Sevilla tiene la oportunidad también de concurrir a las exposiciones que anualmente organizaba la sección de Bellas Artes del Ateneo, en concreto las de Primavera y de Otoño, en donde coincidirá con otros artistas de su momento interesados por el lenguaje de la luz y la impresión, igualmente centrados en paisajes y retratos. Artistas sevillanos como Gonzalo Bilbao, Winthuysen, Alfonso Grosso, Santiago Martínez y Rodríguez Jaldón, entre otros. Una presencia que se vio confirmada con una amplia muestra de sus trabajos durante una visita esporádica del artista a Sevilla en 1929 con motivo de la Exposición Iberoamericana, celebrada en el Círculo Mercantil de Sevilla, donde comprobamos en su catálogo la presencia importante del paisaje en su obra, así como algunos ejemplares ejecutados en distintos momentos en las riberas del río Guadaira en Alcalá de Guadaira. Desde esas fechas de la década de los años treinta hasta su muerte Arpa ejercerá una continuidad renovada de la práctica del paisaje dentro de aquella escuela paisajística.

En esta línea de paisajes Arpa se dedica a plasmar toda una serie de rincones de la ciudad, vistas de plazas y calles, así como el mismo río y alrededores de la ciudad, que ya frecuentara en los años finales del siglo pasado y que también haría extensivo a su natal Carmona. A lo cual se añade una serie ejecutada en los jardines del Alcázar, inmersa en la misma tradición lumínica y las sugerencias vegetales de un

Sorolla desde fechas de comienzos del siglo, aunque el lenguaje pictórico del Arpa de este momento es ya un lenguaje muy personal, acrisolado en sus estancias americanas y desarrollado en una constante atención a los motivos ejecutados directamente al aire libre: un lenguaje ciertamente de empastes y vibraciones lumínicas muy construidas de color, de contrastes entre gamas frías y calientes en tonalidades nacaradas y tornasoladas muy características en la pintura del artista, como pone de manifiesto esta vista del río con la Torre del Oro centrando la composición, tomada desde un punto alto del Altozano en Triana. La visión un tanto de tarde otoñal que tiene, desde el punto de vista cromático, un punto de irreal luminosidad: en tonos cobaltos y amarillos donde predominan zonas insistidas y empastadas de gran riqueza de color con otras zonas más lavadas pictóricamente hablando, donde la pintura se muestra por capas simples sin insistencia de la materia. Sin duda un método muy personal de transcribir la luz local que tanto buscó el pintor. En esa actividad incansable continuará con intensidad Arpa hasta los días previos a su fallecimiento, ocurrido en 1952, a los 94 años de edad.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Collantes de Terán Delorme, F. (1970: 65, nº 150); Sevilla. Ayuntamiento (1983: 140, nº 46); Valdivieso González, E. (1992: 437); Fernández Lacomba, J. (1998).



Francisco Hohenleiter de Castro*ESCENAS DIECIOCHESCAS DE CAZA (FOX HUNTERS)*

1937

163

Óleo sobre lienzo. 86 x 159 cm

Proceden del teatro Lope de Vega de Sevilla

Ubicación actual: Real Alcázar

Nº de Inventario: 33978, 33981

En plena etapa del regionalismo cultural y artístico destacó Francisco Hohenleiter (1889-1968), que ejerció de pintor, decorador, ilustrador de revistas, así como de célebre cartelista. Nacido en Cádiz se traslada a Sevilla en 1918 después de haberse formado en la Escuela de Arte de Cádiz con el pintor Felipe Abárzuza. En su pintura cultivó con frecuencia escenas de costumbres andaluzas, creando una atmósfera romántica que le caracteriza con una intención de reconstrucción y nostálgica, incluso decorativa, que viene a sustituir las anteriores miras artísticas de décadas enfocadas hacia la pintura de historia. Como cartelista cabe señalar la realización para Sevilla del cartel de Feria de 1934, el de las Fiestas de Primavera de 1941, o en Málaga el de Semana Santa de 1931 o 1962. Igualmente en relación con la ciudad de Sevilla ilustró el programa oficial municipal de la Semana Santa de 1925, o los conocidos 'nazarenos de Hohenleiter' ejecutados a finales de la década de los veinte, una colección que define gráficamente la iconografía definitiva de los nazarenos de las cofradías sevillanas.

El edificio Coliseo España, proyectado en principio como cinematógrafo, se inauguró en diciembre de 1931 y en los salones de dicho edificio Hohenleiter realizaría una serie de murales al temple sobre asuntos relativos al *Corral de comedias del siglo XVII*, *El retablo de Maese Pedro*, inspirado en los capítulos XXV y XXVI del Quijote, y *Los intereses creados*, como homenaje a la obra de Jacinto Benavente, por aquellas fechas reciente Nobel de Literatura. Precisamente de 1934 es su famoso cartel de fiestas de primavera para el Ayuntamiento de Sevilla, que repetiría en el año 1941, lo que da idea de su grado de reconocimiento e implicación en las costumbres de la ciudad.

Los paneles decorativos en lienzo, hoy en la colección municipal, provienen del palacio sevillano de Yanduri (construido a comienzos del siglo XX en estilo francés), perteneciente al empresario vasco Pedro de Zubiría e Ibarra, primer marqués de Yanduri (+1921), esposo de María Teresa Parladé y Heredia (+1933). Aristócratas que encargarían una serie de paneles decorativos para sus salones, con asuntos de caza

(fox hunters), escenas galantes un tanto versallescas a lo siglo XVIII, así como célebres batallas en medios puntos, estas últimas fechadas en 1937.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA



Francisco Hohenleiter de Castro

CUATRO PANELES DECORATIVOS CON ESCENAS DIECIOCHESCAS

Y CUATRO ESCENAS DE BATALLAS

1937

Óleo sobre lienzo. 76 x 136 cm y 77 x 155 cm

Óleo sobre lienzo. 54 x 126 cm

Proceden del palacio de Yanduri

Ubicación actual: Real Alcázar

Nº de Inventario: 33970, 33971, 33972, 33973

Francisco Hohenleiter (1889-1968), tras años de formación en su Cádiz natal, llega a Sevilla en los años plenos del regionalismo artístico y cultural representado durante la segunda década del siglo XX por la activa revista *Bética*, verdadero hito local en su momento. Ágil dibujante con excepcionales dotes plásticas, el pintor gaditano vertió al muralismo y los frescos decorativos tanto nuevas adaptaciones de la mirada costumbrista, que en lo que respecta a Andalucía tenía un ascendente desde las primeras décadas del siglo XIX, como escenas galantes de carácter dieciochesco, y que el artista focalizó en numerosos proyectos dentro de un regionalismo cultural y artístico que se dilató en el tiempo, incluso tras la Guerra Civil, en una renovación de ciertas pautas neo regionalistas. Reactivación de la mirada historicista dentro de un ambiente estético de los años preparatorios de la Exposición Iberoamericana propicios al historicismo y a una estética oficial encarnada en esos momentos por un revisionismo neo barroco. Es en este ambiente donde se inserta plenamente Hohenleiter, y es en esta línea donde encuentran justificación muchas de sus reconstrucciones escenográficas, tanto dieciochescas en general como de asuntos inspirados en el mundo goyesco; o como es el caso de algunas escenas de caza a la inglesa, dentro del gusto cortesano de influencia anglosajona en cierta aristocracia española y andaluza en particular, sobre todo en los ambientes cercanos a la reina Victoria Eugenia.

En este sentido Hohenleiter realizaría algunos encargos dentro de este gusto para instituciones de su ciudad natal, puesto que es un artista que coincide, a un nivel local sin duda, estéticamente con algunos paneles tratados décadas antes por Bacarissas, como los ejecutados para la casa Stein en París (1925). En parte dentro de la línea conceptual neo dieciochesca puesta en valor en muchas actuaciones decó, como las que suscitaban las del gran muralista e interiorista José María Sert o las del artista anglo-belga Frank Brangwyn dentro de un lenguaje plástico de sintetismo colorista que incidiría en muchos artistas internacionales del momento.

Hohenleiter, con un prodigio técnico y habilidad plástica un tanto infrecuente, viene a ser en ese sentido un continuador de cierta línea dieciochesca y cortesana, en ocasiones con escenografías y ambientaciones muy goyescas, impuestas desde una óptica neo barroca y neo regionalista, de las cuales participó activamente el pintor.

De hecho, los años veinte y treinta van a ser en Sevilla los del desarrollo del muralismo y de una nueva potenciación de las artes industriales que adquieren una dimensión hasta entonces inusitada coincidiendo con el fomento artesanal de cara a las necesidades de la Exposición del 29, y que en cierta medida eclipsan o soslayan en la ciudad el gran debate artístico. Unas fechas cercanas en las que Hohenleiter ejecuta su serie de nazarenos, publicados inicialmente en la revista *Sevilla y sus fiestas*, en donde de nuevo el artista realiza una aportación iconográfica a la ciudad, correspondiente a la codificación cromática y formal de los nazarenos de cofradías de Semana Santa de 1924, con una segunda versión en 1928.

En este contexto Hohenleiter, como decorador, va a componer murales en la iglesia de los Salesianos de Triana, en la biblioteca de la Real Maestranza de Caballería, o pinturas parietales en el salón del Coliseo España, esta última obra eminente del regionalismo sevillano en su versión neobarroca, y una actuación que viene prácticamente a coincidir en el tiempo con los paneles de la casa Yanduri. En concreto, las escenas de cortejo galante y tema bucólico junto a un embarcadero están ejecutadas a la manera versallesca, al modo del pintor francés Wateau en el siglo XVIII, concebidas bajo la sugestión de su obra *Embarque para Citera*, aunque aquí con un sentido más escenográfico y sólido de forma que se adapta al estilo ágil e inconfundible, un tanto ilustrativo a la par que muralístico de Hohenleiter.

En relación con las cuatro escenas de batallas, se trata de cuatro medios puntos destinados a la decoración de un salón interior de una casa señorial o palacio sevillano (Yanduri), fechados en 1937, con la iconografía de cuatro grandes batallas correspondientes a un encargo sobre grandes hazañas nacionales: Clavijo, Otumba, Lepanto y Bailén.

Hohenleiter, dentro del contexto de la pintura sevillana, se revela con una plástica resuelta, de gran expresividad y un tanto ilustrativa, aunque con acentos de la pintura costumbrista de tono regionalista, propia de las fechas de la tercera década del siglo

164

XX. Con toda probabilidad se trata de un encargo semioficial en relación con un salón aristocrático, tal como una sala de recepción o biblioteca, donde los valores nacionales e incluso relativos al estamento militar estarían involucrados.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA



Santiago del Campo**PAISAJE DE PUNTA UMBRÍA**

1955

165

Óleo sobre lienzo. 75 x 99 cm

Firmado en ángulo derecho: Santiago del Campo

Adquirida como premio del certamen de pintura Gonzalo Bilbao del año 1955

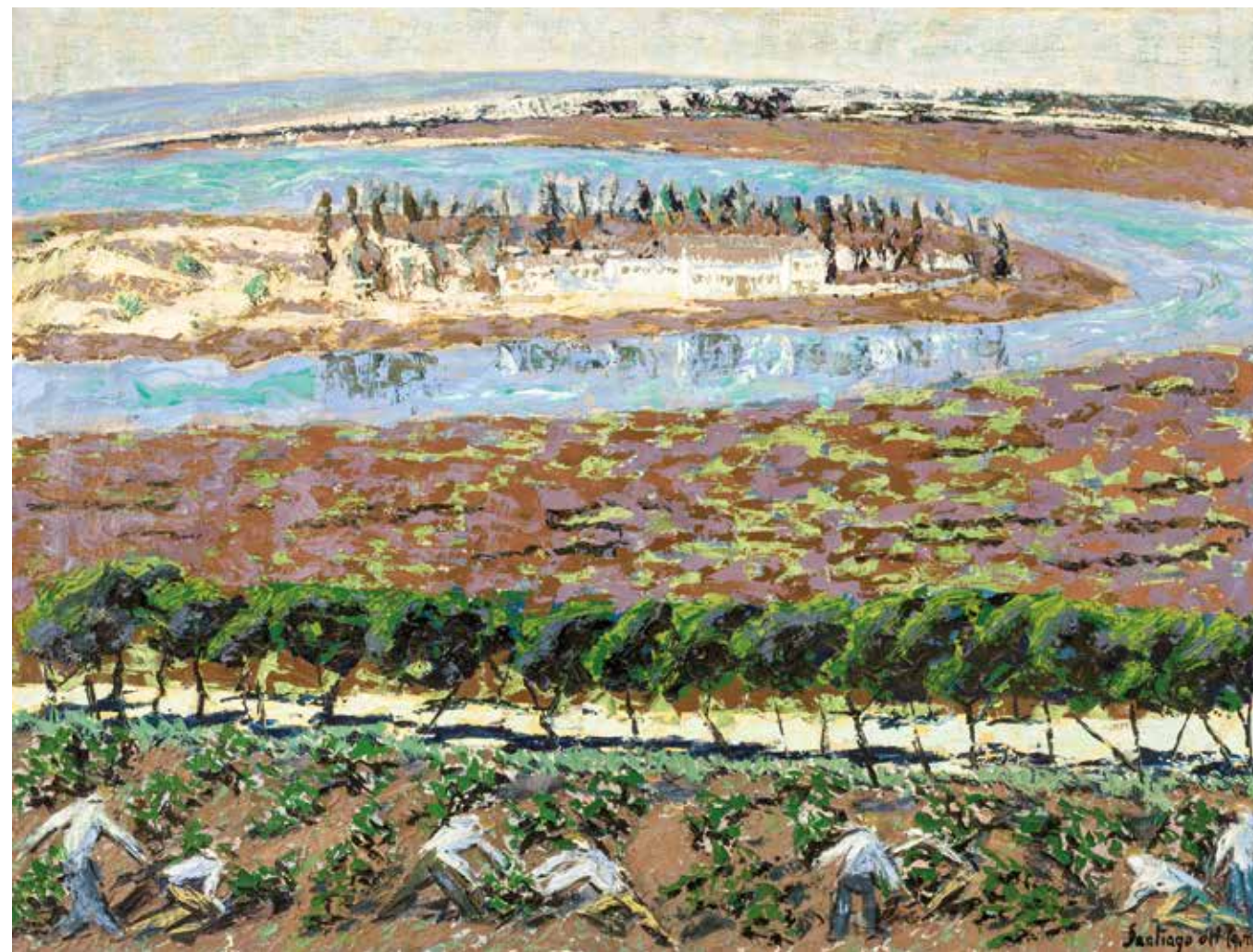
Ubicación actual: Casa Consistorial

Nº de Inventario: 32868

Paisaje de *Punta Umría* es un hermoso lienzo pintado por el entonces joven cordobés afinado en Sevilla (1928), en una época donde todavía su estilo no estaba concretizado en lo que posteriormente hará de él uno de los representantes de la escuela sevillana dentro de su acepción realista, junto a nombres como Carmen Laffón, Joaquín Sáenz, Teresa Duclós o Claudio Díaz entre otros, pintores que aun participando de similares opciones estéticas, cada uno otorgará a los temas representados su particular sensibilidad personal. La obra que justifica este comentario pertenece cronológicamente a una década donde en Sevilla se iniciaba una tímida renovación plástica representada por un colectivo de artistas que, a través de la denominada “Joven escuela sevillana”, empezaba un trabajo que se apartaba de los cánones académicos y costumbristas imperantes hasta el momento, en pro de una nueva figuración, tanto formalmente como en la técnica y uso del color, teniendo sobre todo en lo referente al cromatismo una preferencia por las gamas oscuras y terrosas, que les otorgaba a todos ellos un cierto “aire de familia”. *Paisaje de Punta Umría* es una obra donde Santiago del Campo realiza una interesante panorámica de la campiña onubense, aplicando una técnica postimpresionista, donde se distingue la densa materia de la pincelada a la manera vangoniana. Representa en primer plano a un grupo de trabajadores recogiendo la vendimia, para luego concentrarse en la arbórea naturaleza, que gradualmente va perdiendo consistencia boscosa, disminuyéndose en la lejanía, ofreciendo una amplia y contrastada topografía de masa vegetal y claros en tonalidades de gamas atemperadas. No es extraño que Santiago del Campo, como la mayoría de pintores de su generación, tuviera predilección por el paisaje y una manera distinta de interpretarlo de espaldas al naturalismo, siendo oportuno recordar la influyente exposición de *Cuatro maestros de la pintura actual*, organizada en Sevilla por la Dirección General de Información a finales de 1954, representada por Daniel Vázquez Díaz, Ortega Muñoz, Rafael Zabaleta y Benjamín Palencia, teniendo entre

todos ellos una repercusión especial Ortega Muñoz y su tratamiento del paisaje, por su sobriedad, dureza y vacío, características que en Santiago del Campo se traducirán, en este caso, por el escalonamiento de las zonas rurales, que a medida que se superponen van conformando un paisaje dispar, tal como se puede apreciar en esta composición cuyo horizonte queda reducido a una estrecha franja superior, reafirmando su aspecto telúrico.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Bibliografía: Campo, S. (1985); Campo, S. (2002).

Miguel Pérez Aguilera
VISTA DE TRIANA
1949

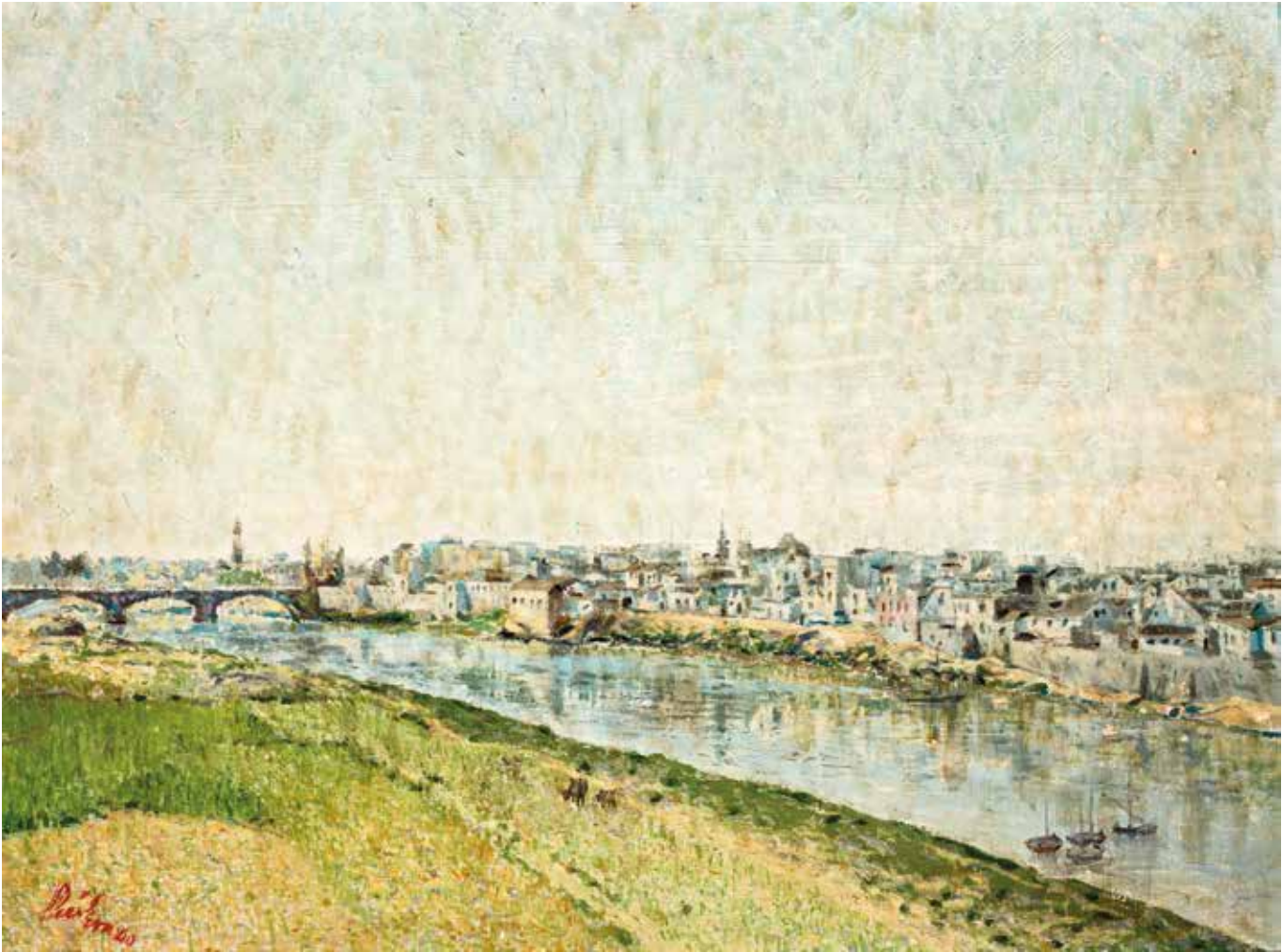
Óleo sobre lienzo. 62 x 83 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo
Ubicación actual: Real Alcázar
Nº de Inventario: 33990

Sin duda la personalidad de Miguel Pérez Aguilera (Linares, 1915 - Sevilla, 2004) constituye un referente para la pintura realizada en Sevilla desde la segunda mitad del siglo pasado, tanto por su reconocida labor docente en su calidad de profesor en la Facultad de Bellas Artes desde 1946, como por ser uno de los pioneros de la abstracción dentro de una lingüística singular, acreditando a su vez, la iniciación a la modernidad hasta entonces ausente en el panorama artístico de la ciudad. Las tres obras con las que aparece en la colección son una buena muestra de su estilo y de las corrientes asumidas a lo largo de su trayectoria, entendidas en primer lugar como asimilación postimpresionista, una figuración centrada sobre todo en el paisaje y la temática infantil, para finalmente situarse en la abstracción, opción esta última que se convertirá en lenguaje preferente de investigación hasta el final de sus días.

Vista de Triana es un paisaje fluvial, que toma como protagonista a la ciudad de Sevilla desde la perspectiva del río Guadalquivir en primer plano, teniendo como fondo el emblemático barrio y su famoso puente de hierro de Isabel II. La obra se inscribe estilísticamente como una consecuencia de su experiencia parisina a finales de los años cuarenta y su contacto visual con las obras de los maestros, Cézanne, Monet, Seurat, pero sobre todo Pierre Bonnard, siéndole especialmente aleccionadores para un futuro inmediato desarrollado en la década siguiente. El convencional tema del río, de tanta riqueza iconográfica en la tradición pictórica sevillana, no será la última vez que el pintor jienense lo aborde, siendo en ocasiones una alternativa figurativa a la insistente atención puesta en aspectos puramente plásticos. *Vista de Triana* es un poético y silencioso paisaje sin estridencias cromáticas, configurado a base de pinceladas ligeras que dotan a la composición de luminosidad uniformándola y sin contrastes, otorgando sensaciones de sosiego y placidez en el acertado predominio de suaves gamas azuladas y grises, cuyo resultado estético hace que la panorámica ofrecida ante nuestros ojos adquiera cierto halo de atemporalidad, como de ciudad dormida.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Bibliografía: Pérez Aguilera, M. (1995); Lebeña Manzanal, P. (2005); Pérez Aguilera, M. (2005).



Miguel Pérez Aguilera**CRUZ DE MAYO**

1955

I67

Óleo sobre lienzo. 150 x 198 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo

Adquirida por el Ayuntamiento en 1983

Ubicación actual: Delegación de Hacienda. Calle Fabiola

Nº de Inventario: 35887

Cruz de Mayo forma parte de una serie de obras que tienen como asunto relevante el tema infantil, constituyendo uno de los conjuntos pictóricos más sobresalientes y encantadores dentro de su producción. Bien de modo individual, *Niño con jirafa de papel*, de 1953, o en grupo, *Pequeños*, de 1954, la figuración dedicada a los niños adquiere una especial y distinguida excelencia en la triple concepción formal, lingüística y psicológica. *Cruz de Mayo* es una obra de considerable formato que enfatiza el carácter descriptivo del argumento, esto es, las populares procesiones infantiles que tienen lugar durante el mes de mayo en distintas capitales andaluzas, como simpático y entrañable remedo a los grandes eventos de la Semana Santa. Obra fechada el mismo año que la denominada *Campanilleros*, ambas poseen en común mostrarnos a un grupo de niños en la calle, teniendo como fondo las casas de la ciudad. En la última composición citada y como corresponde a la época de esta celebración navideña, aparecen en un paisaje invernal, expresado tanto en su atmósfera como en el atuendo de sus protagonistas. *Cruz de Mayo*, por el contrario, se desarrolla a plena luz del día, representando a un numeroso grupo de niños y niñas de diferente edad en un momento de descanso en la marcha de su peculiar procesión, grupo formado alrededor de un pequeño paso en distintas actitudes en una imagen llena de espontaneidad. El conjunto infantil es una entrañable galería de retratos llena de naturalidad y empatía, cuya apariencia fisonómica registra diversos estados anímicos, producto de la aguda observación del artista. Composición de gran luminosidad y brillante colorido, resaltado por leves toques de pinceladas postimpresionistas empleadas por toda la superficie del cuadro.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN



Miguel Pérez Aguilera
HOMENAJE A LUMIÈRE
 1991

Óleo sobre lienzo. 100 x 100 cm
 Firmado en el ángulo inferior derecho
 Donada por el autor
 Ubicación actual: Casa Consistorial
 Nº de Inventario: 32741

Homenaje a *Lumière* es una obra representativa de su aportación lingüística que le identifica como autor, un estatus alcanzado no sin antes haber pasado por un lento proceso de investigación plástica, que paulatinamente le aleja de sus anteriores etapas figurativas, para concentrarse en la experimentación pura. Esta nueva y fecunda aportación pictórica por parte del artista tiene como causa principal una crisis, un estado de insatisfacción, según su propia confesión, ante el ejercicio mimético de la representación figurativa, cuya máxima bondad descansa en la fidelidad para con los modelos –paisaje, bodegón, retrato– así como el uso de las diversas técnicas derivadas de la gramática propia de la modernidad. Esta incómoda situación le impulsó a entregarse, como se ha apuntado, a una ardua tarea de indagación plástica, cromática y lumínica, en la que la superficie homogénea del cuadro se “rompe” en distintos pliegues a la manera de telas metálicas reflectantes en ilusionista relieve, conformando una atractiva topografía cuya consistencia volumétrica y rugosa es conseguida por la sabia convergencia entre la mancha de color y la luz. La representación que se obtiene, como es por ejemplo *Homenaje a Lumière*, no es referencial a la realidad visible, constituyendo una singular abstracción, que no define nada en concreto, antes bien sugiere a través de un rico repertorio de formas a la manera de improntas subyacentes y moduladas, en este caso por la alternancia de estructuras verticales en base a horizontales, círculos y flechas, logrando una realidad virtual como fuente de nuevas experiencias visuales y sensitivas.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN



Juan Romero
JARDIN AUX HYPOCRITES
1963

Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm
Firmado en el ángulo superior izquierdo
Donada por el autor en 1982
Ubicación actual: Delegación de Cultura,
Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla
Nº de Inventario: 34650

Juan Romero (Sevilla, 1932) es un pintor cuya obra se distingue fácilmente, habiendo alcanzado con relativa prontitud el reconocimiento unánime de la crítica y aceptación general por parte del público. Artista cuya característica más sobresaliente y esencial es haber creado un universo propio, un mundo mágico y amable, mediante un lenguaje cercano a lo que se considera o entiende por naïf. Un arte lleno de color que ofrece a través de sus asombrosas historias y seres imaginarios una percepción de las cosas maravillosa y fantástica, lo cual además de conferirle una voz inconfundible ejerce una irresistible atracción. Ahora bien, un autor de tan larga trayectoria y amplia producción como es su caso, hasta lograr su identidad lingüística pasó por varias etapas, las cuales no solo reflejan su evolución, sino que a partir de determinada época, concretamente los años sesenta, anuncian de modo inequívoco su porvenir estético. Así *Jardin aux Hypocrites* (1963), también titulado *Promenade aux Hypocrites*, es una consecuencia del periodo parisino conocido como de los “monstruos”, una pintura expresionista caracterizada por personajes grotescos de monumental cabeza y posición frontal, que nos remiten al Art Brut, especialmente representado por Jean Dubuffet. Esta fase tiene continuidad en una nueva tipología de personajes, que conservando su deformidad, ahora adoptan una fisonomía surreal y visionaria, sin perder su apariencia feroz y un tanto turbadora, como se aprecia en la presente composición. En ella los singulares seres se han multiplicado ocupando casi toda la composición en una suerte de “horror vacui”, en la que algunos de ellos levitan desconociendo la ley de la gravedad, pululando arbitrariamente por el espacio, nota esta frecuente en el quehacer de Juan Romero, del mismo modo que su cualidad como gran pintor colorista y luminoso, virtudes visibles en esta obra y en la mayor parte de la serie, como puede observarse en cuadros como *Pêcheurs aux souvenirs* (1962) o *Weekend* (1963), de análogas características.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Bibliografía: Romero, J. (2000); Martín Martín, F. (2004); Soler Ballesteros, J. (2009).



Alfonso Fraile
SEÑORITA Nº 2
 1980

Óleo sobre lienzo. 150 x 130 cm
 Firmado en el ángulo inferior derecho
 Adquirida por el Ayuntamiento en 1985
 Ubicación actual: Delegación de Cultura,
 Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla
 Nº de Inventario: 34628

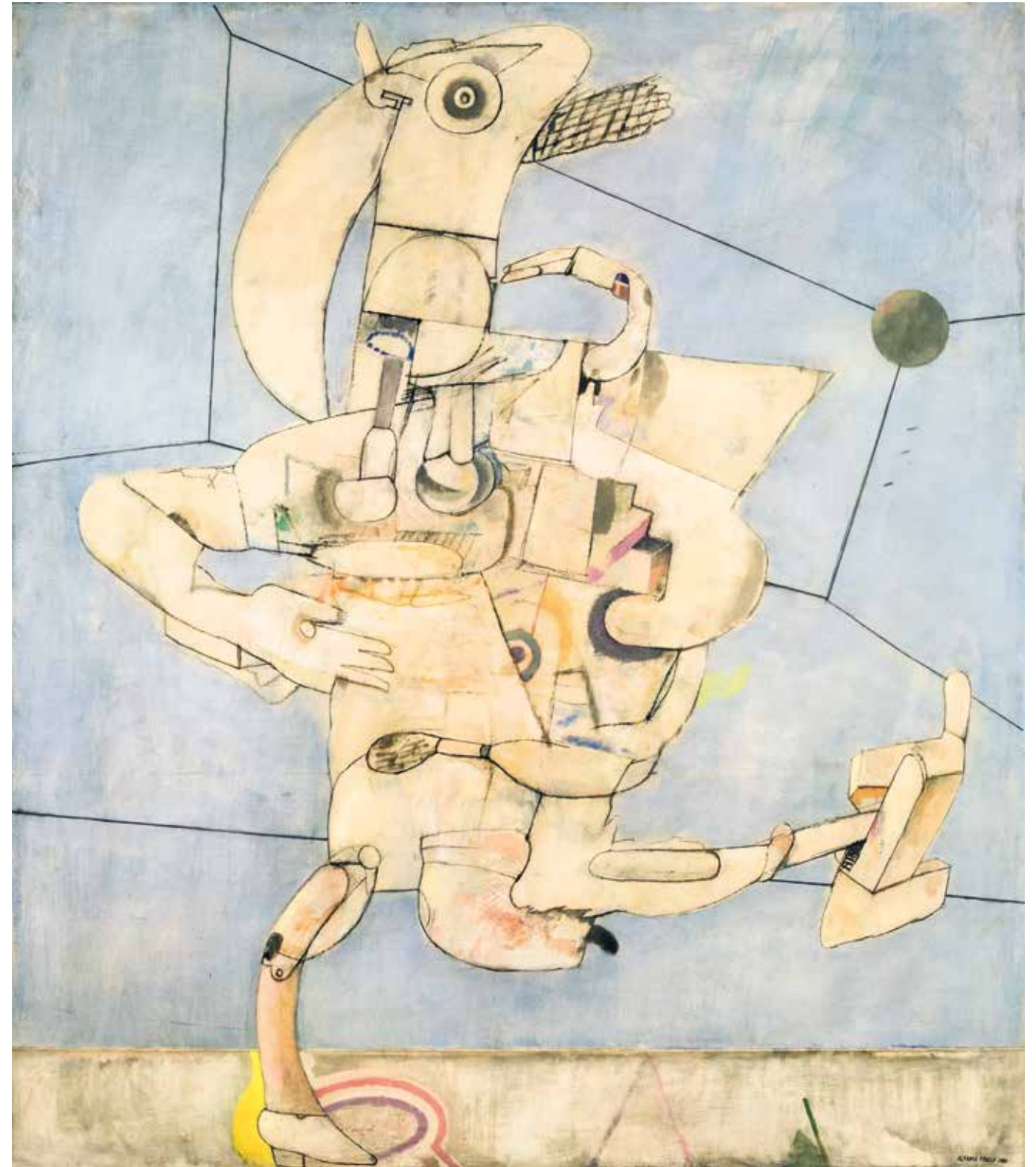
Alfonso Fraile (Marchena, Sevilla, 1930 - Madrid, 1988) es uno de los artistas de mayor personalidad creativa, artífice esencial junto a otros del surgimiento de una nueva figuración como alternativa posicional frente a la vanguardia informalista. Autor de una figuración entendida antes que como interpretación distinta, al modo académico o expresionista, como invención original de representación, expresada por extravagantes e irónicos personajes resueltos con una caligrafía morfológica inédita hasta el momento, que entre otras aportaciones, anuncian una novedosa iconografía similar en su formalidad y espíritu a la de Luis Gordillo en la década de los sesenta, aunque en este último tenga una especial ascendencia del cómic y el Pop Art. Como es común en toda trayectoria pictórica, Alfonso Fraile pasó por distintas singladuras estéticas, en su caso y posiblemente por su lamentable temprana desaparición, cabe señalar fundamentalmente dos etapas, una primera y breve adscrita al informalismo y otra figurativa, considerando este concepto de figuración como se ha apuntado anteriormente. La evolución de una práctica a otra deviene en una transitoriedad o metamorfosis, que transcurre desde un corto inicio expresionista al informalismo, donde asistimos a la desaparición progresiva de una representación de raíz a favor de un ejercicio de exploración y experimentación matérica, para optar definitivamente por una figuración donde converge la abstracción y el automatismo propio del surrealismo. Alcanzado este punto Fraile centra su atención en la "figura humana", concebida como caricaturescas imágenes dentro de la categoría de personajes grotescos, creando un repertorio de monigotes que se antojan como trasuntos irónicos y, a veces, como patéticas paradojas del comportamiento humano. Es precisamente en esta ambigüedad donde el autor parece apoyarse para describir burlonamente la trágica condición del ser. Hay en ello una familiaridad, y si se quiere una complicidad, como fundamento moral de su visión desgarradora de la existencia, no exenta sin embargo de humor, carácter este implícito en la mayoría de sus

obras. Estas características se ajustan bien a *Señorita nº 2* (1980), composición emblemática de su estilo, en el que un personaje de compleja configuración y dinámica gestualidad, aparece dentro de un espacio autorreferencial, rasgo este definitorio junto con su poderoso grafismo y sentido lineal del autor. Contrariamente a lo que es habitual en sus obras, Fraile ha optado aquí por el empleo de una gama de tonos suaves, contrastados de manera sutil en distintas partes del personaje a la par que enfatiza y da relieve al dibujo. También y como es habitual, presenta una ambigua espacialidad construida a base de líneas que recorren aleatoriamente el fondo de la composición, algo que nos remite a Francis Bacon. *Señorita nº 2* posee análogos sarcasmos y formalidad con la obra titulada *Señorita, por aquí*, basada en dislocados elementos ensamblados, ofreciendo una fantástica y a la vez extraña representación.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Bibliografía: Logroño, M. (1984); Fraile, A. (1985); Fraile, A. (1998).

Fuentes documentales: AMS, Cultura, 242/1984.



Luis Gordillo*DUETO*

1985

I71

Óleo sobre lienzo. 100 x 146 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho

Adquirida por el Ayuntamiento en 1986

Ubicación actual: Delegación de Cultura,

Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

Nº de Inventario: 34627

A l margen de grupos, pese a ser rigurosamente contemporáneo al colectivo madrileño El Paso, Luis Gordillo (Sevilla, 1934) es sin duda un artista referencial en la escena artística contemporánea española desde la segunda mitad del siglo pasado, tanto como creador como por su importante incidencia en una joven generación de artistas que, a principios de los setenta, vieron en su obra tanto la solución al estado en que se encontraba buena parte de la pintura en España, como el modelo a tener en cuenta en su vuelta a la pintura desde una perspectiva distinta, entre cuyos puntos a seguir se encontraba el empleo de la imagen fragmentaria de tanta transcendencia posterior.

Iniciada su andadura en 1958 dentro del informalismo gestual de carácter “tachista”, Gordillo dirige su práctica estética en el Pop Art, incorporando en su obra el color y la figuración, como era la asimilación de elementos de los *mass media* interpretados conforme a la realidad hispana, donde la ironía y la crítica se adscriben a una figuración “troceada” de cromatismo cálido y representada sobre todo en su emblemática “serie de las Cabezas”. A partir de entonces, y a través de las sucesivas fases evolutivas en su trayectoria, hasta culminar en periodos tan creativos como los desarrollados en la década de los ochenta, obra a la que pertenece y da pie a este comentario. En *Dueto* (1985), el pintor sevillano configura su inconfundible gramática estilística con perfecta coherencia, en donde se destaca como elemento primordial el carácter dual, una dualidad o coexistencia de riquísima fertilidad como impulso de posibilidades de expresión inventiva. Abstracción y figuración comparten por lo general un mismo espacio, dentro de lo que se puede calificar como “expresionismo biológico”, entendido como método subjetivo de visualización automática del pensamiento, que se traduce en una síntesis reveladora de la doble naturaleza del individuo. De este modo, formalmente se establece una alternancia compartida de expresión automática –cuyo origen nos remite a su periodo informalista– con imágenes inventadas o extraídas de fotografías, cine, publicidad

o el cómic. Esta combinación de opciones tiene también su correspondencia en el color, expresado a veces en gamas calientes y otras frías. El carácter biológico u orgánico de muchas de sus obras adquiere una plural y compleja realidad formal y plástica. En primer término, a través de reiteraciones y yuxtaposiciones meándricas semejantes a un mundo celular abstracto extensivo en la superficie del lienzo; en segundo lugar, el empleo de distintos soportes, sean horizontales o verticales, integrados en una misma composición y adoptando a veces la forma de grandes trípticos o dípticos. La composición *Dueto* responde bastante bien en su concepto a lo anteriormente indicado. Se trata de una obra de tamaño medio muy representativa de los años ochenta, donde el propio título alude a ese carácter dual de formas e imágenes en un mismo espacio, e incluso ilusoriamente respondiendo a la tipología de díptico. Representado en cromatismo de gamas frías, con predominio de tonos grises, negros y verdes, la composición se divide en dos partes simétricas verticales desarrollando en cada una la personal iconografía gráfica abstracta del autor. En el lado derecho, gruesos y pesados trazos ascensionales aparecen superpuestos sobre el fondo, adquiriendo mayor protagonismo plástico, mientras el lado opuesto se muestra mucho más prolijo en sus formas y tramas circulares creando un fuerte contraste con respecto al espacio paralelo pero sin perder la unidad de conjunto.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Bibliografía: Calvo Serraller, F. (1986); Cameron, D. (1991); Gordillo, L. (2007).



Pedro Simón*EL 3-1*

1986

Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 165 cm

Firmado en el ángulo superior derecho

Adquirida por el Ayuntamiento en 1987

Ubicación actual: Delegación de Cultura,

Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

Nº de Inventario: 34647

La concepción abstracta en la obra de Pedro Simón (Madrid, 1949) ha sido una constante a lo largo de su trayectoria, a excepción de sus años juveniles, en los que Picasso, pero sobre todo Tàpies y Millares, fueron artistas referenciales y de intermitente influencia posterior. Dado el importante significado de los dos últimos autores mencionados, como representantes del informalismo matérico, no se puede definir el trabajo del artista madrileño como de abstracción pura, ya que en mayor o menor grado, lo figurativo ha coexistido dentro del mismo espacio compositivo, sea a través del empleo del collage, o en clara representación interpretativa sobre imágenes identificables, máxime cuando desde la década de los ochenta –periodo en el que el pintor posee ya un lenguaje– la postmodernidad se encuentra asimilada en su ideario estético. Característica frecuente en Pedro Simón es el trabajo sobre un argumento común, cuyo resultado deviene en series que sirven como laboratorio de investigación plástica en sus plurales variaciones, como han sido *Abstracción pura*, *Figuras libres*, *Pinzas y taburetes* o *Figuras que abarcan el cuadro y devoran al espectador*, entre otras. Conjuntos pictóricos en los que, en ocasiones, un elemento iconográfico asume con posterioridad una entidad individual, como han sido los cuadros que tienen como representación pinzas de tender, teléfonos, máquinas de escribir o sus emblemáticos gatos. En estas series cabe destacar por sus valores creativos y significado dentro de su producción, la dedicada al *Juego de dominó*, al cual pertenece *El 3-1*. Realizado en técnica mixta –óleo, acrílico, serrín, pasta de madera– siguiendo su habitual costumbre, toma como pretexto icónico el popular juego realizando su personal acción lúdico-pictórica a partir de estudiadas y eficaces disposiciones con las características fichas bícromas, las cuales se superponen e incluso rompen los límites del marco creando simultáneamente espacios reales y ficticios, que sobresalen en claro contraste con el fondo del muro donde se ubica el cuadro. El resto de

la composición aparece como una amplia superficie enérgicamente tratada a través de manchas, trazos y vehementes grafismos aplicados de manera instintiva y directa, siendo esta notoria energía la que otorga a la composición de una convincente fuerza, así como su expresivo colorido en sus distintas partes.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Bibliografía: Puliafito, I. (1988); Scheaffer, V. (1989); Chacón, J. A. (1993).



Gonzalo Puch*SIN TÍTULO*

1985

Óleo sobre lienzo. 200 x 145 cm

Firmado

Adquirida por el Ayuntamiento en 1985

Ubicación actual: Delegación de Cultura,

Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

Nº de Inventario: 34632

Igualmente ubicado dentro de las premisas de la segunda generación de individualidades abstractas sevillanas, Gonzalo Puch (1950) comparte una primera etapa inicial figurativa para evolucionar con el tiempo en distintas orientaciones estéticas, incluyendo la escultura con arreglo a los nuevos conceptos propios de la postmodernidad, para situarse finalmente en el área fotográfica, siendo en este campo uno de los artistas que ha obtenido un mayor reconocimiento. Hasta llegar aquí la obra de Gonzalo Puch se ha asociado al informalismo de carácter expresionista con ecos evidentes de la escuela norteamericana, en especial con autores como Gorky, Kooning o Motherwell. Esta adhesión a una práctica abstracta concede desde un principio a su pintura un protagonismo notable al espacio y al gesto, que se complementan con un poderoso grafismo superpuesto a la superficie cromática que tiene la propiedad de sugerir referencias visuales, ambiguas e ilusionistas, con efectos de perspectivas y planos arquitectónicos. Valiéndose del dibujo, traza estructuras imaginarias cuya compartimentación y transparencia deja ver el fondo abstracto del lienzo con un rico tratamiento pictórico, gracias al uso de texturas y calidades máticas, en la que no es extraño percibir singulares formas geométricas que parecen aludir a estructuras arquitectónicas, todo ello expresado con una fuerte sensación de espontaneidad e inmediatez, como fácilmente se puede reconocer en esta composición fechada en 1985.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Bibliografía: Fernández, H. (1990); Suárez Ávila, J., Agredano, R. y Puch, R. et al. (1993); Puch, G. (1997).



Félix de Cárdenas
ÚTILES DE GRABAR CON PIPA
1984

Óleo sobre lienzo. 96 x 76 cm
Firmado en parte central
Ubicación actual: Delegación de Cultura,
Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

Inscrito desde sus comienzos dentro de los márgenes de la figuración, Félix de Cárdenas (Sevilla, 1950) es un pintor y grabador que siempre ha gozado de un merecido aprecio, sobresaliendo del tradicional contexto realista sevillano por su excelente factura plástica y su personal modo de interpretar y ver la realidad, una realidad asociada a unos géneros temáticos tradicionales como son el paisaje y el bodegón preferentemente, los cuales le sirven como elementos de reflexión expresados en forma de series, como es su conocido y emblemático trabajo dedicado a la iconografía de las “Barcas”, auténtica metáfora sobre su propia actividad como pintor con una dimensión nostálgica y a la vez poética. Tomando como argumento la asidua y querencial temática del artista por la naturaleza muerta, o de manera más precisa, por el clásico bodegón, representado por un grupo de objetos distintos colocados con arreglo a un orden subjetivo, *Útiles de grabar con pipa*, forma parte de un conjunto de obras realizadas en el primer lustro de los años ochenta, de especial brillantez y fecundidad creativa. Tal como se puede apreciar en la obra mencionada, Félix se sirve de inspiración escogiendo los objetos propios de su trabajo que tiene a su alcance en el taller, pinceles, jarras, botes, recipientes, tarros e incluso su personal pipa, formando un conjunto objetual distribuido por el espacio aleatoriamente, algo que en realidad poco importa, pues lo que verdaderamente le da interés a esta composición es el supremo modo plástico en el que el artista recrea el motivo, a través de pinceladas densas, de los ritmos de trazos constructivos y su acertada brillantez cromática, en su predominante mezcla de tonos azulados y grises intercalados con negros, ocre y blancos, este último aquí expresado con especial entidad lumínica en la pipa, la cual en cierto modo centra y fija la composición del cuadro.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Bibliografía: Cárdenas, F. (2001); Cárdenas, F. y Laffón, C. (2006); Cárdenas, F. (2007).



Juan Fernández Lacomba*CANTERA AZUL*

1986

I75

Óleo sobre lienzo. 100 x 100 cm

Adquirida por el Ayuntamiento a la galería de arte Rafael Ortiz

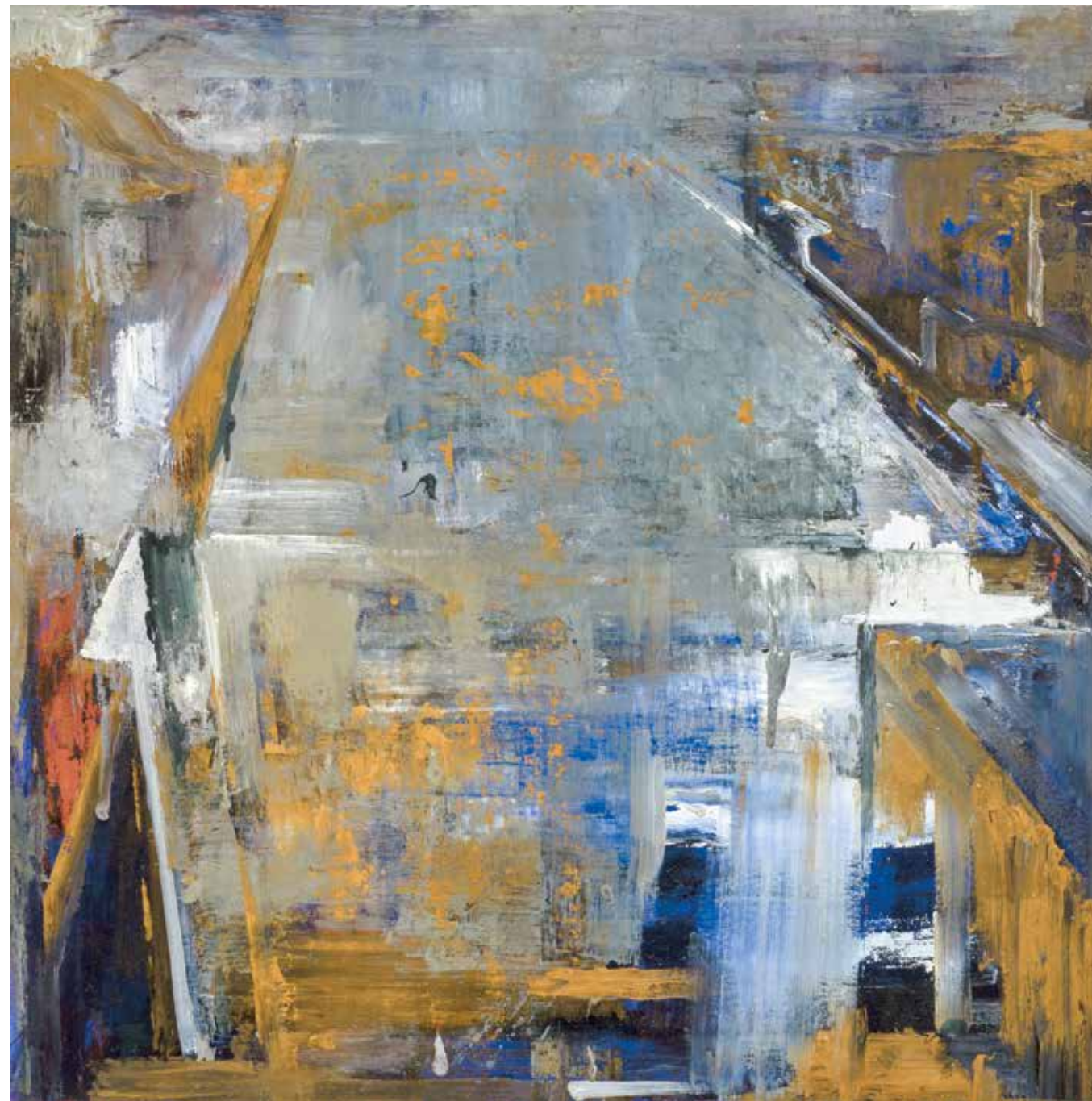
Ubicación actual: Delegación de Cultura,
Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

Nº de Inventario: 34623

De formación autodidacta, Juan Fernández Lacomba (Sevilla, 1954) es un pintor erudito, sensible y cosmopolita, características que se reflejan en su trabajo, tanto desde la óptica puramente pictórica como en su discurso intelectual, vertido en sus acertados comentarios en su labor como comisario de exposiciones. Desde sus comienzos a finales de los setenta, Lacomba toma el paisaje como primordial argumento y medio de introspección ante las posibilidades de reflexión suscitadas por la huella del hombre en la naturaleza, sean culturales, antropológicas, históricas o simplemente, como respuesta emocional ante ella. La década de los ochenta es especialmente fructífera, como lo fue en términos generales para los pintores de su generación, un periodo en el que se enmarcan series tan notables por su buen hacer y creatividad como *Res Naturae*, *Suite Turca*, *Fuegos*, *Presas* o *Canteras*. El cuadro que da pie a este comentario con el genérico título de *Cantera azul* es una obra en la que ya está definido su lenguaje. Como se ha señalado, *Cantera azul* forma parte de un ciclo de paisajes, paisajes intervenidos, explotados por el hombre y abandonados. Como consecuencia la imagen representada es la de un área telúrica herida, configurada por un largo y ancho cauce pétreo abierto al cielo que se pierde en el horizonte. Para el artista la cantera se ha convertido en símbolo, como con anterioridad fueron sus cuadros sobre *Presas*, como expresión manipulada de la naturaleza mostrando las cicatrices dejadas por el hombre, y provocando un sentimiento de nostalgia romántico sobre lugares conocidos y transformados, que impelen al autor a recrearlos como testimonio de íntima y emocional experiencia. A la manera cezanniana el paisaje es construido por amplias pinceladas superpuestas, que se suceden por la superficie del lienzo, logrando con sus diversos toques partes más oscuras interrumpidas por otras más luminosas, correspondientes a las oquedades pétreas de la cantera, consiguiendo con ello una impresión de dureza y solidez propias de la gran falla geológica. Las tonalidades de gamas y tonos azulados, junto con ocre y toques blancos, consiguen un armonioso equilibrio compositivo a la vez que producen una sensación de gran magnitud.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Bibliografía: Fernández Lacomba, J. (1982); Fernández Lacomba, J. (1990).



José Luis Barragán
BODEGÓN
 1986

I76

Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm

Adquirida por el Ayuntamiento a la galería de arte Rafael Ortiz en 1987

Ubicación actual: Delegación de Cultura,
 Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla
 N° de Inventario: 34631

En cierto modo Barragán (Sevilla, 1956) es un artista independiente de formación autodidacta, que siempre ha optado por una práctica libre de adherencias reconocidas en su definición como tendencia. Esta libertad evidenciada a lo largo de su trayectoria, sin que ello haya significado no haber sido sensible a su contexto generacional y artístico, ha hecho que su trabajo tenga lenguajes perfectamente acotados y sin continuidad en las nuevas experiencias que ha abordado. Después de un breve paso por la figuración con reminiscencias autobiográficas, en los años ochenta Barragán desarrolla un primer estilo que podemos considerar como relectura personal de la vanguardia histórica en clave neocubista y neoclasicista, articulando unas relaciones plásticas en base a diseños geométricos que tienen en la variante de esferas, cuadrados y triángulos el fundamento de su indagación. Destacan en estas obras el orden y rigor compositivo, al que gusta superponer elementos ajenos a la pintura a modo de *collages*, perfectamente integrados en planos diferenciales de brillante cromatismo, obteniendo una novedosa interpretación postmoderna de los ismos clásicos. Precisamente dentro de las premisas de la postmodernidad podemos situar esta obra fechada en 1986 que, por su iconografía, podemos calificar como bodegón, además de por ser un género temático que el artista ha cultivado en diversas ocasiones, si bien desde ángulos diversos. De gran formato, el presente cuadro es una interesante resolución plástica en la que coexiste abstracción y figuración. El primero, en base a planos geométricos de diferente tratamiento pictórico -de superficies en color y gradaciones homogéneas y gestualidad informal-, en el segundo, la representación de dos libros abiertos y una vela encendida en original trampantojo, a la manera de lo que podría concebirse “de cuadro dentro de cuadro”, en ubicación de superposiciones ilusorias con respecto al centro. La aplicación del color en cada una de sus partes es distinta, adaptándose a las formas geométricas de la composición, por lo cual se obtienen diversas intensidades que, pese

a su variedad, logra un armonioso equilibrio entre todas las partes, algo que siempre ha distinguido a su autor.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Bibliografía: Martín Martín, F. (1989); Rico, J. M. (1996); Rodríguez Barberán, F. J. (1996).



Patricio Cabrera*SIN TÍTULO*

1984

I77

Óleo sobre lienzo. 140 x 140 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho

Adquirida por el Ayuntamiento en 1985

Ubicación actual: Delegación de Cultura,
Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

Nº de Inventario: 34624

Patricio Cabrera (Gines, Sevilla, 1958) es un claro exponente de la generación aparecida en torno a la emblemática e influyente revista *Figura*, surgida desde las aulas de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, convirtiendo a la ciudad en uno de los epicentros más creativos y dinámicos de España, cuya efervescencia creativa se identificó con el fenómeno de la postmodernidad, desarrollado sobre todo en los años ochenta. Una postmodernidad que, aun siendo siempre difícil de definir de forma nítida su perfil, sí manifiesta una serie de factores comunes que parten de la suprema libertad en la práctica artística fuera de toda norma y dogma, expresado en un conjunto de características como son la vuelta a la figuración, el diálogo con la historia y su apropiación, el eclecticismo, la ironía, la fragmentación o el manierismo, entre otros signos. La obra representada responde bien a estas particularidades señaladas. Composición realizada tan solo un año después de la creación de la mencionada revista, esto es, 1984, en donde se representa a una figura humana –¿el propio pintor de modo alegórico?– junto a varios cuadros y frutas captados desde una forzada perspectiva que describe un interior o taller donde trabaja. La obra de Patricio Cabrera identifica bien algunas de las características apuntadas, destacando entre ellas por una parte, el tratamiento formal de los contornos, sobre todo en la figura y en la yuxtaposición de las pinceladas; por otro, el empleo arbitrario del color a la manera fauvista en intensidades vivas y brillantes. Como es frecuente en este periodo del artista, existe una contaminación entre figuración y abstracción, esto último apreciable en el ángulo izquierdo inferior de la composición, donde lo esencialmente pictórico cobra especial densidad.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Bibliografía: Cabrera, P. (1985); Danvila, J. R. (2010); Torre Amerighi, I. y Rodríguez-Mateo, J. R. (2012).

Fuentes documentales: AMS, Cultura, 242/1984.



Francisco Broca Fernández**PASEO DE LOS REALES ALCÁZARES**

1992

I 78

Óleo sobre lienzo. 116 x 89 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo

Donada por su autor en 1994

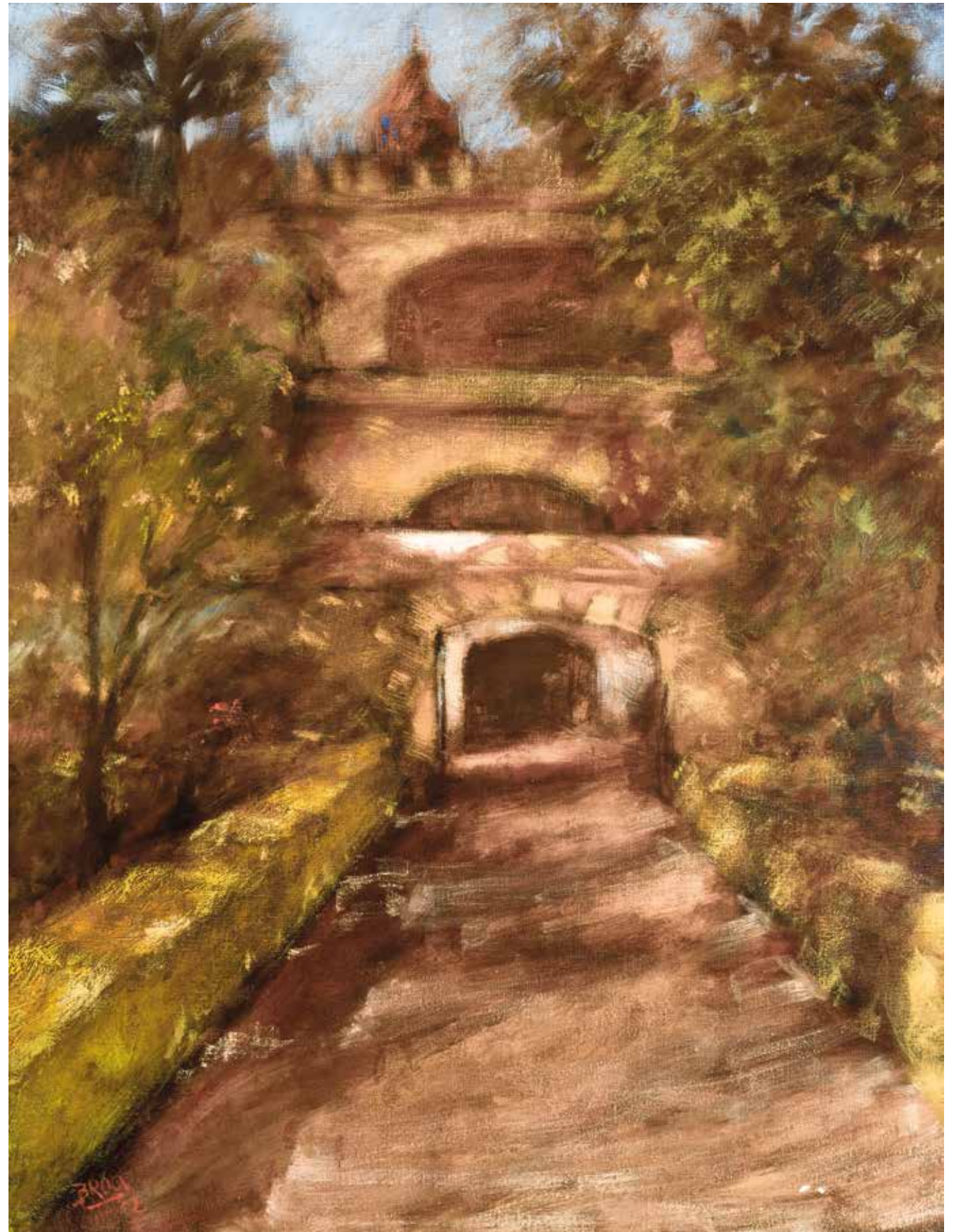
Ubicación actual: Delegación de Cultura,

Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

Nº de Inventario: 34635

El género del paisaje tiene en Paco Broca (Sevilla, 1961) a uno de sus más destacados intérpretes desde una singularidad personal creadora de estilo. El artista sevillano trabaja desde sus comienzos en series temáticas, que tienen en la naturaleza uno de sus principales referentes, bien inscrita en el tejido urbano en su categoría de jardines, bien en exteriores, lejos de la ciudad, a los que acude con ánimo romántico en busca de la belleza pura, de lugares incontaminados, como los paisajes registrados en Sicilia, Marruecos, Croacia o Catania. Esa predilección por la naturaleza la encuentra en la ciudad como se ha indicado, en el jardín, jardines como metáforas de un edén añorado, de un territorio modelado por el hombre como espacio de sosiego, paz u oasis para el espíritu donde el pintor, en este caso, deja que su sensibilidad despierte y encuentre acomodo para captar y sentir registrando para siempre lo percibido. Esta última experiencia o estado toma visibilidad en *Paseo de los Reales Alcázares*, cuyos emblemáticos jardines se han convertido siempre en cita irresistible para gran cantidad de pintores y poetas. Paco Broca nos testimonia su voluntaria y grata estancia desde su particular mirada, expresada en personal lenguaje, es decir, pinceladas amplias, vigorosas y deshechas, que crean una atmósfera cálida y a la vez velada, como es característico en él, configurando una realidad reconocible, pero apartada de una definición realista, para dejarse llevar por lo que ante sus ojos evoca, en este caso concreto, uno de los senderos que se entrecruzan entre árboles, parterres, fuentes y arquitecturas del alcázar sevillano, que conducen a uno de los muros del recinto áulico. El empleo de un cromatismo tonal de ocre amarillos, de tierras-sombra-tostada y suaves verdes, aplicados en delicados matices aparecen conjugados por sutiles contrastes luminosos, producidos por el leve sombreado de los árboles que se erigen lateralmente en el sendero, acentuando el ámbito de profundidad del espacio, a la vez que parece invitar al contemplador a recorrerlo.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Bibliografía: Chacón, J. A. (1997); Broca, P. (2002); Broca, P. (2010).

Federico Guzmán
SIN TÍTULO
1987

Técnica mixta. 135 x 200 cm
Adquirido por el Ayuntamiento a José Cobo Romero en 1987
Ubicación actual: Delegación de Cultura,
Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla
Nº de Inventario: 34649

Perteneciente a la misma generación que Paco Broca y al ámbito inicial de la postmodernidad, Federico Guzmán (Sevilla, 1964) realiza una obra de clara filiación abstracta, cuyo principal interés reside, al margen de sus intrínsecos valores plásticos, en su carácter anticipador de lo que va a constituir con posterioridad una de las señas de identidad lingüística y posicional, en su práctica y filosófica forma de concebir el arte. El cuadro, sin título específico, es una obra, informal, con claro propósito experimental en el uso de materiales ajenos a la pintura, como es en este caso el empleo en una de las partes del cuadro de auténticos granos de café, cuya textura granular y carácter contrasta con el resto de la composición, formada por amplias franjas horizontales de color amarillo pálido y negro, con gran densidad pictórica, presidida en su centro por formas de contornos flexibles junto a un cuadrado de tonalidades verdes y perfil geométrico. La importancia de esta obra, como se ha señalado, es su valor seminal, pues desde principios de los ochenta su autor concede a los materiales orgánicos –sal, chocolate, vainilla o grasa, caucho, alquitrán– una gran importancia por su simbolismo de resonancias poéticas, que ha seguido cultivando desde entonces y adquiriendo categoría estilística referencial en su trabajo. Para Federico Guzmán estos materiales, independientemente de sus características físicas y por lo tanto plásticas, son portadores de información y documento, pues suponen, según sus palabras, “despertar los espíritus que los habitan”, es decir, agentes de comunicación que remiten a nuestra propia historia. El estudio de estos materiales y su gran interés por ellos le ha impelido a trasladarse a los lugares de origen, especialmente de Hispanoamérica, tanto como viajes de iniciación espiritual como de trabajo de indagación sobre productos naturales en los que encuentra las bases de “mensajes” estrechamente relacionados con el medio y el hombre. Puede admitirse que aquí el medio es el “mensaje”, un mensaje que lleva implícito una estética y una filosofía a veces de resultados sorprendentes, en su doble significado plástico e iconológico.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Bibliografía: Gil, V. (1987); Araujo, J. y Hubert, M. (2005); Parreño, J. M. et al. (2006).



Gaspar del Águila (atribuido)

VIRGEN DEL ROSARIO

Último cuarto del siglo XVI

Escultura en madera policromada. 145 cm
Procede del Asilo de la Mendicidad de San Fernando
Ubicación actual: Sede del Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, depositada por el Ayuntamiento de Sevilla
Nº de Inventario: 45251

Desde el mes de marzo de 1979 se encuentra depositada en la sede del Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla esta imagen de la Virgen con el Niño Jesús, procedente del derruido asilo de Mendicidad de San Fernando, de propiedad municipal (Collantes de Terán y Delorme, 1970: 85, lám. 58). Durante estas últimas décadas ha estado presidiendo el salón de actos de la citada institución cofradiera, hasta que hace pocos años se trasladó al presbiterio de su colindante capilla de Santa María de Jesús, una joya de la arquitectura mudéjar sevillana enclavada en la Puerta de Jerez y único vestigio que permanece *in situ* del primitivo Colegio-Universidad fundado en 1505 por maese Rodrigo Fernández de Santaella, considerado el origen institucional de la actual alma máter hispalense.

En los registros de las dos placas fotográficas que se conservan de esta escultura en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla (4-6780 y 4-6781), tomadas por José María González-Nandín y Paúl el 4 de noviembre de 1926, aparece como Virgen del Rosario y localizada en la homónima capilla que se abría en el lado de la epístola de la iglesia del asilo de Mendicidad, establecimiento de carácter benéfico-asistencial cuya inauguración por parte del Ayuntamiento tuvo lugar el 24 de octubre de 1846 para conmemorar el regio enlace de Isabel II con su primo el duque de Cádiz Francisco de Asís de Borbón, albergando a los pobres de solemnidad y huérfanos desamparados (Giménez Muñoz, 2006: 43).

Teniendo en cuenta que el referido asilo se instaló en el edificio de la collación de Santiago, muy cerca del convento de San Leandro, que había ocupado desde mediados del siglo XV el hospital de San Herenegildo o del Cardenal –reformado a este efecto por el arquitecto municipal Balbino Marrón y Ranero–, puede que la Virgen que nos ocupa sea la misma que, bajo el título de Nuestra Señora de la Esperanza, González de León pudo contemplar en el altar de la capilla ya mencionada, a cuyos pies yacía sepultado el ilustre sevillano y canónigo de la catedral don Alonso de la Serna, fallecido en 1632 a los 57 años

de edad (González de León, 1844: 169). Su retrato, junto a su escudo de armas, un Salvador Niño y sendos ramos de azucenas y rosas colocados en búcaros, conformaban un conjunto de cinco tablas –hoy en paradero desconocido– pintadas por Francisco Pacheco que figuraban en el banco de aquel retablo (Valdivieso, 1983: 85; Valdivieso y Serrera, 1985: 72, 110, 114-115). Por su parte, Gestoso, en 1892, ya se hizo eco de la nueva dedicación de aquella capilla a la Virgen de la Medalla Milagrosa –devoción de origen decimonónico–, sin que indique la presencia de ninguna otra talla mariana en el templo (Gestoso y Pérez, 1892: 390), por lo que también cabe la posibilidad de que la del Rosario se encontrara en otra dependencia o se incorporara *ex novo* a este emplazamiento a comienzos del siglo XX.

La Virgen del Rosario es una escultura realizada en madera de pino y de tamaño algo inferior al natural, concebida como imagen de retablo, ya que su zona dorsal aparece cerrada por una tapa plana. Responde al tipo iconográfico de la *Hodigitria* o Virgen conductora, de raíz bizantina y de extraordinario éxito en Occidente, que nos muestra a María en pie y llevando al Niño Jesús en uno de sus brazos, en este caso el izquierdo. Como atributo específico de su advocación, sostiene un rosario en la mano derecha, al tiempo que el divino infante, semidesnudo, se aferra a la toca que envuelve la cabeza de su madre, como para reclamar la atención de su ensimismado rostro, luciendo ambos sendas coronas de metal plateado de manufactura decimonónica.

Fechaable durante el último cuarto del siglo XVI, evoca modelos anteriores de Roque de Balduque (†1561) y más cercanos de Juan Bautista Vázquez el Viejo (ca. 1525-1588) y Jerónimo Hernández (1540-1586), aunque con respecto a estos últimos se nos ofrece en su composición y resolución plástica, de apreciables quilates artísticos, algo más envarada e inexpresiva en la comunicación de los afectos materno-filiales, habiéndose emparentado por el profesor Hernández Díaz con la producción del abulense Gaspar del Águila (ca. 1538-ca. 1602), quizás por recordarle –sin llegar a manifestarlo de manera

expresa– a la Virgen del Rosario que este esculpió en 1579 para la parroquia de Trebujena (Cádiz), con la que comparte su solemne apostura de matrona renacentista y una similar disposición y plegado del manto terciado por el frente de la figura (Hernández Díaz, 1944: 33; Hernández Díaz, 1951: 72; Morales Chacón, 1986: s. p., nº 8; Roda Peña, 2004: 549). La talla se encuentra totalmente repintada en sus ropajes, incluyendo unos vistosos estofados y decoraciones a punta de pincel de tallos y flores dispuestos sobre la túnica jacinto y el manto azul, sin que debajo conserve la policromía original, según se pudo comprobar en la restauración a la que fue sometida entre los meses de diciembre de 2007 y marzo de 2008 por José Joaquín Fijo León y Almudena Fernández García.

JOSÉ RODA PEÑA

Bibliografía: González de León, F. (1844); Gestoso y Pérez, J. [1889-1897] (1984); Hernández Díaz, J. (1944); Hernández Díaz, J. (1951); Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Sevilla. Ayuntamiento (1983); Valdivieso González, E. y Serrera Contreras, J. M. (1985) Morales Chacón, A. (1986); Roda Peña, J. (2004); Giménez Muñoz, M. C. (2006).



Luisa Roldán**VIRGEN CON EL NIÑO**

1673-1675

I 8 I

Escultura en madera policromada. 124 cm
 Procede del hospital del Amor de Dios,
 Hogar de la Virgen de los Reyes
 Ubicación actual: Depósito del Ayuntamiento en acuerdo
 de comodato con el Arzobispado de 30 de noviembre del 2000
 en la iglesia parroquial de San Román
 N° de Inventario: 35607

Hasta fecha muy reciente, esta imagen de la Virgen con el Niño y las dos que hoy la acompañan en el retablo en que todas ellas se hallan situadas han recibido casi nula atención y en tales ocasiones han sido consideradas obras anónimas. Solo muy recientemente fueron atribuidas a Luisa Roldán y su taller (Pleguezuelo, 2012). Las razones de tal atribución han sido estilísticas, si bien el rastreo documental realizado ha ido suministrando argumentos para apoyar tal teoría. Según dicha hipótesis, esta imagen podría ser la que estuvo en la hornacina superior del retablo barroco en que hoy se encuentra, hornacina desaparecida y sustituida por un ático procedente de otro retablo hecho en 1603 por Diego López Bueno y Alonso Vázquez (García de la Torre, 1981: 67-81) para el desaparecido hospital de San Hermenegildo. Aquel retablo barroco sería el que fue contratado el 4 de septiembre de 1673 y terminado de cobrar el 23 de octubre de 1675 por Francisco de Barahona (Caro Quesada, 2006: 22-23). Ocuparía el presbiterio de la iglesia del hospital del Amor de Dios que fue demolido más tarde. Nada se dice en esos documentos de su estructura arquitectónica o de su iconografía aunque, por fortuna, González de León lo describió en 1844 aún *in situ* y con su esquema primitivo (González de León, 1844: 165). De esta forma se unieron partes de dos retablos de diferentes épocas y de dos hospitales extinguidos.

La hornacina principal del retablo donde hoy se encuentra la imagen estuvo ocupada primitivamente por un sagrario-manifestador más tarde eliminado, al igual que los dos lienzos laterales de los que tan solo quedan sus marcos (Gestoso, 1984: 390). Hoy ocupan su lugar sendas hornacinas en las que fueron colocadas dos imágenes de san Fernando y san Rafael que también responden al estilo de las obras del matrimonio Arcos-Roldán y tal vez pudieran proceder respectivamente de dos retablos laterales que, según algunas descripciones, acompañaban al retablo principal del citado hospital suprimido y pudieron haber sido ejecutados por los mismos artistas.

Todo ello conduce a pensar que Barahona, como hizo en el retablo mayor que fabricó entre 1675-1677 para el sevillano convento de la Encarnación de Belén (Pleguezuelo, 2012: 283), concertó privadamente las esculturas con Luis Antonio de los Arcos y su mujer Luisa Roldán. Solo así se explicaría que, a pesar del silencio documental, el estilo de las esculturas de ambos conjuntos responda al del joven matrimonio que trabajó en Sevilla entre 1671 y 1687.

La imagen que aquí nos interesa no muestra, en principio, una iconografía clara aunque sostiene al Niño en su brazo izquierdo, sujeta un cetro de plata con la mano derecha -que no sabemos si es original- y muestra una media luna a sus pies, propia de las advocaciones concepcionistas. Este último elemento aparece, no obstante, en otras imágenes de La Roldana de María con el Niño como, por ejemplo, la conservada hoy en el convento de San Antón, de Granada, o la que estuvo en una colección mexicana y hoy se halla en paradero desconocido.

A pesar de tal ambigüedad iconográfica muestra, por el contrario, claros rasgos estilísticos de La Roldana en su etapa juvenil sevillana. Se mezclan aquí formas muy personales con rasgos tomados del taller paterno y, sobre todo, de la obra de José de Arce.

De los primeros son, sobre todo, los rostros risueños de los serafines del trono de nubes y, muy especialmente, los rasgos faciales de María que vemos muy semejantes a los que Luisa daría a muchas de sus vírgenes madrileñas. Los de esta, por ejemplo, recuerdan muy de cerca a los de la *Virgen con el Niño* y *San Juanito* (1692) del Museo Martín D'Arcy, en la Loyola University de Chicago, el rostro de santa Ana en la *Educación de la Virgen*, de la Colección Güell o el de María en el grupo de la *Aparición de la Virgen a San Simón Stock* en la Casa dos Patudos en Alpiarça, cerca de Santarem (Portugal).

Otras maneras de hacer en esta obra recuerdan a su padre y, sobre todo, a José de Arce, cuyas obras sevillanas debieron ser motivo de admiración para la joven escultora. La amplitud y ampulosidad de los





Francisco de Barahona, Retablo, 1673-75. Iglesia parroquial de San Román. Sevilla



Atribuido a Luis Antonio de los Arcos y Luisa Roldán, *San Rafael*, escultura policromada, procedente probablemente del retablo del antiguo hospital del Amor de Dios y luego en el Hogar de la Virgen de los Reyes. Iglesia de San Román. Sevilla



Atribuido a Luis Antonio de los Arcos y Luisa Roldán, *San Fernando*, escultura policromada, procedente probablemente del retablo del antiguo hospital del Amor de Dios y luego en el Hogar Virgen de los Reyes. Iglesia de San Román. Sevilla

ropajes, la importancia que concede a los dobleces y reverso de las prendas que viste María o la potente disposición diagonal del manto son formas de hacer que vemos heredadas del citado escultor flamenco.

ALFONSO PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ

Bibliografía: González de León, F. (1844); Collantes de Terán Caamaño, F. [1884] (2009); Gestoso y Pérez, J. [1889-1897] (1984); García de la Torre, F. (1981: 67-81); Serrera Contreras, J. M. y Valdivieso González, E. (1985); Hall van den Elsen, C. (1988: 32); Caro Quesada, M^a J. (2006); García Rossel, C. y Torrejón Díaz, A. (2006: 816-817); Pleguezuelo Hernández, A. (2012: 275-300).

Pierre-Joseph Chardigny
FERNANDO VII
 1831

Bronce. 280 cm
 Ubicación actual: Convento de Santa Clara,
 zona de la Torre de don Fadrique
 Nº de Inventario: 35354

La escultura de Fernando VII, en pie, por el escultor francés Pierre-Joseph Chardigny (1794-1866) fue encargada en 1831 para Barcelona por el capitán general de Cataluña, conde de España (Roger-Bernard-Charles d'Espagne de Ramefort, 1775-1839), e instalada en la plaza de Palacio, donde fue derribada en la "bullanga" o motín anticlerical y antiabsolutista del 5 de agosto de 1835, tras lo cual fue transferida a la viuda del soberano, la reina gobernadora María Cristina de Borbón, que en 1840 marchó al exilio en París donde adquirió un palacio en el Faubourg Saint-Germain y, en 1842, compró como casa de campo la que había pertenecido a Napoleón y a Josefina, el *château* de Malmaison, en Rueil. María Cristina debió de instalar entonces allí la escultura de Chardigny que aparece, en viejas fotos de la propiedad, junto a la capilla que la reina también mandó edificar inmediata al palacio. Napoleón III, deseoso de recuperar para el Imperio un lugar tan cargado de recuerdos de Bonaparte, adquirió en 1861 la Malmaison a María Cristina que deseó llevarse la estatua de su esposo, remitida por barco desde Le Havre a Sevilla para ser instalada en los jardines del palacio de San Telmo, residencia de la segunda hija de Fernando VII, la infanta Luisa Fernanda, y de su marido el duque de Montpensier¹.

Cuando en 1926 el arzobispado, que había heredado de los Montpensier el palacio y jardines de San Telmo, vendió al Ayuntamiento de Sevilla la parte de los jardines donde se encontraba la estatua, esta pasó a integrarse en el patrimonio municipal, pero en 1931 al proclamarse la Segunda República fue retirada al Museo Arqueológico Municipal que se encontraba entonces en el convento de Santa Clara, donde ha permanecido desde entonces. En los años de 1970 le fueron arrancados el sable, las borlas del fajín, el Toisón de Oro y las manos, una de las cuales, la derecha, junto al sable y las borlas, terminaron en poder del escultor Fernando Marmolejo por habérselas dejado en depósito el alcalde de Sevilla Juan Fernández Rodríguez y García del Busto (1969-1975) para que le fueran restituidas a la escultura en su taller. Los herederos de Marmolejo desean devolver al Consistorio

I 82

estas piezas tenidas en depósito durante tantos años, con el fin de que pueda recomponerse el conjunto.

La posibilidad de reconstituir esta importante pieza de la escultura monumental neoclásica francesa en España, mediante la restauración de la mano derecha y la restitución de los demás elementos a partir de viejas fotografías, adquiere ahora mayores garantías de éxito al haber aparecido en propiedad particular francesa una pieza, en bronce dorado, con el manto pavonado, que consideramos reducción autógrafa realizada por el propio Pierre-Joseph Chardigny a partir del modelo original. Esta pieza, en bronce, tiene 58 centímetros de altura (incluido el pedestal) x 20 x 18 centímetros, y su única diferencia sustancial consiste en la expresión facial más realista que la de la obra definitiva, al cabo suavizada en aras de otorgar al monarca una visible dignidad soberana. Procede de la colección Galliera, lo cual obliga a pensar que seguramente formaba parte de la colección Montpensier en el siglo XIX². A la segunda hija de Fernando VII, Luisa Fernanda, habría llegado a través de su padre, pues esta pieza había sido presentada al rey como regalo por un agradecido industrial cortésano, según la inscripción del pedestal: Al Augusto Protector/ de/ la Real Fabrica/ de San Fernando/ su fundador/ Anno de MDCCCXXXII.

En 1829 se había establecido en los edificios del Real Sitio de San Fernando, entre Madrid y Alcalá de



Fragmentos de la escultura de Fernando VII que fueron robados y recuperados



Henares, una fábrica de hilados, tejidos y estampados que contaba con la protección regia y cuyo promotor y primer director fue Enrique Dollfuss, personalidad escurridiza que en 1832 ya estaba enfrentado con el Real Patrimonio por la concesión de la fábrica y de terrenos para construcción en el Sitio a censo enfiteutico³. El empresario había elevado su proposición el 22 de marzo de 1829 y recibió la concesión el 8 de junio del mismo año, y el 22 de abril de 1833 cedió sus derechos a Eusebio Page, Felipe Riera y Antonio Jordá (Rabanal Yus, 1983: 92).

Puesto que en la documentación de los años siguientes aparecen menciones a operarios catalanes no resulta ilógico relacionarlos con los citados nombres de Eusebio Page, Felipe Riera y Antonio Jordá, y parece lógico suponer que estos tuvieran contactos con el entorno del capitán general de Cataluña. La versión reducida de la escultura de Chardigny pudo ser presentada al rey como instrumento para captar su benevolencia, bien por el industrial extranjero que estableció la nueva fábrica en San Fernando, bien por los nuevos concesionarios catalanes que le sucedieron muy poco después, puesto que en el año 1832 inscrito en el pedestal de la pieza se desencadenó, precisamente, el paso del primer industrial a los segundos.

Fernando VII fue un ávido comprador de objetos de lujo parisinos en bronce dorado, que elevaron la “magnificencia absoluta” de los palacios reales españoles a un nivel parangonable solo con los zaristas por su despliegue de arañas, candeleros y otras piezas decorativas. En este contexto el encargo del conde de España se encuentra en marcada sintonía con el entorno cortesano, pudiendo afirmarse que el capitán general de Cataluña materializó el monumento que, en el Madrid fernandino, hubiera sido lógico se levantara al rey neto, si la Villa y Corte se hubiese distinguido alguna vez por su atención a la escultura monumental pública. Bien al contrario, las grandes esculturas ecuestres de Felipe III y de Felipe IV estuvieron en sendos jardines reales hasta que en la década de 1840 fueron trasladadas a sus localizaciones actuales, y solo en 1994 se elevó la de Carlos III en la Puerta del Sol, siguiendo el modelo de la proyectada para su padre, Felipe V, que nunca llegó a erigirse. En ese horizonte general cabe destacar el Fernando VII sevillano como una de las piezas más destacables del arte escultórico al servicio de la imagen pública del soberano absolutista.

JOSÉ LUIS SANCHO



Pierre-Joseph Chardigny, *Fernando VII*, escultura en bronce dorado procedente de la colección Galliera. Cortesía Gabriel Terrades

Notas

¹ La descripción periodística de la escultura cuando se erigió en Barcelona fue publicada por Judit Subirachs i Burgalla (*L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*. Abadía de Montserrat, Barcelona, 1994, p. 183-185), dándola por perdida, de modo que la identificación de la pieza sevillana solo quedó establecida en 1998 por José Luis Souto y –en paralelo y simultáneamente– por Teresa Lafita (*Sevilla Turística y Cultural. Fuentes y Monumentos Públicos*. Prensa Española, S.A., 1998). En la bibliografía sobre la historia de la Malmaison, y en la local sobre Sevilla pueden encontrarse las respectivas referencias que no caben aquí. Hasta el momento no existe una monografía sobre este brillante discípulo de Bosio.



Desmontaje de la escultura, en diciembre de 1931 en su última ubicación pública en la Glorieta de Perú. Antigua postal donada a la Fototeca Municipal. © ICAS-SAHP

² Esta pieza, actualmente en propiedad particular, pasó por venta pública en Roma el martes 7 de mayo de 2013.

³ Dollfuss nunca aparece escrito con esa forma, al parecer la más usual en el mundo germánico, sino Dollfus o Dollfus. Sobre San Fernando cfr. Rabanal Yus, Aurora (1983). *El Real Sitio de San Fernando. Historia, arquitectura y urbanismo*. Madrid: Ayuntamiento de San Fernando de Henares; y, más recientemente, Torreguitart Búa, Susana (dir.), *Jornadas sobre el Real Sitio de San Fernando y*

la Industria en el siglo XVIII, 18 y 19 de octubre de 1996, Parque Empresarial San Fernando, Ayuntamiento del Real Sitio de San Fernando de Henares, 1997. Sobre las tensiones entre Dollfuss y el Real Patrimonio en 1832, AGP, Sección Jurídica, 529/5. No parece fácil encontrar –al menos a través de los ficheros– más referencias sobre este personaje, si bien cabe destacar la existencia de una *Memoria sobre la fundación de la Fábrica de hilados* fechada en 1835 (C^a 10119/28).

Antonio Susillo**EL SUSPIRO DEL MORO**

1895

I 83

Relieve en barro cocido. 30 x 60 cm
 Adquirido por el Ayuntamiento
 Ubicación actual: Casa Consistorial,
 Secretaría General del Ayuntamiento
 Nº de Inventario: 32954

Este pequeño relieve, con un tamaño de gabinete, lejos de tener una pretensión de formar parte de algún proyecto de monumento o serie de asuntos históricos, fue ejecutado en plena madurez de Antonio Susillo (1857-1896) cuando contaba la cuarentena de años de edad, justo el año anterior a su fallecimiento. Presenta un tono naturalista con una composición horizontal de marcado carácter pictorista, utilizando una técnica de modelado como era característico en el autor donde predominan los acentos dibujísticos y las texturas. El tema remite a los romances fronterizos y de asuntos de leyendas árabes, dentro de las historias morales de amores entre cristianos y moras en un momento que se insertaría dentro del tardo romanticismo. Una etapa de la cultura fin de siglo en la que estos asuntos se hallaban especialmente de moda.

Las leyendas que se perdían en el tiempo, mezcladas con las aportaciones de lo popular, fueron muy de la predilección de artistas y literatos a todo lo largo del siglo XIX. Desde la etapa del primer romanticismo, durante las primeras décadas del siglo, estos temas medievales fueron recogidos por muchos escritores, a quienes solían suscitar ensoñaciones lo mismo que las leyendas estimulaban la visión de los viajeros extranjeros en territorio andaluz. Con frecuencia estas leyendas fueron recogidas por autores como Washington Irving o el mismo Duque de Rivas, en cuyos cuentos y narraciones lo legendario y la fabulación le llamaron poderosamente la atención a la vez que actuaron de explicación fabulada de cierto sincretismo cultural. Más adelante estos temas fueron igualmente tratados por otros autores, como José Zorrilla (1817-1893) que con sus composiciones poéticas lograría gran fama y amplia divulgación en su momento.

Concretamente el episodio del relieve de Susillo trata de la despedida de Boabdil en el momento de mirar a Granada desde las Alpujarras, antes de su definitivo exilio. Esta leyenda quedó recogida en el siglo XVIII por el padre Juan V. de Echevarría en su conocido libro *Los Paseos de Granada*, en los que pretende desde la perspectiva cristiana infamar la figura de Boabdil. El rey granadino se trasladaba con

su séquito a las Alpujarras y en ese trayecto no pudo evitar volver la vista hacia su amada Alhambra en el lugar, aún a día de hoy conocido como el Suspiro del Moro, donde su madre Aixa pronunció la conocida frase “Llora como una mujer lo que no supiste defender como hombre”.

Habría que matizar que este tipo de relieves naturalistas, de un verismo dibujístico basado en contrastes de luz más que en la rotundidad de los volúmenes en sí, en el caso de la plástica un tanto preciosista de Susillo tan cercana a la plástica de un Mariano Benlliure, adquiere un carácter ciertamente un tanto populista, pues este tipo de temáticas también eran muy utilizadas para improvisados argumentos, generalmente de naturaleza literaria, histórica o religiosa en las clases de escultura (que precisamente Susillo impartió entre los años 1892 y 1895 en la escuela de Sevilla). En cierto modo, este tipo de relieves escultóricos vendrían a ser equivalentes a ciertas ilustraciones de la época, con un carácter ecléctico y un tanto del gusto y la sensibilidad becqueriana que se prodigaron en su momento en revistas ilustradas del momento. Como la entonces paradigmática *La Ilustración Española y Americana*, que tanto contribuiría a la divulgación de la obra de Susillo. En especial de su obra monumental, dedicada a Colón en Valladolid, y la serie de próceres sevillanos del palacio de San Telmo. A lo que se añadían los monumentos de Daoíz, Miguel de Mañara y el dedicado a Velázquez, todos ellos ubicados en Sevilla. El virtuosismo técnico de Susillo y su inmediato éxito cuajó en el público del momento. Hasta el punto de ser considerado el escultor de mejor fortuna de la Sevilla del último cuarto del siglo XIX.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Illanes, A. (1975); Álvarez Cruz, J. M. (1997); González Gómez, J. M. (1997).



Antonio Susillo**LA MUJER ADÚLTERA: JESÚS IMPIDE LA LAPIDACIÓN DE LA ADÚLTERA**
1890

I 84

Relieve en barro cocido. 30 x 60 cm
Adquirido por el Ayuntamiento
Ubicación actual: Casa Consistorial,
Secretaría General del Ayuntamiento
Nº de Inventario: 32955

Cinco años anterior que el relieve de *El suspiro del moro*, también de Antonio Susillo, ambos en la misma colección municipal, es este dedicado al asunto de *La mujer adúltera ante Jesús*. Con un formato idéntico, que ciertamente hace pensar en ejercicios temáticos en la elaboración de estos relieves de gabinete, que abastecería un cierto coleccionismo con predilección por un preciosismo naturalista propio del fin de siglo.

Una sensibilidad que en el caso de Susillo (1857-1896) se decanta por una escultura de carácter pictoricista, de texturas y contrastes lumínicos, que en algunos momentos ha querido identificarse con cierto impresionismo escultórico de ascendencia rodiniana, y vinculada en España con el arte de Mariano Benlliure entre otros escultores de su momento.

En este caso existe un cierto acercamiento a la sensibilidad del gusto decadentista que propiciaba ya cierto simbolismo ambiental, pero que ponía sus miras en composiciones de tradición barroca y académica. Aunque, también en muchos aspectos, derivaba de los grandes ilustradores de asuntos religiosos y bíblicos en general del momento: como los autores de la célebre Biblia y Nuevo Testamento debida al gran ilustrador Gustavo Doré, o las litografías muy difundidas en su momento a través de cromolitografías dentro del mundo germano debidas al artista checo Anton Robert Leinweber, con quienes tantas coincidencias estéticas comparte el mundo de la religiosidad del último Susillo.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Illanes, A. (1975); Álvarez Cruz, J. M. (1997); González Gómez, J. M. (1997).



Gustavo Doré, *Jesús y la adúltera*.
Nuevo Testamento, 1865



Gustavo Doré, *Jesús curando al poseído*.
Nuevo testamento, 1865



Anton Robert Leinweber, *La mujer adúltera*



Emilio Parrilla
SIN TÍTULO
1986

Hierro forjado y mármol. 2,10 m
Ubicación actual: Delegación de Cultura,
Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla
Nº de Inventario: 34648

Emilio Parrilla (Guadix, Granada, 1954) forma parte junto con nombres como Antonio Sosa, Pedro Mora, Pepe Seguiri o Evaristo Belloti, entre otros, de una generación de escultores andaluces que hicieron de este género un punto de inflexión importante como anteriormente no había acaecido, dada la tradición academicista o imaginera. Contrariamente a la pintura, cuyo carácter renovador se manifestó en los años setenta, la escultura en Andalucía fue en la década siguiente cuando cobró un impulso creativo verdaderamente cualificado, un fenómeno igualmente extensible al resto de España. Aunque formado como pintor, Emilio Parrilla demuestra desde sus comienzos una preocupación por el volumen a través de sus trabajos y uso del *collage*, que pronto se decantaría hacia el objeto tridimensional al que aborda con distintos materiales, siendo frecuente la coexistencia en una misma pieza de hierro, mármol, plomo o madera, lo cual hace que sus esculturas posean una gran riqueza de texturas, formas y contrastes. La presente escultura es, en cierto modo y desde el punto de vista formal, representativa del paso dado por Parrilla hacia lo tridimensional, siendo deudora de una vocación “primitiva”, ya existente anteriormente en su pintura, expresada por formas esquemáticas y simplificadas. Realizada en hierro, a excepción del pie en mármol blanco donde se apoya, posee un claro sentido ascendente en su desarrollo espacial, en la que las planchas de metal en flexibilidad curva se van articulando en planos geométricos en una dialéctica fuera de la convencional dicotomía de masas y vacíos, a favor de unas estructuras que alternan superficies regulares con linealidades en un acertado ritmo. Su conseguida configuración en el juego de siluetas geométricas recortadas y espacios vacíos de poderosa escala –más de dos metros– le otorga una fuerte presencia en cuidada composición y equilibrio, ofreciendo múltiples puntos de vista. Su sintaxis abstracta es así mismo una original consecuencia de indagaciones heredadas del cubismo y del expresionismo, pero interpretadas con otra mirada.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Bibliografía: Bonet, J. M. (1987); Cid, A. (1987); Calvo Laula, A. (1989).



Miguel García Delgado**RETRATOS DE ALBERTO JIMÉNEZ BECERRIL Y ASCENSIÓN GARCÍA ORTIZ**
2007

I 86

Bronce fundido. 60 x 57 x 34 cm
Ubicación actual: Casa Consistorial
Nº de Inventario: 32940-32941

La figura humana ha sido una constante en el hacer de Miguel García Delgado (GEA) (Sevilla, 1957), o para ser más explícitos, en el buen hacer de este excelente escultor en su evidente virtuosismo puesto al servicio de una obra donde representación y símbolo van casi siempre unidos. Como ha acontecido en otras ocasiones, esta obra es el resultado de un encargo, una encomienda especial, pues se justifica en un trabajo de homenaje conmemorativo a dos personas que fueron víctimas de un cruel atentado terrorista de ETA en 1988, don Alberto Jiménez Becerril y doña Ascensión García Ortiz. A escala natural y en bronce, el artista efectúa un doble retrato en la modalidad de bustos, una tipología que trae a la mente algunas efigies de medio cuerpo del *Quattrocento* italiano, aquí presentados a la manera de díptico, pero individualizando la personalidad de cada uno. La cita o alusión al *Quattrocento* no es gratuita, pues las obras de García Delgado se encuentran dentro de la tradición y espíritu humanista renacentista, trasladando a sus imágenes ese concepto de eutritmia y medida, propias de esa época dorada de las artes, y dentro de ella, en grado no menor que la pintura, la escultura. Los retratos de Alberto y Ascensión, concebidos dentro de un naturalismo sin caer en lo académico, reproducen fielmente sus rasgos fisonómicos, presentando ambos una expresión serena. Él, portando en el pecho la medalla distintiva como concejal del Ayuntamiento hispalense, con la cabeza ligeramente ladeada pero conservando un punto de vista frontal; por su parte Ascensión, su esposa, sin referencias a su profesión de procuradora judicial, con la cabeza más hacia el lado izquierdo en casi paralelismo con el hombro, atuendo sencillo en forma de camisa, mostrando su juvenil aspecto. Las cualidades plásticas del artista se destacan en el fino modelado de las figuras y en el tratamiento del cabello, abundante en ella, sin caer en detalles miméticos. No menos notable es la sensibilidad con la que está trabajada la materia, puesta de manifiesto en la superficie, en una suerte de *sciachiato*, lo cual permite a la luz que se convierta en eficaz colaboradora en su modulación y énfasis volumétrico. Si el buen retrato es aquel que no se limita a reproducir el parecido del modelo, sino que traduce su personalidad, aquí el autor ha sabido captar y

transmitir desde la semejanza la serenidad y sosiego que emanan los protagonistas, consiguiendo a su vez un sentimiento de empatía al receptor que se acerca a ellos.

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Bibliografía: Danvila, J. R. (1994); Río, F. (1996); Luque Teruel, A. (2000).



José García y Ramos
1890, 1906, 1907, 1912

Cartel Semana Santa y Feria de Abril, 1890
Cromolitografía. 255 x 125 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

Fiestas de Primavera, 1906
Cromolitografía. Litografía José Ortega, Valencia. 260 x 126 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

Fiestas de Primavera. Marzo y Abril, 1907
Óleo sobre lienzo. Cromolitografía: Litografía José Ortega, Valencia.
278 x 128 cm
Adquirido en 1984
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

“La Reina de las Fiestas”. *Sevilla, 1912*
Óleo sobre lienzo. Cromolitografía: Litografía José Ortega, Valencia.
172 x 128 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

Dentro de la general evolución del cartel de fiestas de Sevilla hay que observar a partir de la fundación del festejo un cambio definitivo, operado en la última década del siglo XIX, cuando el cartel, digamos de tradición institucional y romántica, es sustituido por un cartel netamente artístico, pues hasta esos años no había participado en su gestación ningún artista relevante de la ciudad. Es pues, a partir de ese momento, que cristaliza en 1900, en plena etapa *Belle Époque*, cuando el cartel se hace artístico y consigue difundirse como una imagen seductora, moderna y atractiva a la vez para el visitante que acudiera a la primavera sevillana. De hecho, el cartel se denominará de Fiestas de Primavera aglutinando tanto la Semana Santa como la Feria en una sola imagen, configurando todo un imaginario que rescata antiguos arquetipos aún vigentes y que también se actualizan con la idea de potenciar dicha fiesta. De tal manera se organiza toda una iconografía artística que va a ser muy efectiva socialmente hablando, hasta el punto de la identificación popular con los iconos rescatados y, en muchos casos, como una proyección de los mismos personajes populares del momento. Esta será la tarea en realidad que asu-

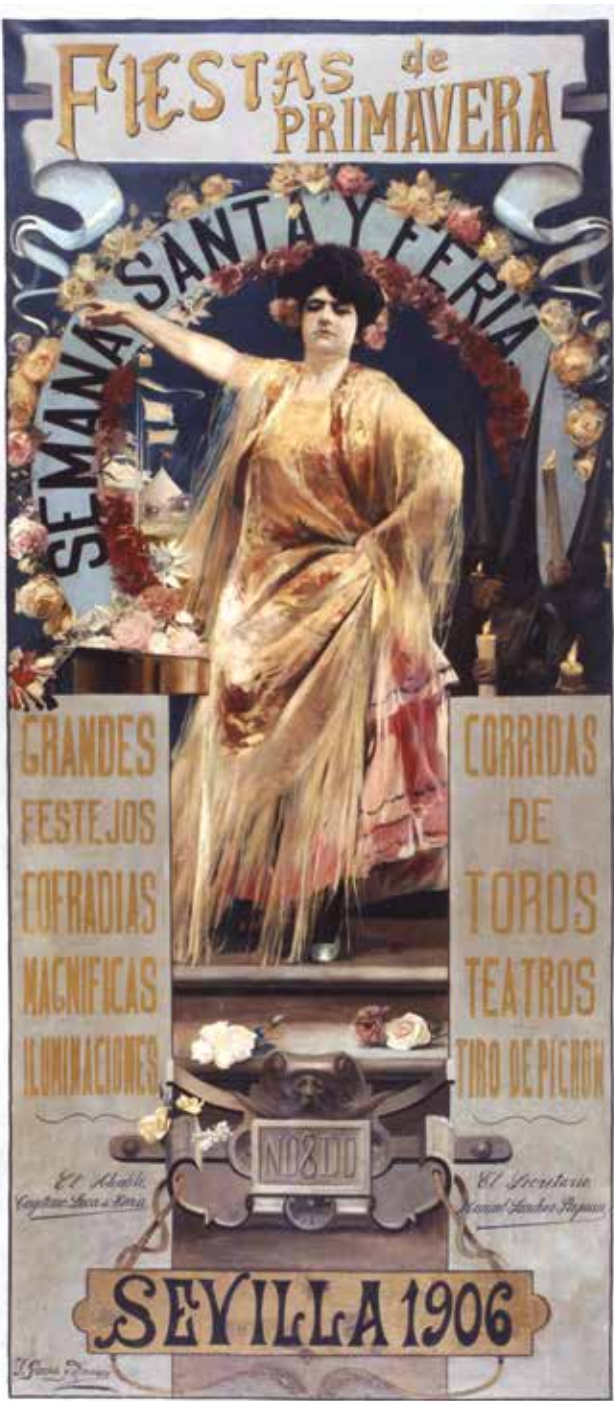
187 A 190

mirá José García Ramos (1852-1912) a partir del año 1890, una etapa marcada por la plena madurez como artista.

La Academia de Bellas Letras ya había premiado en 1880 al escritor ecijano Benito Mas y Prat su composición *La feria de Sevilla*, en un ambiente cultural que seguramente estimularía la edición posterior en 1891 de su obra *La Tierra de María Santísima*, ilustrada brillantemente por nuestro autor, precisamente el año siguiente al primer cartel de José García Ramos, y que, lógicamente, llevaba la impronta de las ilustraciones incluidas en dicho libro. Esto ocurre cuando el artista era ya considerado en algunas revistas ilustradas de la época como *el más andaluz de los pinceles contemporáneos*. Por otro lado, existía la decisión oficial de promover una imagen sevillana por excelencia en el cartel. Algo que queda ratificado pocos años después al contar con otro artista sevillano como Gonzalo Bilbao, pintor emblemático del regionalismo que interviene en el cartel del año 1900. Un artista del mayor nivel artístico junto con el entonces anciano José Jiménez Aranda, que ejecutará el del año 1903. En estos dos carteles ocurre una actualización, traducida a los estilos de dichos artistas, de lo que puede considerarse como una puesta internacionalizada y al día del cartel moderno.

En esta línea de actuaciones, los carteles de esta etapa aluden ya abiertamente a un sentido del espectáculo que prevalece en la convocatoria festiva y en este sentido va a resultar definitiva la propuesta de García Ramos para el año 1906, donde en una posición central el artista sitúa una sevillana castiza con mirada directa al espectador y gesto aflamencado, pleno de donaire. Sin duda una escena bastante teatral tomada de los cafés flamencos. Las gradas en primer plano aluden a esa puesta en escena, al mismo tiempo que la solemnizan y hacen que la composición adquiera un lado sacro, como si se tratase de un “altar cívico” donde se exponen las virtudes y el carácter esencial de la ciudad. Todo ello entre rosas y claveles inscrito en un círculo, arco o aura ferial, en una geometría extraordinariamente eficaz visualmente y extraído ciertamente de los carteles de fin de siglo debidos a Jules Cheret.

En esta faceta de cartelista, centrada en una serie de intervenciones en los años 1890, 1906, 1907 y en el año 1912, justo el mismo de su muerte, García Ramos realizó de manera espléndida toda una serie de variantes de la iconografía popular sevillana realmente emblematicada definitivamente en los carte-



les de Fiestas Primaverales de la ciudad de Sevilla. Unas imágenes que aún hoy están activas en el imaginario colectivo tanto de la ciudad como también de la imagen general que en el exterior pueda tenerse de la ciudad. En verdad, estos carteles alcanzaron un momento cumbre, pudiendo hablarse de un antes y un después de estos desde la misma creación del fenómeno de la feria a mediados del siglo XIX, lo cual otorgó al pintor, ya en sus últimos años, una fama y popularidad extraordinaria, cercana a lo legendario: la de un artista identificado con la ciudad, siendo el verdadero transcriptor de la idiosincrasia de sus habitantes.

En realidad, los arquetipos acuñados por García Ramos responden a un momento de toma de conciencia de la cultura regionalista en los años fin de siglo, pero que ahora en las primeras décadas del XX adquieren su definitiva formulación. En este sentido, la incorporación de estos, arropados por la “musa flamenca” como emblema fecundo de la ciudad, van a estar presentes en el cartel de 1907. Un cartel que va a ser decisivo, con una posterior repercusión que se va a mantener a lo largo del siglo, con más o menos nuevos puntos de vistas e incorporaciones de nuevas formulaciones estéticas.

En efecto, en 1907 García Ramos agrupa de izquierda a derecha, junto al No8Do y el perfil a lo lejos de la Giralda, los tres arquetipos sevillanos para la futura imagen moderna de la ciudad: por un lado, el nazareno de la Macarena, que aparece ya con las reformas incorporadas por Juan Manuel Rodríguez Ojeda (desde 1888 con la capa y la túnica por él diseñada) y con el cirio encendido como si fuese extraído del mismo cortejo procesional para participar en esta imagen de grupo; a la derecha, el torero, como presencia de una apuesta y sacra virilidad, y curiosamente vestido de naranja y azabache (sin duda una alusión al toreo gitano de los Gallos, tan populares en su momento) con el capote de paseo ceñido al busto y en actitud de disponerse al paseíllo con el que comienza el espectáculo taurino; finalmente en una posición central y remitiendo al cartel del año anterior, el pintor nos presenta lo que ya identificábamos como una posible “musa flamenca” o elegante matrona, con aires un tanto simbolistas, una verdadera alegoría popular de la ciudad, encarnada en la belleza y la gracia de una cigarrera que, en este caso, abraza, acoge y presenta a los dos arquetipos a ambos lados, adquiriendo así un posible papel de sacerdotisa flamenca de la fiesta sevillana, una “nueva Carmen”, polivalente, entre señorial y popular, elegante y enérgica a la vez. Un prototipo creado en esos años a partir de muchos ingredientes y matices, a partir de las bailaoras y cantantes de los cafés, pero impregnadas ya del

aire de las cocottes parisinas, de las cupletistas con *glamour* orientalizante y de matronas de alegoría académica, pero que actúa de verdadero arquetipo de “lo sevillano” expuesto nuevamente en las gradas del “altar cívico” creado por el mismo García Ramos; tal como podía entenderse y se configuraba nuevamente de cara al exterior, ahora en claves pictóricas del realismo naturalista. Personajes definidos a su vez magnificados en un cartel que, entre arabescos modernistas, suscita más allá de la escala natural de las figuras, la credibilidad en el espectador medio. Con un efecto que, sin duda, deslumbraría tanto por su simpatía popular como por su relación identitaria.

En los años correspondientes a la primera década del nuevo siglo, cuando el Ayuntamiento cedía ya la potestad de otorgar el cartel de fiestas a la Academia de Bellas Artes y cuando la confección del cartel constituía una “verdadera honra” entre los artistas, no solo sevillanos, el cartel es otorgado de nuevo a José García Ramos en 1912, justo la fecha de su fallecimiento. En esta ocasión el boceto es ejecutado a escala y tuvo por lema “La Reina de la Fiesta”, donde de nuevo la figura femenina es la protagonista popular, con flores al pelo, faralaes y mantón, en un juego entre real y alegoría de la fiesta. En este caso verdadera portadora de la fama popular y folclorista de la ciudad. Un cartel, por otra parte, realmente equilibrado y de gran inventiva que pierde definitivamente el formato vertical de las tradicionales “tirras”, y donde los símbolos sacros y profanos quedan aludidos en la presencia de las macetas de claveles reventones en rojo pasión y las alusiones a las dos fiestas limitadas a dos rotulaciones tipográficas. La figura popular nuevamente como musa festiva de la ciudad se sitúa a modo de acrótera viviente sobre el pretil de una azotea, a la vez que se apoya grácilmente, cual “fama” de un monumento naturalista, sobre el escudo de la ciudad: esta vez con san Fernando y los santos obispos en una versión histórica renacentista que alude al pasado ilustre de la ciudad. Manera de aludir despreocupadamente y de un modo natural a un presente garboso y festivo, pero con un solemne pasado. Toda una oportunidad de posibilidades para el posible visitante, invitado tanto a la alegre diversión festiva como al conocimiento del patrimonio del pasado.

Estos personajes evidenciados en los carteles de manera espléndida por García Ramos tuvieron su efecto ambiental, no solo en la ciudad, poblada entonces de estas imágenes que eran ciertamente esperadas, deseadas, coleccionadas y expuestas en establecimientos públicos. Por ello, algunos prototipos tanto masculinos como sobre todo femeninos hay que relacionarlos con aquellos cultivados pictórica-



mente por no solo los artistas locales o andaluces en general, sino también por muchos artistas visitantes, algunos de ellos ilustres como el mismo Sorolla. Un pintor especialmente presente a lo largo de sucesivos viajes a la ciudad a partir de 1902 y que, aparte de realizar encuadres de los jardines del Alcázar



sevillano y composiciones para su *Imagen de España* pertenecientes a la serie para la Hispanic Society de Nueva York, también cultivó a una serie de flamenca y mujeres sevillanas de singular belleza que, de alguna manera, hay que hacer derivar de los prototipos acuñados años antes por García Ramos: unos prototipos castizos que con naturalidad seguirían suscitando una fuerte atracción artística algunos años después en el pintor valenciano y en algunos de sus discípulos presentes en Sevilla. En el caso de Sorolla siempre serán mujeres populares, por supuesto con su toque a flamencado y en general anónimas gitanillas felices, plenas de gracia como la paradigmática María “la Guapa” o Sevillanas del año 1914. Todas ellas encontradas en barrios populares o bien inspiradas en el conocido Café Novedades de Sevilla (abierto en 1897), un lugar ciertamente famoso durante aquellos años, como ya se encargarían de poner de manifiesto los carteles de uno de los más populares pintores sevillanos.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Gonzalo Bilbao Martínez
1900, 1913

Sevilla, Semana Santa y Feria, Primavera, 1900
Óleo sobre lienzo. Cromolitografía. Litografía José Ortega,
Valencia. 278 x 128 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla.

Cartel Fiestas de Primavera, Sevilla, 1913
Óleo sobre lienzo. Litografía Hermanos Gómez, Sevilla. 175 x 110 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

Figura emblemática de la pintura sevillana, Gonzalo Bilbao (1860-1938) se formó como artista en el realismo de tradición romántica y se consolidó como pintor en el naturalismo fin de siglo con las aportaciones luministas propias del momento. Su aportación artística a un nivel local resulta definitiva en la construcción del regionalismo pictórico de las primeras décadas del siglo XX, contando en su haber como profesor en la Escuela Sevillana con una buena nómina de pintores entre sus discípulos. Especialmente en los años de tránsito del nuevo siglo, en los que adopta rasgos modernistas a lo *Belle Époque* y formas modernistas, contenidas en cierto modo, pero con una plástica pictórica más robusta que no afecta fundamentalmente a las figuras. Una posición que ciertamente participa de la estética 1900 sin alterar su tradicional mirada costumbrista.

En realidad, muchos de los temas tratados por Bilbao como en el caso de estos dos carteles, con un lenguaje resuelto, ágil y moderno, adapta una nueva visión de la iconografía y los asuntos andaluces y muy en particular sevillanos. No a otra cosa responde su obra *Las Cigarreras*: composición un tanto velazqueña del año 1915, sin duda su obra más conocida con una visión refrendada popularmente, de hecho tanto por las mismas operarias como por artistas significativos de la ciudad en actos públicos dos años después de su cartel del año 1913.

Así pues, en la construcción de la nueva imagen de Sevilla llevada a cabo mediante tipos femeninos, iconos, alusiones y alegorías con los que se pretendía transmitir un sentido más artístico, convincente y dinámico en los carteles sevillanos, verdaderamente la participación de Bilbao se hizo sin duda insoslayable. Sobre todo después de los éxitos de los carteles asignados a artistas de la talla de García Ramos o Jiménez Aranda; y cuando el Centro del Bellas Artes del

191 - 192

Ateneo ejercía una mayor influencia y prestigio en las decisiones artísticas tomadas en ese sentido por parte del Ayuntamiento. Ni que decir tiene que entonces Bilbao ya era un reputado pintor nacional, refrendado por supuesto como profesor local, ateneísta (socio de honor y presidente honorario de su Sección de Bellas Artes), además de académico desde el año 1903.

El cartel de 1900 fue encargado directamente a Bilbao y litografiado en Valencia en la casa Ortega, y en él pervive la concepción vertical con la coexistencia de géneros: figuras con mantilla y pañolón de Manila que aluden a las dos fiestas sevillanas, junto a un bodegón de composición y detalles alusivos, aún compuestos al modo de los collages de imágenes y atributos que estaban muy presentes en los carteles de fechas anteriores. No obstante, ahora existe un novedoso sentido más dibujístico y esbozado, dinámico y modernista, que intenta desde la personalidad de su autor estar a la altura de ciertos carteles internacionales: desde los clásicos de Cheret, emparentándose igualmente con algunos carteles catalanes debidos a Ramón Casas, amigo personal del pintor al que retrató en su famosa galería de ilustres.

En cuanto a la configuración de los sentidos sacro y profano como síntesis de los contenidos de la fiesta parecen confirmarse en ambos carteles de Bilbao, mediando entre ellos la distancia de 13 años. Respondiendo así a unos arquetipos que se repiten en otros artistas, igualmente implicados por aquellas fechas en la cartelística del momento. Como ocurría en otras ciudades andaluzas como en Córdoba con Julio Romero de Torres, con una puesta en escena de estos mismo argumentos que, en su caso entraban muy dentro de su temática de ascendencia literaria y simbolista. Por otra parte, una manera también de enfocar temáticas y argumentos literarios muy presentes en el arte nacional de la primera mitad del siglo.

En lo que se refiere al cartel del año 1913 Bilbao utiliza una composición en diagonal sugiriendo un decorado entre bambalinas de un teatro (una verdadera escenificación de la misma ciudad, que tiene a su vez conciencia de sí misma, de sus valores, y que orgullosa y de manera seductora los ofrece). La escena aquí es tratada al modo de un escenario con un telón que se superpone sobre otro como las páginas de un calendario, tras el cual se oculta uno anterior nocturno, sobrio y oscuro, enlutado por la penitencia de una mantilla que asiste a una procesión con la que se alude a la Semana Santa. De igual modo, la mujer de belleza castiza siempre es tratada como un icono



simbólico de la ciudad: un tipo y, a la vez emblema, entre señorial y popular pero siempre elegante y revestida de gracia en un ambiente luminoso y diurno. En un plano medio, se sitúa una pareja a la grupa de un garboso caballo blanco enjaezado a la rondeña, rematado al fondo con la silueta lejana de la Giralda. Todo ello entre formas sinuosas que vienen a coincidir con el movimiento ondulante de la bandera en la parte superior. A los pies de ese escenario, sin duda pictórico, de alegorías y tipos, Bilbao situó el escudo de la ciudad reducido a lo mínimo, con el NO8DO que destaca en el primer plano inmediato al espectador.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Cuenca, F. (1923); Pantorba, B. (1948); Collantes de Terán Delorme, F. (1970); Santos Pérez, G. (1988).

Vicente Barreira Polo

“Azahar”. *Sevilla, Marzo y Abril 1915*

193

Gouache sobre papel montado en bastidor. Litografía Simeón Durá.
165 x 66 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

Vicente Barreira (1887-1957), reconocido artista del contexto valenciano, concurrió en los concursos de Sevilla tras los éxitos en su tierra natal, habiendo obtenido numerosos reconocimientos desde 1910. Fue miembro de la redacción artística de la revista *Semana Gráfica* y ejerció de frecuente ilustrador de publicaciones y folletos de editoriales. En los años de 1928 y 1939 lograría ambos premios del concurso de carteles de la Feria de Julio de Valencia convocado por el Ayuntamiento.

El cartel de Barreira del año 1915 vino a coincidir con los actos populares que tuvieron lugar por motivo del desagravio a Gonzalo Bilbao por su obra *Las Cigarreras* y el triunfo de Bacarisas con *Sevilla en Fiestas*. Una etapa de populismo en la cultura oficial con ejemplos previos en los carteles de los años anteriores, en donde existía una marcada tendencia hacia la iconografía de las musas flamencas y las matronas sevillanas de extracción popular.

A este respecto recordemos que el pintor cordobés Julio Romero consiguió una primera medalla en la Exposición Nacional de 1908 con la obra *La musa gitana*, que sin duda no dejó inmutable el ambiente artístico del momento. Puede decirse que tanto el arte como las obras de literatos y poetas se vieron atraídos por las “nuevas Cármenes” locales, entre el embrujo, la belleza y una sensualidad atractiva y fecunda. Tal era el atractivo que en el cartel quedó eludido el aspecto religioso relacionado con la Semana Santa (solo sobrentendida en la alusión de los meses de marzo y abril en el texto). Como se pone de manifiesto en el cartel apaisado de Barreira, donde una joven sevillana con mantón en tonos amarillos sobre fondo verde aparece recostada sobre una guitarra bajo una sugerente rama de naranjas. La figura mira encantadoramente de manera directa al espectador participando de una cierta *sicalipsis*, tal como se denominaba al erotismo en el mundo del *couplé* y el teatro de variedades.

En este sentido, ya expusimos la ascendencia flamenca procedente del Café Novedades de Sevilla de mucha de la iconografía femenina usada tanto por García Ramos como por el mismo Sorolla y que, en el caso de Barreira, parece inspirarse en la persona de

la cupletista Paquita Escribano, la cual frecuentó la feria de Sevilla junto a los hermanos Álvarez Quintero haciendo gala de una particular amistad. Un cartel este que habla sin duda de la gracia femenina, de una sencilla seducción y encanto unido al baile y cante festivo, todo ello las claves positivas del Regionalismo.

Justamente muchos de los carteles protagonizados por mujeres andaluzas, plenas de gracia y garbo, dirigen en un sentido u otro la mirada al espectador, como ocurría indiscretamente con la musa de Romero de Torres y tantos modelos de Zuloaga. A la búsqueda de una posible complicidad, invitando al disfrute y la diversión, y, en definitiva, destacando un rasgo que acabará imponiéndose sobre otros aspectos de la fiesta. Como una abierta y permanente seducción de la ciudad que ciertamente se remontaba a los encuentros fortuitos de los visitantes de la etapa romántica.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA



Gustavo Bacarisas Podestá

1917, 1948

Sevilla, Fiestas de Primavera, 1917

Gouache sobre papel montado en bastidor. 240 x 140 cm

Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, Colección Ayuntamiento de Sevilla

Cartel del Centenario de la Feria de Sevilla, 1948

Gouache sobre papel montado en bastidor. 100 x 62 cm

Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, Colección Ayuntamiento de Sevilla

Tras un periplo, primero europeo con estancias en Italia, Francia y exitosas exposiciones en Londres y años de docencia artística en Argentina, Gustavo Bacarisas (1873-1971) recalca en Sevilla en plena madurez como artista. Como pintor con una posición francamente moderna e internacional, habiendo asimilado en los salones artísticos de las principales capitales tanto el modernismo ambiental como las tendencias que irrumpen durante las primeras décadas del siglo. Con una posición estilística un tanto ecléctica, habiendo participado de las tendencias postsimbolistas y de las derivaciones del *fauvismo*, así mismo relacionado especialmente con las de artes aplicadas de carácter internacional a su llegada a Sevilla.

En particular su estilo de hacia 1917, año en que ejecuta el cartel oficial de fiestas, era resultado de toda una serie de asimilaciones, donde primaba cierta concepción *cloisonista* ciertamente con ascendencias formales y cromáticas en parte basadas en la pintura del catalán Anglada Camarasa y cierto sintetismo formal, que compagina con el hedonismo fértil, formalmente hablando, de cierta estética neobarroca. Aunque con atenciones, en su caso, a escenas de costumbres andaluzas y sevillanas, como puso de manifiesto su importante composición *Sevilla en Fiestas* de 1915. Una obra con una puesta en escena un tanto teatral y castiza pero articulada con una plástica de lenguaje moderno, donde el artista puso de relieve sus grandes dotes para el color, con utilización de gamas altas, sutiles y novedosas, así como utilización de planos constructivos de remota ascendencia cubista. Esta obra, por cierto, figuró en la Exposición Nacional al lado de *Las Cigarreras* de Gonzalo Bilbao, ambas de asunto sevillano. En verdad, constituyen dos obras que espléndidamente polarizan el estado de la cuestión del arte sevillano a mediados de la primera década del nuevo siglo.

194 - 195

Justamente al año siguiente de este éxito, el Ayuntamiento encargó directamente a Bacarisas el cartel de fiestas para el año 1917. En esta ocasión el artista gibraltareño pondría en escena los mismos personajes femeninos de su composición pictórica anterior, esta vez al modo de dos manolas que bailan simétricamente en una plaza ajardinada en la noche sevillana bajo un arco de farillos rojos, presidido por la Giralda. En realidad, la propuesta de Bacarisas sigue aquí la estética de muchos de sus contemporáneos, muy cercana al lenguaje del francés George Barbier, que sucumbieron igualmente con sus carteles e ilustraciones a la fascinación que representó la estética sensual de un nuevo orientalismo poético. Así como el atractivo que produjo en este momento las puestas en escena llevadas a cabo por los Ballets Rusos, entonces de gira por España, durante los años de la I Guerra Mundial en que nuestro país mantuvo una posición neutral.

En España esos fueron años de renovación de los lenguajes artísticos, inclinados ahora hacia una estética, inicialmente decó, que causó gran impacto y fue bien acogida en la ciudad. Una tendencia que cuajaría y se difundiría mediante los *Salones de los Artistas decoradores* en Francia, pero que poco después, siguiendo las mismas pautas, se extendería como un salón con este particular cometido en España y donde pudieron concurrir artistas especializados tanto en la ilustración como en el diseño gráfico de manera específica. Esta fue, por cierto una estética muy aceptada y divulgada en revistas ilustradas como *La Esfera*, junto a otras como *Mundo Gráfico* y *Nuevo Mundo*. Todas ellas revistas de gran difusión e influencia artística en las que precisamente se anunció el cartel de Bacarisas, invitando así al mundo artístico a la anual convocatoria festiva sevillana.

En concreto el cartel del año 1917 de Bacarisas renovó definitivamente el cartel sevillano y constituyó un nuevo hito, en la línea de las grandes creaciones de la década anterior. Un cartel sin duda moderno e internacional, a la vez que adecuado espléndidamente al lenguaje gráfico y los colores que requerían la técnica cromolitográfica con que estos carteles se ejecutaban. De hecho, supuso un nuevo punto de vista que renovaría la escenografía y personalidad de la misma Feria, que sería transformada en claves coloristas, neobarrocas y en la tradición de un cierto tono popular de clase por el propio Bacarisas; continuado algo más tarde por las intervenciones de algunos de sus discípulos y seguidores,



tanto en lo que se refiere a la decoración de casetas como ornamentos efímeros. En realidad, estas fueron una serie de propuestas que buscaron unificar la fiesta a la vez que adscribirse a una estética dignificada y alegre, pero con ascendencias y claves neobarrocas con referencias humanistas. Esta estética neobarroca fue adoptada en revistas locales de gran importancia y nivel como *Bética*, y, oficialmente, fue bien asimilada. Como pone de manifiesto el faldón inferior del cartel de Bacarisas: con los escudos de la ciudad y cartelas, que sin duda tendría una continuidad artística y artesanal en la ciudad.

Sin embargo, el lenguaje gráfico empleado por dicho autor para el cartel oficial de la Exposición del año 1929 será más geometrizable y sintético, como una



respuesta a ciertas tendencias constructivas internacionales y en conexión con las decoraciones por él realizadas para pabellones sudamericanos. Cuando ya el pintor había sido nombrado “hijo adoptivo de la ciudad” y había alcanzado un altísimo estatus y reconocimiento artístico, incluida su gestión en la Sección Artística del Ateneo. Una reputación que se mantendría incluso después de la Guerra Civil, cuando el pintor vuelve a instalarse en Sevilla a partir de 1945. En efecto, para la ocasión del centenario de la feria en 1948 se le vuelve a otorgar la posibilidad de confeccionar un nuevo cartel, realizado bajo la óptica neorregionalista, ya con el prestigio de ser el artista decano de la ciudad.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Santiago Martínez Martín

Fiestas de Primavera, 1919

196

Óleo sobre lienzo. Litografía Mateu, Madrid. 230 x 140 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

El pintor Santiago Martínez (1890-1979) fue el discípulo andaluz más destacado de Joaquín Sorolla, el cual le asistió en algunos de sus desplazamientos, sobre todo en sus viajes a Ibiza, y en su estancia en la provincia de Huelva con motivo de la gestación de algunas de sus grandes composiciones de *Imagen de España* para la Hispanic Society de Nueva York. Estrechamente vinculado a las actividades del Ateneo sevillano, allí consolidaría su prestigio local.

Como consecuencia del gran concurso organizado en el año 1918 por el Ayuntamiento sevillano con motivo de elegir un original para el cartel de fiestas, concurrieron un buen número de consolidados artistas sevillanos, entre ellos Barreira, Arpa, Santiago Martínez, Cañaveral, Grosso, Lacárcel, etc. A raíz del cual se establecieron sucesivos bocetos para los años siguientes y donde Santiago Martínez obtuvo un segundo puesto tras Barreira, con lo cual se decidió que su boceto fuera destinado al cartel del año 1920. Ello ponía de manifiesto la continuidad conceptual y estética iniciada en la década anterior, al considerar idónea para la ciudad una imagen artística e incluso pictórica, más que propiamente gráfica o cartelística.

Esto vino a coincidir con la concesión por parte del Ayuntamiento en 1920 de una serie de becas para jóvenes artistas que recayeron en Grosso, Pérez Comendador y el mismo Santiago Martínez. Este último entonces implicado como colaborador de la revista *Bética* y destacado promotor de una cierta estética neobarroca en la que se debatía la personalidad artística de la ciudad, entonces atenta a historicismos y formas identificadas con lo local, como bien respondían en aquellas fechas los debates habidos dentro del Regionalismo cultural y artístico. En este sentido, tanto la arquitectura representada por Aníbal González como el luminismo sorollesco traducido a lo sevillano que Santiago Martínez encarnaría a la perfección, vinieron a constituir parte nuclear del regionalismo sevillano.

El cartel de 1920 incorpora pues una serie de puntos de vista, con jardines de atmósferas luministas y arquitectura tradicional, unido a la permanencia iconográfica de matronas y musas sevillanas. En este caso centrada en una mujer que en su misma belleza



y condición fusiona el mundo flamenco y la fecundidad de la tierra, presente en flores y en el cesto de frutas variadas que alza la figura femenina bajo la arcada entre columnas en las gradas de un renovado "altar cívico". Una composición que, por otra parte, en su estructura responde con añadidos luministas al anterior cartel de Bacarisas, aunque con un sentido más monumental y pictórico. Con algo de retórica local, bañada, eso sí, de luz y color y que, igualmente, incorporaba el rótulo con las cartelitas en caracteres neobarrocos. Con ello, el autor parece querer acercar a lo popular una estética con pretensiones de oficialidad, que desde ciertas instituciones quiso imponerse como el lenguaje de la futura Exposición Iberoamericana de 1929.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Manuel León Astruc

"Saeta". Sevilla, Fiestas de Primavera, 1926

197

Gouache sobre papel. Litografía Simeón Durá. 160 x 110 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

De origen maño estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, especializándose en el retrato, aunque también cultivó el arte decorativo y el cartel. Como cartelista Manuel León Astruc (1889-1965) obtuvo varios correspondientes a las Fiestas del Pilar de Zaragoza en los años 1914, 1923, 1925 y 1929, por lo que llegaba al concurso de Sevilla con una fama bien ganada en algunas convocatorias extranjeras, como la Exposición de Pintura Moderna en el Palacio de Bellas Artes de París de 1919, y Royal Academy de Londres en la Exhibition of Spanish Paintings del año 1920, así como en Salones de Otoño y numerosas Nacionales de Bellas Artes, obteniendo diversas distinciones. Unas experiencias europeas que le acercarían a nuevas formas de expresión que intentan superar las tendencias modernistas y el geometrismo formalista del *art déco*. En sus aspectos de publicista comercial, su relación con Miciano le proporcionó algunos carteles promocionales para bodegas del marco de Jerez, como el editado para las Bodegas Marqués del Mérito.

A partir del año 1914 en que obtuvo el cartel de las Fiestas del Pilar de Zaragoza, concurrió en numerosos premios y concursos tanto en España como en el extranjero. En Sevilla compitió al lado nada menos que de Teodoro Miciano y Pablo Sebastián Cantó, que a un nivel local y andaluz podrían considerarse como de los artistas más orientados hacia las vanguardias europeas de su momento. Un estímulo que le haría repetir en el año 1930 aunque con una propuesta más dulcificada y menos expresionista que el de 1926 en que obtuvo el premio, donde insiste en las musas sevillanas sacra y profana, ahora con un tono expresionista y de formas un tanto fragmentadas, con un sentido acre de la combinación de color en donde siempre prima lo gráfico y expresivo aún con ecos de la ilustración modernista. Sin embargo, algunos detalles de iluminación expresionista tienen por origen algunos encuadres cinematográficos, lo cual se constata igualmente en algunos rasgos gráficos de ascendencia vanguardista, como la visión de la Giralda como la iluminación de un faro en la noche sevillana incluida en el cartel del año 1930.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA



Bibliografía: Lago, S. (1918, 20 de abril); García Loranca, A. y García-Rama, J. R. (1992);

Salvador Bartolozzi

“Clavel”. *Fiestas de Primavera, 1922*

Gouache sobre papel. Litografía Mateu. 200 x 125 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

Junto con Penagos, Baldrich, Máximo Ramos, Federico Ribas y Enrique Ochoa, pertenece Salvador Bartolozzi (1882-1950) a la serie de nombres fundamentales de la ilustración y el arte gráfico de principios del siglo XX, anteriores a la Gran Guerra en España. Fue pintor, ilustrador y caricaturista. Junto con el escritor vanguardista Ramón Gómez de la Serna en Madrid fue fundador en 1915 de la famosa tertulia del Café Pombo, e incluido en el cuadro de Gutiérrez Solana de 1920. Su lenguaje gráfico empieza dentro de la tradición simbolista y modernista, impregnando de sensualidad y elegancia los personajes de la burguesía o de los barrios suburbanos. Ya en los años veinte se deja contagiar de formas sintéticas y geometrizar *art déco* y provenientes de la cercanía a las vanguardias, pues sus contactos con Francia y Alemania fueron constantes.

En 1901 se había instalado en París para iniciar su carrera de pintor, aunque volvería comenzando a realizar ilustraciones para la Editorial Calleja a partir de 1906. En 1915 fue nombrado director artístico de la misma editorial, para la que realizaría su célebre *Pinocho*, nombre igualmente de una revista que dirigió entre los años 1925 y 1928. El *Pinocho* de Bartolozzi alcanzaría una enorme popularidad hasta el punto de considerarse el personaje infantil más conocido y divulgado en la España de la década de los años 20.

Así mismo fue colaborador de numerosas publicaciones (entre ellas *El Cuento Semanal*, *El Libro Popular* y *La Ilustración Española y Americana*). Su actividad se enfoca al mundo de la ilustración en series de novelas y cuentos: *La Novela de Ahora*, *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos*, *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy*. Y en numerosas revistas y semanarios como *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *España*, *Blanco y Negro*, así como colaboraciones en la sección infantil de algunos diarios. Después se editan como cuentos independientes donde su estilo se hace más geometrizar e influido por las artesanías tradicionales de Múnich o las muñecas rusas. En esta línea de lo infantil y popular relacionado con el arte, en 1928 funda el Guiñol del Teatro de la Comedia.

Precisamente en el año 1922 en que gana el certamen del cartel de fiestas sevillano con su lema

“Clavel”, abandonó la Editorial Calleja e inició una nueva serie de aventuras para el público infantil bajo el título de *Aventuras de Pipo y Pipa*. Y participó activamente en los concursos de carteles del Círculo de Bellas Artes madrileño. Trabajó también como escenógrafo en obras teatrales como *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca o *El otro* de Miguel de Unamuno. Al terminar la Guerra Civil tomó el camino del exilio, primero en Francia y luego en México a partir de 1941. Allí continuó su carrera como escritor e ilustrador con incursiones en el mundo de los dibujos animados, falleciendo en Ciudad de México en 1950.

A propósito de su cartel sevillano, sugerente y rotundo, la crónica periodística de *El Noticiero Sevillano* del 24 de marzo del año 1922 se refería al cartel de Bartolozzi de esta forma: “nos seduce y nos encanta: el contraste es grandioso, la brisa del río se va llevando la mantilla negra de Semana Santa, y en el fondo, todo de luz, florece la algarabía de los colores y las flores de un macetón”. Formalmente una encrucijada, por un lado de la tradición sensualista del grafismo e ilustración modernista y los atisbos del esquematismo geométrico y esencialista del *art déco*, justo antes de la consolidación más o menos oficialista y academizante de la Exposition des Arts Décoratifs de París de 1925.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Bartolozzi, S. (1951).



Francisco Hohenleiter de Castro
1924, 1934, 1941

“Serva la Barí”. *Fiestas de Primavera, 1924*
Gouache sobre papel. Litografía Simeón Durá. 150 x 100 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

“Raza Brava”. *Sevilla Feria de Abril, 1934*
Gouache sobre papel. Litografía Hijos de Ortega, Valencia. 160 x 110 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

“Ciudad”. *Sevilla, Semana Santa y Feria de Abril, 1941*
Gouache sobre papel. Litografía Simeón Durá. 160 x 110 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

En el año 1918 Hohenleiter (1899-1969) dejó su natal Cádiz para instalarse definitivamente en Sevilla en unos años de plena ebullición del regionalismo andaluz, cuando el cartel artístico en la ciudad ya es un hecho asentado que responde a ciertas aspiraciones de modernidad y actualización de los contenidos locales.

La década de los años veinte va a ser un periodo en que los artistas sevillanos pertenecientes a las nuevas generaciones encauzaran en general sus creaciones tanto hacia las artes industriales como las artes gráficas con ilustraciones y diseños de todo tipo, focalizando algo más tarde sus quehaceres artísticos hacia el arte decorativo y el muralismo. Toda una serie de actividades que permitían el desarrollo de nuevas facetas de cara a las necesidades no solo de la pre Exposición Iberoamericana en la ciudad, sino incluso más allá del coleccionismo oficial, por entonces muy exiguo, como nuevas posibilidades de actuación artística aplicada a una modernización que ya se hacía efectiva en la sociedad española. Precisamente en los años veinte la crítica local vinculaba las actuaciones de Hohenleiter con nombres de la importancia de Mucha, Penagos o Bartolozzi, y en especial con dibujantes e ilustradores de gran renombre en ese momento, con los que participará en algunas exposiciones decisivas, tanto en Madrid como en Nueva York, que se sucedieron con el objetivo de la promoción y divulgación del magnífico nivel alcanzado entonces por la ilustración en España. Este mismo prestigio se confirmaba a través de sus continuas colaboraciones en la revista *La Esfera* y proporcionaría a Hohenleiter varios encargos de carteles en distintas ciudades y organismos, algunos

199 A 201

de ellos de gran difusión internacional, sobre todo a partir de la creación del Patronato Nacional de Turismo en 1928.

En efecto, el año de 1924 Hohenleiter se estrenó con gran éxito con el lema *Serva la Barí* en un cartel brillante y dinámico, de intenso colorido: una gitana en traje rojo mira con garbo directamente al espectador con elegante gesto del baile por sevillanas sobre un fondo que alude al popular Postigo en el anochecer sevillano. Una imagen que por sus características era sin duda resultado de la sugestión de algunos carteles y viñetas publicistas debidas al gran Penagos. No obstante, en relación con el cartel de fiestas también Hohenleiter participará en el concurso de 1928 con su composición titulada *Alegoría* con la que obtuvo el segundo premio, hoy perteneciente igualmente a la colección municipal. De su mano es igualmente el conocido cartel del año 1934, que se inspira en una pareja a caballo enjaezado a la rondeña, que años antes incluyó en su cartel del año 1913 Gonzalo Bilbao, aunque ahora incorporando la gran innovación de situar una vista aérea de la ciudad. Este cartel incluyó, por cierto, el escudo andalucista.

En plena Guerra Civil Hohenleiter ejecutaría el poco conocido y menos divulgado cartel del año 1940, donde el artista optó por el título *Estampa antigua*: una reconstrucción en claves costumbristas que retomaba la estética del regionalismo con una serie de tipos goyescos ataviados a la usanza del siglo XVIII asistiendo a los toros en la Maestranza con al fondo la imprescindible Giralda. Esta posición artística consolidará al pintor a nivel nacional, interviniendo de nuevo en el cartel sevillano el año 1941, donde dos sevillanas, una sacra y otra profana y festiva, acompañan un escenario global de la ciudad por donde discurre un paso de palio, todo ello presidido por la catedral con la Giralda, con gran efecto ilustrativo, que respondía a su lema *Ciudad*.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Cuenca, F. (1923: 196-197); Cascales Muñoz, J. (1929: 333-336); Olmedo, M. (1979, 20 de marzo); Valdivieso González, E. (1992: 471- 472).



Juan Miguel Sánchez

1925, 1929, 1931, 1942, 1944, 1948

“Desde Triana”. 1925

Gouache sobre papel. Litografía Simeón Durá, Valencia. 160 x 110 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

“Palomas de la Giralda”. 1929

Gouache sobre papel. Litografía Simeón Durá, Valencia. 150 x 100 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla.

“Luz y gracia de Sevilla”. 1931

Litografía José Ortega, Valencia. 150 x 100 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

Sevilla Fiestas de Primavera, 1942

Litografía Viladot, Barcelona. 100 x 62 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

“Lucero del Amanecer”.***Semana Santa y Feria de Abril, 1944***

Gouache sobre papel. Litografía Rieusset, Barcelona. 100 x 62 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

Semana Santa, 1948

Gouache sobre papel. Litografía Ventura. 100 x 62 cm
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

Juan Miguel Sánchez (1900-1973) es quizás el artista más implicado con la imagen moderna de la ciudad de Sevilla, con un mayor número de carteles por él realizados, ya que a este artista se deben los años 1925, 1929, 1931, 1942, 1944 y 1948, lo que da idea de varias décadas de actividad en la elaboración de carteles y diseños.

Fue un pintor especialmente dotado para el arte gráfico, con un estilo geométrico y un lenguaje elaborado muy personal e identificable, en el que usa tintas planas en una síntesis muy gráfica de áreas de colores en función de la forma de gran efecto y sugestión. Discípulo de Gustavo Bacarissas, supo extraer las enseñanzas de su maestro y actualizarlas en las estéticas sintéticas del art déco y de raigambre cubista, en un estilo esen-

202 A 207

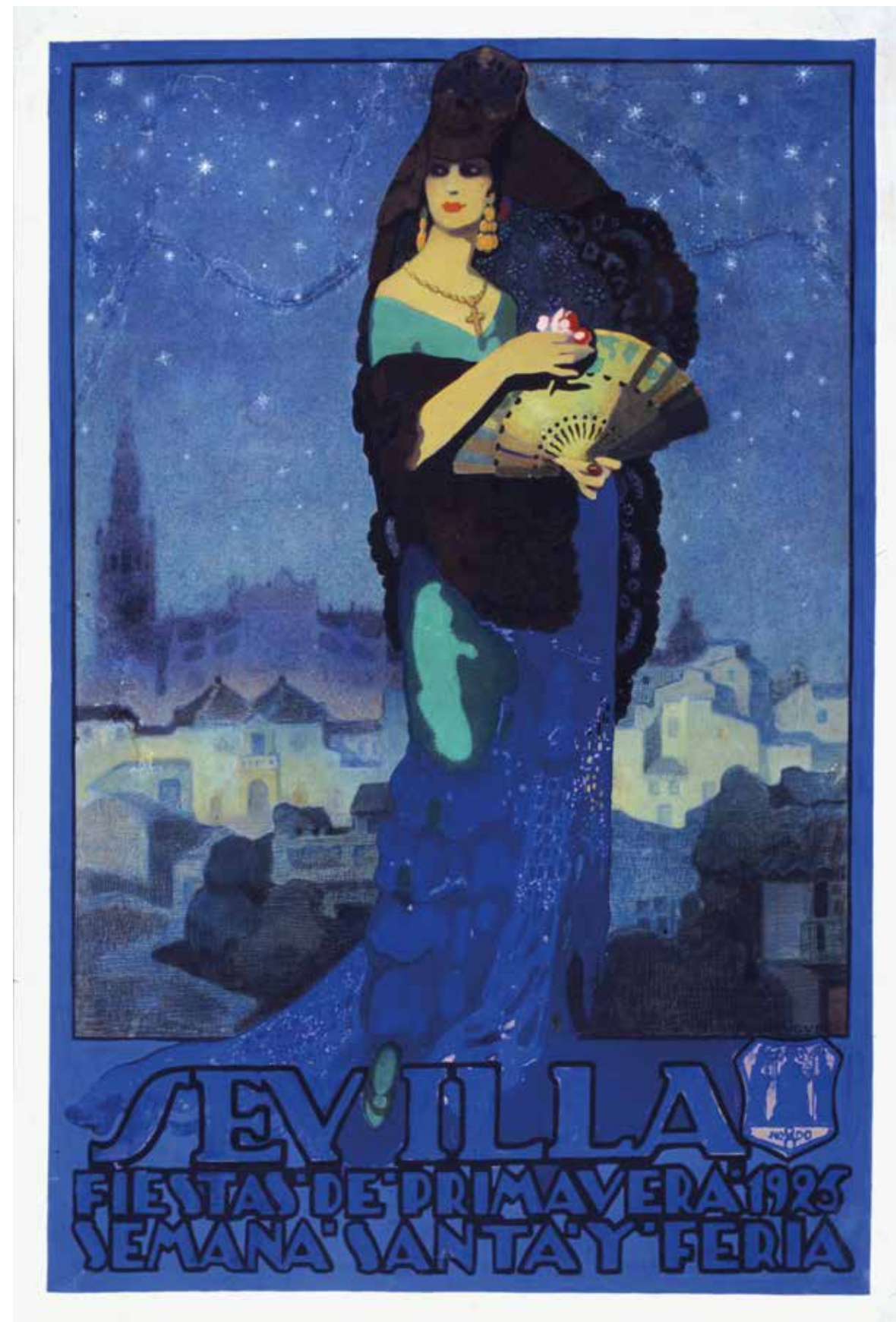
cial y decorativista de gran visualidad, que pudo llevar a cabo fundamentalmente no solo en una obra muralista, sino también en las artes aplicadas como en los carteles, publicidad e interiorismo, tareas a las que dedicó buena parte de su trayectoria.

A mediados de los años veinte encontramos a un Juan Miguel inmerso en la línea de sintetización de las formas simbolistas y modernistas, encauzado hacia un barroquismo sensual y teatral donde el color adquiere un factor decisivo entre oriental y hedonista que tiende a identificarse con el embrujo y la magia de las musas aflamencadas, con un garbo a veces egipcio asignado a las “diosas populares de la gracia sevillana”. Por aquellas fechas una serie de valores en alza en relación con la interpretación de la figura de la mujer sevillana, más allá de los propios del Regionalismo que fascinaba entonces a artistas y poetas.

El cartel de fiestas del Juan Miguel del año 1925 bajo el lema “Desde Triana” se publicó en *La Esfera*, entonces la revista ilustrada de mayor prestigio y difusión en el mundo artístico del momento. Lo que refiere una popularidad bien ganada que no se haría esperar al ilustrar el año siguiente la portada de la obra del poeta, escritor, articulista y ateneísta, verdadero cantor de las delicias de la sensual Sevilla inmortal José Muñoz San Román, *Sevilla la maravillosa. Guía Emocional* en 1926. Ese mismo año su fama es ratificada al conseguir una tercera medalla en la sección de Arte Decorativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes por su obra *Aurora sevillana* y que exaltaría el crítico de arte más destacado del arte nacional, José Francés. Unos años de cierto vanguardismo también vinculados con la revista literaria *Mediodía* de la cual realizó sus portadas y viñetas.

Años más tarde, a partir de 1939, Juan Miguel desarrollará una labor de decoración de interiores y establecimientos públicos, poniéndose al frente de una compañía, Decoración Sánchez-Gómez, al lado de su socio y amigo el abogado sevillano Gómez Moreno. Una etapa en la que pone en juego su faceta más vanguardista dentro del déco internacional coincidente en tantos aspectos con el lenguaje de una figuración entre esquemática y populista de raigambre cubista, al igual que muchos de los seguidores pictóricos de Vázquez Díaz en su momento. Evolucionando hacia un sintetismo geométrico y colorista un tanto italianizante que coincidía en tantos aspectos con el “retour à l'ordre” en Europa.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Bibliografía: Sánchez Fernández, J. M. (1974); Pérez Rojas, J. (1990).



DISEÑOS DE LA GUALTER



JUAN MIGUEL

Juan Parrilla Dapena

1928; 1930

“Alegoría”. *Sevilla, Fiestas de Primavera, 1928*

Gouache sobre papel. Montado en bastidor. 160 x 110 cm

Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla**“Bulerías”. *Sevilla, Fiestas de Primavera, 1930***

Gouache sobre papel. Montado en bastidor. Litografía Rieusset.

150 x 100 cm

Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla

Este es un artista del que, a pesar de las cualidades desplegadas en sus dos espléndidos carteles de 1928 y de 1930, en plena efervescencia de la Exposición Iberoamericana, poseemos escasos datos. Salvo que partiría a Madrid en busca de fortuna tras la gran crisis post exposición en Sevilla. Allí trabajó para *Blanco y Negro* hasta los años de la Guerra.

Fue retratado a edad temprana por el pintor José Arpa en 1921, fechas en que se le auguraba como “futuro pintor” quizás por las dotes que ya despuntaban en el artista. El periódico sevillano *La Unión* reprodujo obras que tienen que ver con cierta modernidad ilustrativa de herencia modernista y de sugerencia colorista

Poseedor de un estilo con dosis de preciosismo colorista de origen modernista, en concreto en las dos obras ejecutadas para los carteles de fiestas de Sevilla se evidencia el seguimiento de la estela de los discípulos de Bacarissas, aunque también estuvo muy vinculado al mundo ilustrativo y geometrizable de carácter déco de los ilustradores más relevantes, como Penagos y Bartolozzi, divulgados a través de revistas de tirada nacional como *La Esfera*. Así como vinculado estilísticamente con algunos artistas sevillanos como Juan Miguel Sánchez y Hohenleiter, bajo cuyas órbitas podríamos situarlo.

Concretamente el cartel de la pareja de flamencos que danzan en un frenesí caleidoscópico de color, centrados por la presencia de la Giralda, fue interpretado en tono humorístico por el popular periodista Agustín López Macías, más conocido como *Galerín*, que dispuso de una revista anual titulada *Sevilla en broma*, una publicación popular que apareció por vez primera en 1916 y que a partir de 1927 y hasta 1931 se denominó *El Libro de Galerín*. Ello da idea de la atención pública y hasta literaria que despertaron



208 - 209

las imágenes contenidas en los carteles, como elementos identitarios con una incidencia importante en el imaginario colectivo sevillano desde hacía ya algunas décadas, lo que posibilitó igualmente de manera paralela en la ciudad una mirada satírica y popular, y en consecuencia el coleccionismo de las sucesivas ediciones anuales de los carteles.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA



Roberto Baldrich

“Triana”. *Sevilla, Fiestas de Primavera, 1930*

2 I O

Gouache sobre papel montado en bastidor. Litografía Rieusset.

160 x 130 cm

Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla.

Justamente como ilustrador, Baldrich (Roberto Martínez-Anido Baldrich, 1895-1959) fue uno de los de mayor renombre durante la década de los veinte. Fue colaborador de revistas ilustradas españolas como *Blanco y Negro*, *La Esfera* o *Nuevo Mundo*, así como *La Novela Semanal*. Realizó muchos de los carteles e ilustraciones publicitarias para la casa comercial Calber, lo que le proporcionó gran fama y divulgación a sus trabajos. Un prestigio bien ganado al lado de otros dibujantes igualmente conocidos del momento como Penagos, Bartolozzi, Ribas y Ochoa, que lograron destacar en el mundo de las artes gráficas y la ilustración.

Su estilo traduce las influencias tanto de ilustradores franceses, netamente años veinte, con influencias concretas del mundo de la moda como la *Gazette du Bon Ton* ya dentro del estilo *art déco*, como de Georges Barbier o más concretamente Georges Lepape. Diseñadores franceses que alcanzaron una gran difusión en el estilismo internacional. Siguiendo sus pasos, Baldrich se instaló temporalmente en Nueva York en los años veinte donde ilustró para algunas importantes revistas como *Vogue*.

En el cartel realizado para Sevilla del año 1930, encargado concretamente el mismo año de la inauguración de la muy esperada Exposición Iberoamericana de 1929, el autor traviste a uno de sus característicos personajes femeninos, tan *art déco*, en una flamenca: de ahí su lema “Triana”. Comportándose como si se tratara de un icono para una casa de perfumes de la época, y donde el autor actúa como si de un juego de recortables al uso se tratara: vistiendo una de sus habituales modelos de elegantes mujeres, sofisticadas, modernas y cosmopolitas, como una sevillana. Una verdadera *fille du Vogue* provista de mantón de Manila y con gesto esquemático y frívolo, sin duda de gran modernidad y sugestión en su momento, la cual da de comer a unas palomas con un rictus sensual; todo ello con el fondo de una noche estrellada con las siluetas perfiladas de los monumentos más emblemáticos: la Giralda y la Torre del Oro, aunque no de una manera monumentalizada y evidente. Por supuesto, la modelo aparece ataviada con un renovado traje de gitana de lunares sobre fondo naranja con



ribetes negros, lo que equivale a un glamouroso traje de noche o *cocktail*, muy moderno. Un resultado que recoge sin duda una propuesta de moda inventiva, entre la tradición y cierta modernidad, en una imagen muy del gusto internacional del momento.

En aquella ocasión fue un requisito indispensable incluir el texto “Feria en el recinto de la Exposición Ibero Americana”. Pues, en efecto, se trataba fundamentalmente de un cartel especialmente dirigido al mundo cosmopolita internacional de alto nivel y gran movilidad, con el cual se quiso, mediante el encargo directo a un artista establecido entonces en Nueva York, estimular la visita a Sevilla precisamente con una imagen atrayente y de gran calado en la alta sociedad, muy seguidora entonces de la moda internacional.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

Juan Romero

Sevilla Fiestas de Primavera, 1981

2 I I

Óleo sobre lienzo. Litografía Gráficas del Sur. 92 x 63 cm

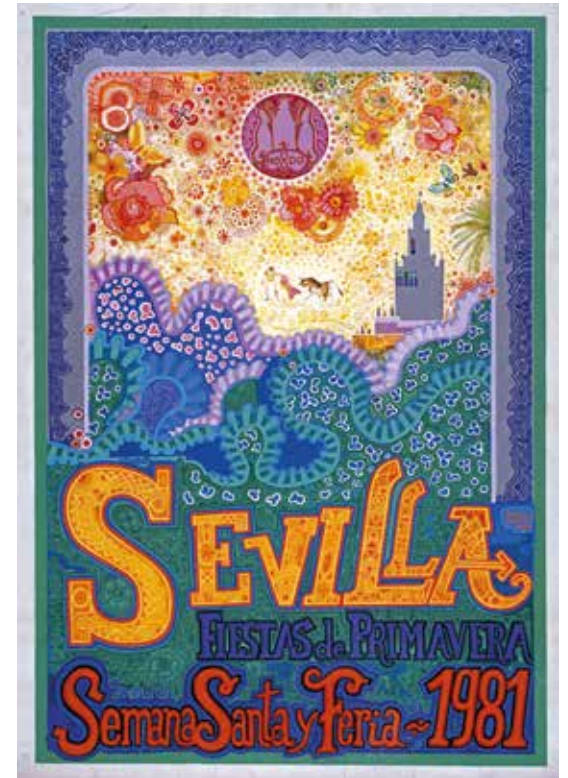
Ubicación actual: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Colección Ayuntamiento de Sevilla.

Tras unos años de recuperaciones, rescates de carteles antiguos y una serie de propuestas en que primaba lo fotográfico, con una mirada esencial hacia los motivos y elementos de la ciudad, es a partir del año 1981 cuando puede hablarse de una clara determinación por la recuperación del cartel artístico respecto de la imagen de las fiestas sevillanas. Como había sido tradicional en las primeras décadas del siglo XX, soslayando el lado más publicista y anecdótico de los carteles por un nuevo acercamiento del cartel a los artistas vinculados a la ciudad.

Se ha calificado no sin razón al pintor sevillano Juan Romero, nacido en 1932, como “pintor de lo maravilloso”, y su visión plasmada en el cartel del año 1981 –el primero que podemos definir como de verdadero cambio institucional habido en la cultura de la ciudad en los años de la Transición– así parece ratificarlo con su característico lenguaje: alusivo y fragmentado, a la manera de un caleidoscopio de sensaciones y colores que actúan como un oleaje de volantes o de un mosaico popular, en donde se configuran imágenes emblemáticas: una escena de toreo, la Giralda, palmeras y encajes y tiras bordadas en alusiones castizas que atomizan y enmarcan el espacio pictórico al modo de un tupido mantón bordado de notas y teselas de color. Con las que el autor quiere referirse a la explosión de sensaciones florales y luminosas propias de la primavera sevillana.

El tono francamente encantador, automático, casi infantil y festivo, en nada resta potencia a la imagen, en tono sin duda popular, y donde parece existir una voluntad de consenso feliz, que invita a la alegría y el optimismo de la fiestas en Andalucía. Sentido y argumento principal de este cartel, donde también se ponen de relieve las referencias populares de arabescos, encajes y faralaes tan sevillanos. Un mundo microcósmico que siempre ha interesado de manera particular a este autor.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA



Carmen Laffón*Semana Santa, Sevilla, 1983*

212

Óleo sobre lienzo. Litografía Gráficas del Sur. 95 x 64 cm
Ubicación actual: ICAS-SAHP, Archivo Municipal de Sevilla, colección de carteles impresos

El encargo directo realizado por el Ayuntamiento a la pintora sevillana Carmen Laffón, nacida en 1934, se inscribe en una política de actualización artística del cartel sevillano tras la transición democrática. Con este encargo se abrían nuevamente las posibilidades de un cartel artístico junto a otros autores sevillanos y no meramente gráfico, publicista o fotográfico. Una apuesta por la que han discurrido los artistas más significativos de la ciudad desde los inicios de los años ochenta.

El encuadre que recoge la pintura original, de la que la artista realizó una serie de estudios previos y bocetos en los que se ponía de manifiesto tanto el proceso pictórico como todas las posibilidades formales y pictóricas, partió del punto de vista frontal de los respiraderos y calle central del paso de palio de la Virgen de la Candelaria de la hermandad del mismo nombre. Por cierto, con una ubicación cercana al domicilio familiar de calle Vírgenes y, por tanto, con una relación de vecindad con la citada devoción sevillana, lo cual otorga al cartel, como es frecuente en la pintura de esta autora, un aire de intimidad cercano y próximo.

De ahí ese acercamiento a texturas, calidades, brillos, materias, mediante tonos y gamas plateadas y doradas mezcladas con distintas gamas de blancos de ceras y claveles, todo ello presidido por una imagen de la Virgen, que alude a la vocación mariana de la ciudad. En definitiva una atmósfera entre concreta, realista y a la vez irreal, delicada y frágil frente a lo estructurado de la regularidad de la composición. Orden y sentimiento, delicadeza y fragancia, en este bodegón-altar de sensibilidades sevillanas son categorías que aquí quedan recogidas de una manera casi emblemática y esencial para el descubrimiento del espectador. Por otro lado, un rasgo de cercanía identitaria, a la vez que una invitación a descifrar los fragmentos sensibles de la cultura cívica de la ciudad de Sevilla.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA

**Guillermo Pérez Villalta***Fiestas de Primavera, 2005*

213

Pintura, pigmento y vinílico sobre lienzo. 100 x 60 cm
Ubicación actual: Delegación de Fiestas Mayores

Entre los últimos carteles de fiestas más relevantes de Sevilla hay contar con el del año 2005, encargado al pintor tarifeño Guillermo Pérez Villalta, nacido en 1948. Una obra sugestiva de ambientación mediterránea en donde se insiste en la tradicional dicotomía de la ciudad entre lo sacro y lo profano.

Estos dos sentidos quedan aludidos en la imagen en el incensario y la copa, elementos suspendidos como lampadarios flanqueando a ambos lados la Giralda. La emblemática torre centra la composición como resumen de distintas culturas superpuestas, ejerciendo de verdadero tótem sagrado de la ciudad con luminarias y elevándose sobre un perfil de atardecida entre palmeras y araucarias, lo que proporciona un tono a la composición entre orientalista y exótico. La torre descuella entre jardines y arbolado que se mezclan con el perfil de pináculos góticos y cúpulas neo barrocas, entre el azahar y el clavel: dos elementos florales identificados secularmente con la ciudad, con lo religioso y litúrgico, y con lo profano y festivo. Dos elementos que pudieran condensar los principios masculino y femenino en la cultura secular sevillana.

Se trata sin duda de una visión sincrética de culturas y responde a meditaciones formales y encuentros de distintas formulaciones y poéticas de la ciudad. Todo ello enmarcado en un cierro o cancel, en donde el nombre de Sevilla se simultanea en formas tangenciales y eclécticas dentro de un particular lenguaje ecléctico tipográfico, entre lo decorativo y las formas geométricas barroquizantes. Que en realidad condensan un momento, entre esteticista y sublime, en donde los símbolos de lo esencial cobran un sutil protagonismo, que tiene algo de visión iluminada de la ciudad, incluso más allá del deslumbramiento y el afecto.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA



Juan Fernández Lacomba

“Más cera de la que arde”. *Sevilla, Primavera, 1994*

214

Objetos litúrgicos y festivos. Montaje de collage tomado en diapositiva a escala, montada en caja de luz. Versión gráfica de Industrias Graficas Lappí. 195 x 110 cm

Ubicación actual: Delegación de Fiestas Mayores

El cartel responde a un conjunto ensamblado de objetos reunidos que, de una manera u otra se complementan y hablan entre sí en una disposición un tanto aleatoria y reconstruida, pero que obedece a una cierta intencionalidad o a unos posibles itinerarios visuales y que, como un acertijo, ha de averiguar el espectador. De ahí también el lema “más cera de la que arde”, como era tradicional en los carteles, invitando a sus múltiples lecturas y al desciframiento más allá de la presencia o alusión de cada objeto.

Como una reflexión sobre las formas artísticas y los contenidos semánticos y culturales, las dos fiestas, tanto la Semana Santa como la Feria, se hallan representadas con distintos atributos. Una serie de elementos mezclados en una disposición compositiva que obedece a un gran bodegón de repertorio, al modo de las viejas *vanitas*, pero aquí presentado como un relieve vertical que intenta recoger todo un *vademecum* de la ciudad. Pero esa apariencia aleatoria obedece a un posible trofeo o peculiar monumento desvertebrado: desmontado o desarticulado en un aparente desorden de sus piezas.

Se trata de elementos culturales, de un modo u otro producciones, en definitiva, de la cultura de la ciudad de Sevilla, donde se incluyen tanto objetos litúrgicos (está presente todo un conjunto de atributos pasionales en oro, junto al INRI, provenientes de la hermandad del Santo Entierro), como elementos taurinos, libros, alegorías, símbolos, gráficos, escudos, panfletos, azulejos, pegatinas, fotografías y elementos de lo más diverso que han sido elegidos con alguna intención por el autor. En un intento de hacer convivir tanto producciones de alta como baja cultura, de tribus y sociologías muy diferentes de la ciudad. En la parte superior de la composición los huecos de un posible antifaz de nazareno, trasmutado en la tela de una caseta de feria, dejan ver la presencia de un testigo tras el mismo cartel, anónimo o camuflado, que contempla hechos y circunstancias; una posición anónima, pero consciente, que alude a la manera de estar del artista distanciada entre y tras las cosas.

De hecho, lo que este cartel plantea es la superación tradicional de la imagen emblemática y excluyente que centra generalmente las posibilidades tradicio-

nales publicitarias del cartel, sugiriendo la posibilidad de ser un nuevo vehículo y al mismo tiempo un medio de nuevos encuentros, entendiendo pues el cartel contemporáneo como una obra de arte abierta a interpretaciones y sugerencias. Lo que visualmente se propone es un análisis y una reflexión o un encuentro de elementos y símbolos, como si se tratara de un juego de itinerarios; al modo del tradicional “juego de la oca”, donde los casilleros son la misma ubicación de cada uno de los elementos. Centrados en su parte superior por una gran cañera que alude a la fiesta común y participativa, equilibrada en su parte baja con un laberinto, que alude al proceso complejo y poliédrico de las ciudades barrocas como Sevilla. Tanto lo racional de las rayas rojas de las casetas de feria, contrasta y dialoga formalmente con las manchas aleatorias y simétricas de los test de Rorschach usados en psiquiatría. Tanto lo colectivo como la mirada individual parecen coexistir en un medio popular y “a mano” en la ciudad. Entre lo sublime: apolíneo, culto y ortodoxo, y lo dionisiaco: aleatorio, marginal o telúrico.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA



CARTELES DE LA BIENAL DE FLAMENCO

Al revisar la imagen gráfica de la Bienal de Flamenco a través de la colección de carteles originales que ha atesorado en sus 18 ediciones, y desde la perspectiva de estos 36 años transcurridos, parece pertinente preguntarse si este conjunto de obras heterogéneas en su técnica –pinturas, dibujos, fotografías, collages, infografías, grafitis– y más que diversa en su adscripción estilística –realismo, figuración, expresionismo, abstracción–, aportan juntas alguna noticia del flamenco o de la Bienal, más allá de sus discursos individuales.

Hay que situarse en 1979. Tras culminarse el año anterior el proceso constituyente con la proclamación de la Constitución Española, se celebran en el mes de abril las elecciones municipales que alumbrarán los primeros ayuntamientos de la democracia española. En Sevilla, un gobierno tripartito PSA-PSOE-PCE, con el andalucista Luis Uruñuela en la Alcaldía, inaugura su mandato en materia cultural con la creación del Patronato de la Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla, que habrá de conocer su primera edición en la primavera de 1980, en el compás de tiempo comprendido entre la Semana Santa y la Feria de Abril.

Se crea el Patronato como un órgano mixto y paritario entre el Ayuntamiento y la Federación Provincial de Entidades Flamencas de Sevilla. Realmente el Patronato da continuidad a la Comisión Organizadora del Congreso de Actividades Flamencas celebrado el año anterior y que, impulsado desde la Federación Provincial de Peñas, consigue integrar a relevantes personalidades del mundo cultural, artístico y político de la ciudad. Este congreso se celebra con la finalidad expresa de crear en Sevilla un evento flamenco de referencia que reivindicara y relacionara la cultura flamenca en el contexto de las artes, con atención a la música, las artes plásticas, la literatura, la poesía, el teatro...

Con este ideario expreso nace la I Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla. Más allá de la convocatoria del concurso de Giraltillos, cuyos pormenores organizativos tanta literatura interna han generado, situándolo como embrión de nuestro Festival, la Bienal tuvo en su ADN una decidida vocación de apertura artística y voluntad universalista. Características que, con diferente acento y resultados en sus sucesivas ediciones, han constituido la espina dorsal del proyecto de la Bienal de Flamenco.

En consecuencia, el encargo de la creación de una obra plástica original a un artista de reconocida trayectoria, origen de la colección que hoy vemos aquí

reunida, no nacía solo de la necesidad publicitaria del evento, sino de la pertinencia ideológica dentro de los propios objetivos del proyecto de propiciar que el flamenco, entendido como un universal cultural, se expresara en los distintos lenguajes de las artes.

El encargo al pintor Joaquín Sáenz de una obra original para cartel de la I Bienal de Arte Flamenco hay que entenderlo en ese contexto. No en vano acababa de realizar el cartel del Congreso de Actividades Flamencas de Sevilla, cuyo núcleo organizativo desarrollaba los argumentos artísticos de la I Bienal de Arte Flamenco, subrayando las relaciones del flamenco con otras músicas y artes. Se programó un pregón inaugural a cargo del poeta Luis Rosales, un concierto de la Orquesta Bética Filarmónica, una exposición de artes plásticas en el entonces Museo Provincial de Bellas Artes, conferencias de Félix Grande, Manuel Barrios, José Monleón, García Barbeito y García Ulecia y mesas redondas con medios de comunicación. También se convocó un premio de ensayo y un certamen poético, de los que se publicaron las obras ganadoras.

Desde este primer cartel, hasta el de Rafael Canogar, el último de los artistas gráficos incorporados para trabajar la imagen de la XVIII Bienal de Flamenco, la lista de artistas plásticos invitados por la Bienal a expresar “lo flamenco” a través de sus distintos lenguajes creativos han sido Francisco Moreno Galván, Manuel Ángeles Ortiz –fallecido en pleno proceso creativo, dejando dos espléndidos bocetos–, Emilio Sáenz, Rafael Alberti, Antonio Saura, Carlos Ortega, Juan Romero, Tato Olivas, Joaquín Sáenz, Luis Gordillo –que abriría el nuevo milenio–, Juan Suárez, Antoni Tàpies –que trabajó para la Bienal del 25 aniversario–, Carlos Saura, Ruvén Afanador, los artistas urbanos Suso 33, San, Seleka y El Niño de las Pinturas, en obra conjunta, y Guillermo Pérez Villalta.

CRISTÓBAL ORTEGA MARTOS

215

Joaquín Sáenz
Cartel Oficial de la I Bienal de Flamenco
1980
100 x 70 cm
Colección del autor



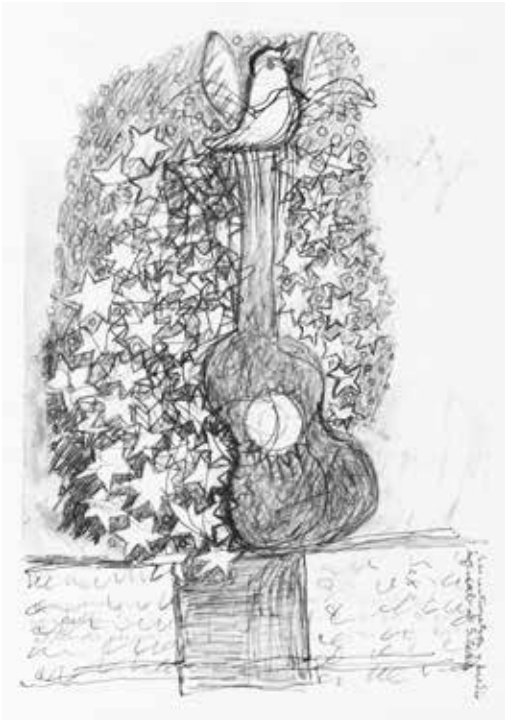
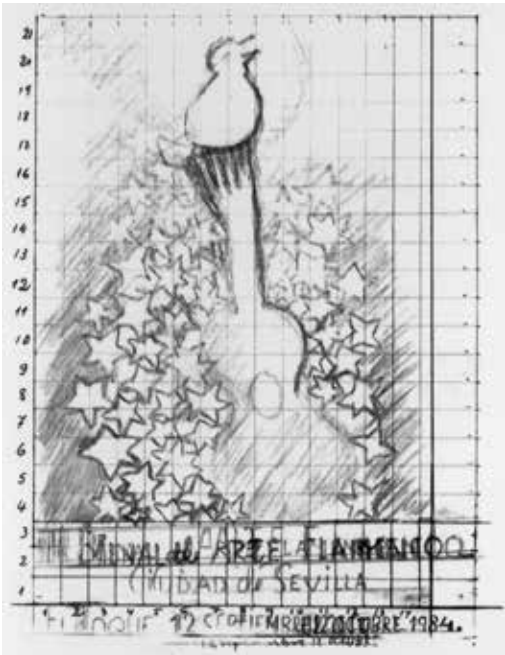
216

Francisco Moreno Galván
Cartel Oficial de la II Bienal de Flamenco
1982
Collage (?)
En paradero desconocido. (Es posible que fuera un collage montado en la propia fotomecánica de la imprenta.)



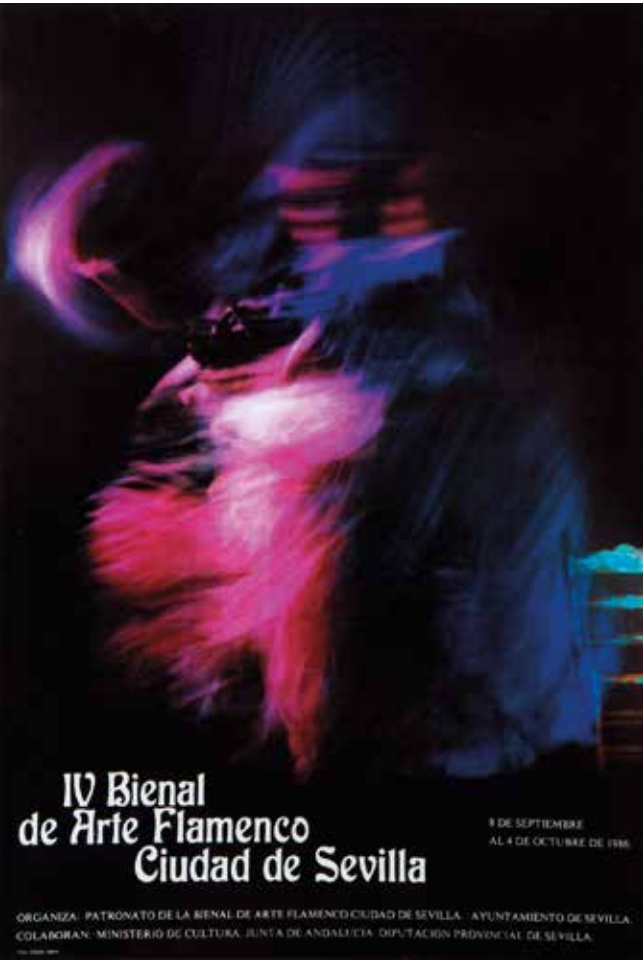
217 - 218

Manuel Ángeles Ortiz
Cartel Oficial de la III Bienal de Flamenco
1984
Carboncillo sobre papel. Dos bocetos para el cartel de la III Bienal de Flamenco. 20 x 15 cm
Depositados en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla



219

Emilio Sáenz
Imagen publicitaria de la IV Bienal de Flamenco
1986
Diseño sobre fotografía



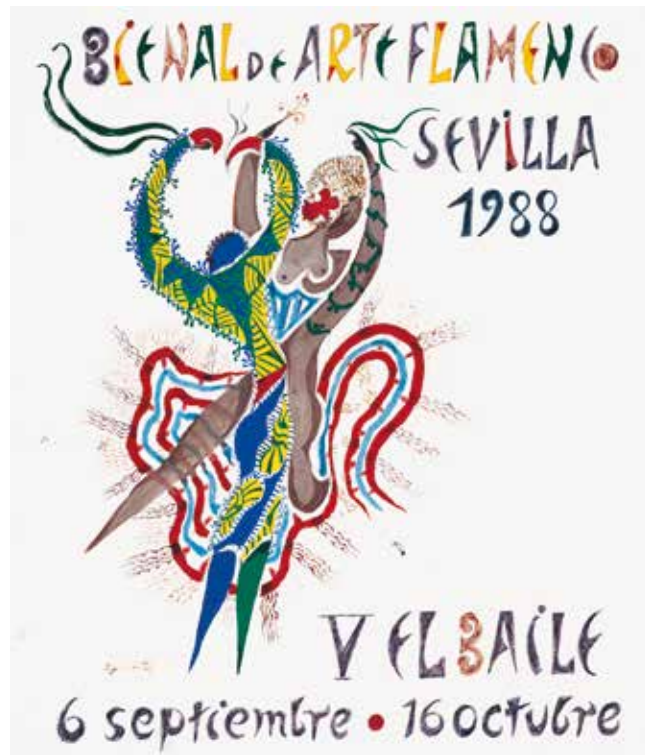
220

Rafael Alberti*Cartel Oficial de la V Bienal de Flamenco*

1988

Dibujo sobre papel. 42 x 30 cm

Depositado en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla



221

Antonio Saura*Cartel oficial de la VI Bienal de Flamenco*

1990

Tinta sobre papel. 20 x 15 cm

Depositado en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla



222

Carlos Ortega*Imagen publicitaria de la VII Bienal de Flamenco*

1992



223

Juan Romero*Cartel Oficial de la VIII Bienal de Flamenco*

1994

Pintura acrílica, gouache y collage sobre lienzo. 90 x 66 cm

Depositado en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla



Tato Olivas

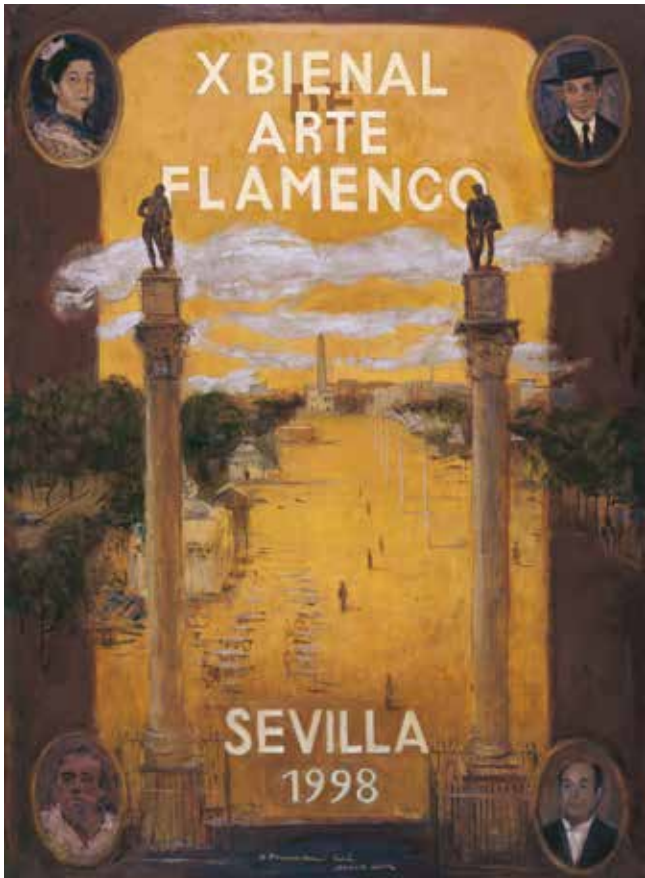
Imagen publicitaria de la IX Bienal de Flamenco
1996



224

Joaquín Sáenz

Cartel Oficial de la X Bienal de Flamenco
1998
Óleo sobre lienzo. 100 x 70 cm
Depositado en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla



225

Luis Gordillo

Cartel Oficial de la XI Bienal de Flamenco
2000
Tinta y carboncillo sobre papel. 100 x 70 cm
Depositado en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla



226

Juan Suárez

Cartel Oficial de la XII Bienal de Flamenco
2002
Diseño infográfico



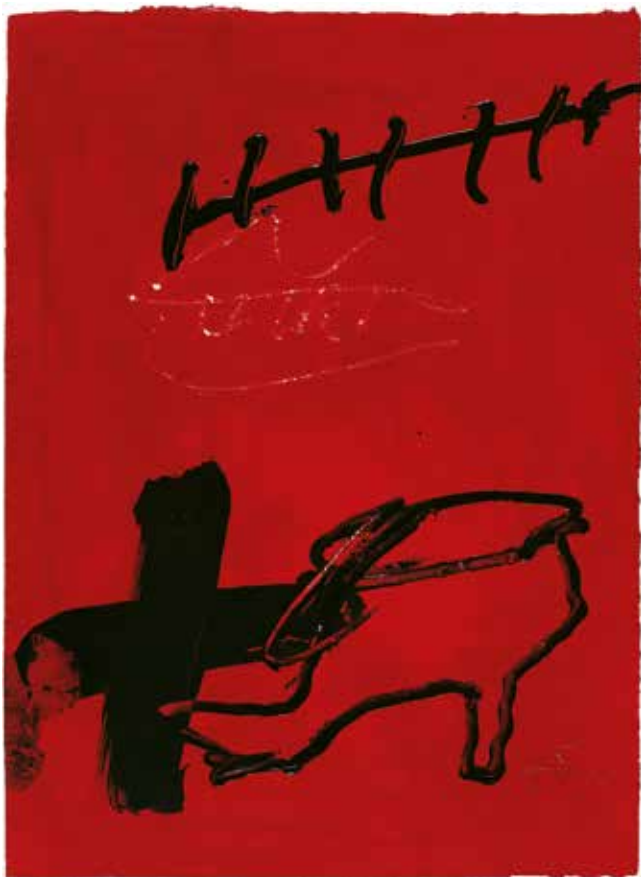
227

228

Antoni Tàpies*Cartel Oficial de la XIII Bienal de Flamenco*
2004

Óleo sobre papel Guarro. 50 x 40 cm

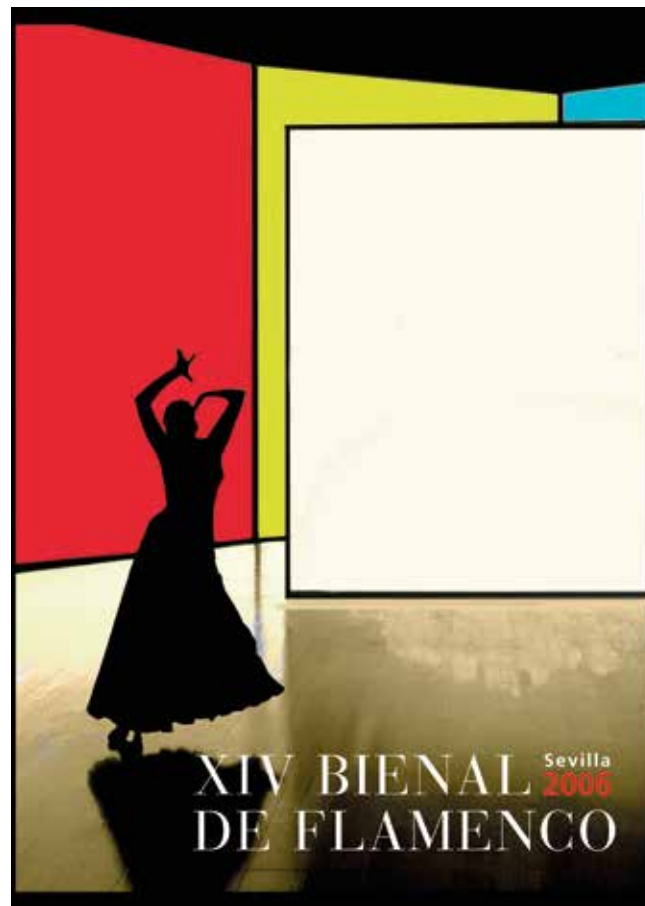
Depositado en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla



229

Carlos Saura*Cartel Oficial de la XIV Bienal de Flamenco*
2006

Diseño infográfico



230

Ruvén Afanador*Cartel Oficial de la XV Bienal de Flamenco*
2008

Fotografía



231

Daniel Muñoz (San), Niño de las Pinturas, Seleka, Suso 33*Cartel Oficial de la XVI Bienal de Flamenco*
2010

Diseño sobre 4 graffitis originales

ICAS, Espacio Santa Clara



Guillermo Pérez Villalta
Cartel Oficial de la XVII Bienal de Flamenco
 2012
 Óleo sobre papel. 101,5 x 66 cm
 ICAS, Espacio Santa Clara



Rafael Canogar
Cartel Oficial de la XVIII Bienal de Flamenco
 2014
 Témpera sobre fotografía digital. 96,3 x 68,4 cm
 ICAS, Espacio Santa Clara



Abad Castillo, Olga (1989). *El IV centenario del Descubrimiento de América a través de la prensa sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Aguado García, P. (2013). El Presbítero Francisco Mateos Gago y Fernández y su contribución intelectual en la Sevilla del Siglo XIX. *GazSEHA*, nº 7, p. 39-48.

Aguilar Piñal, Francisco (1982). *Historia de Sevilla: siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Aguilar Piñal, Francisco (1999). Mayans y el conde del Águila. En: Congreso Internacional sobre Gregorio Mayans (1999. Valencia-Oliva). *Actas del Congreso Internacional sobre Gregorio Mayans: Valencia-Oliva, 6 al 8 de mayo de 1999*. Coordinador, Antonio Mestre Sanchos. Oliva: Ayuntamiento de Oliva.

Agustín A. (1587). *Diálogos de Medallas, Incripciones y otras Antigüedades*. Tarragona.

Alarcón, Pedro Antonio de (2005). *Diario de un testigo de la Guerra de África*. Edición, introducción y notas de María del Pilar Palomo. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Albardonedo Freire, Antonio José (2002). *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*. Sevilla: Guadalquivir.

Almagro Gorbea, Martín (2004). Paletas de ungir ebúrneas hispano-fenicias: a propósito de una paleta con grifos de Medellín. En: Ferjaoui, A. (ed.). *Carthage et les autochtones de son empire du temps de Zama, colloque international organisé à Siliana et Tunis du 10 au 13 mars 2004, Hommage à Mahmed Hassine Fantar*. Siliana (Túnez): Institut National du Patrimoine.

Alonso Cortés, Narciso (1953). Nicolás Antonio en Roma. *Boletín de la Real Academia Española*, t. 33, cuaderno 140, p. 389-426.

Alonso de la Sierra Fernández, Juan (1982). Tinajas mudéjares del Museo Arqueológico de Sevilla: tipología y decoración. En: *Homenaje a Conchita Fernández-Chicarro, Directora del Museo Arqueológico de Sevilla*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Álvarez Cruz, Joaquín Manuel (1997). Notas biográficas del escultor Antonio Susillo. *Laboratorio de Arte*, n. 10, p. 521-538.

Álvarez Miranda, Vicente (1849). *Glorias de Sevilla: en armas, letras, ciencias, artes, tradiciones, monumentos, edificios, caracteres, costumbres, estilos, fiestas y espectáculos dedicada al Excmo. Ayuntamiento de esta muy noble y muy leal ciudad*. Sevilla: Carlos Santigosa.

Álvarez Quintero, Serafin *et al.* (1920). *Quien no vio a Sevilla: artículos*. Sevilla: A expensas del Excmo. Ayuntamiento (Tipografía de Juan Gironés).

Álvaro Zamora, María Isabel *et al.* (2010). *Mudéjar: el legado andalusí en la cultura española: Paraninfo, Universidad de Zaragoza, del 6 de octubre de 2010 al 9 de enero de 2011*. Comisario, Gonzalo M. Borrás Gualis. Zaragoza: Universidad de Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte.

Amador de los Ríos, Rodrigo (1875). *Incripciones árabes de Sevilla*. Madrid

Amador de los Ríos, Rodrigo (1880). *Incripciones árabes de Córdoba*. Madrid. 2ª ed.

Amores Carredano, Fernando (coord.) (2009). *El Carambolo: 50 años de un tesoro*. [Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico de Sevilla]. Sevilla: Consejería de Cultura.

Amores Carredano, Fernando (2015). *La colección arqueológica municipal de Sevilla: 1886-2014*. Historia y perspectivas. Sevilla: Patrimonium Hispalense.

Angulo Íñiguez, Diego (1925). Juan de las Roelas: aportaciones para su estudio. *Archivo Español de Arte*, v. I, p. 103-109.

Angulo Íñiguez, Diego (1950). Crónica. *Archivo Español de Arte*, v. 91, p. 269.

Angulo Íñiguez, Diego (1954). *Ars Hispaniae. XII, Pintura del Renacimiento*. Madrid: Plus-Ultra.

Angulo Íñiguez, Diego (1960). La imposición de la casulla a San Ildefonso de Velázquez. *Archivo Español de Arte*, n. 130-131, p. 290-291.

Angulo Íñiguez, Diego (1971). *Ars Hispaniae. XV, Pintura del siglo XVII*. Madrid: Plus-Ultra.

Angulo Íñiguez, Diego (1981). *Murillo*. Madrid: Espasa-Calpe, 3 v.

Antonio, Nicolás (1742). *Censura de historias fabulosas, obra posthuma de Don Nicolás Antonio, caballero de la orden de Santiago, Canónigo de la Santa Iglesia de Sevilla, del Consejo del Señor Don Carlos Segundo, y su Fiscal en el Real Consejo de la Cruzada. Van añadidas algunas cartas del mismo autor, y de otros eruditos. Publica estas obras Don Gregorio Mayàns i Siscàr, autor de la Vida de Don Nicolás Antonio*. Valencia: Antonio Bordazar de Artázu.

Arana de Varflora, Fermín (1791). *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes, ó dignidad*. Sevilla: en la Imprenta de Vázquez è Hidalgo.

Aranda Bernal, Ana y Quiles García, Fernando (2002). La pintura de Juan Ruiz Soriano en la Sevilla del siglo XVIII. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 86-87, p. 7-13.

Araujo, Joaquín y Hubert Lépicouché, Michel (2005). *La estética del olivar*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

Archivo Municipal de Sevilla (1968). *Inventario de los papeles del Mayordomazgo del siglo XIV*. Francisco Collantes de Terán. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Delegación de Cultura, Sección de Publicaciones.

Arenillas, Juan Antonio (2005). *Del clasicismo al barroco: arquitectura sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Arias Castañón, Eloy (1995). La prensa política de Sevilla en el Sexenio democrático (1868-1874). En: Arias Castañón, Eloy *et al. Información y Ciencia*. Sevilla: Pliegos de Información, p. 39-58.

Arias González, Luis y Río Luelmo, Mercedes del (1991). Los avatares de la biblioteca privada de Nicolás Antonio (1687-1690). *Studia Historica, Historia Moderna*, n. IX, p. 107-115.

Ariza Viguera, Manuel (2012). Algunas notas sobre la lengua del Tumbo de los Reyes Católicos. *Revista de investigación lingüística*, v. 15, n. 1, p. 13-22.

Astola, V. y Lemos, V. (1936). *Inventario del tesoro artístico del Hospital Central, nº F-4*. Sevilla. Inédito.

Aterido, Ángel (2007). Cultura de Velázquez: lectura, saber y red social. En *Fábulas de Velázquez: mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro: Museo Nacional del Prado entre el 20 de noviembre de 2007 y el 24 de febrero de 2008: [exposición]*. Edición a cargo de Javier Portús Pérez. Madrid: Museo Nacional del Prado, p. 312-313, nº 12.

Aubet Semmler, María Eugenia (1980). Los marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir: II. Acebuchal y Alcantarilla. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 46, p. 33-92.

Balsells, David (dir.) (2001). *La guerra civil espanyola: fotogràfs per a la història [catálogo de exposición]*. Barcelona: Museo Nacional d'Art de Catalunya.

Banda y Vargas, Antonio de la (1957-1958). La colección pictórica de la infanta Luisa de Orleáns. *Anales de la Universidad Hispalense*, v. XVIII.

Banda y Vargas, Antonio de la (1970). El pintor Juan Gui Romano en Sevilla. *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, v. 52, n. 159, p. 175-182.

Banda y Vargas, Antonio de la (1977). *Miscelánea de la pintura española decimonónica*. Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla.

Banda y Vargas, Antonio de la (1992a). *Antonio María Esquivel*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Banda y Vargas, Antonio de la (1992b). Pinturas canarias existentes en Sevilla. *Boletín de Bellas Artes: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, n. 20, p. 40-51.

Bandera Romero, Mª Luisa de la *et al.* (2010). El Tesoro de El Carambolo: técnica, simbología y poder. En: Bandera Romero, Mª Luisa de la y Ferrer Albelda, Eduardo. *El Carambolo: 50 años de un tesoro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 297-334.

Barcia, Ángel Mª (1901). *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Sección de Estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Viuda e Hijos de M. Tello.

Bardi, Pietro María (1969). *L'opera completa di Velázquez*. Milán: Rizzoli.

Barettini Fernández, Jesús (1972). *Juan Carreño, pintor de cámara de Carlos II*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.

Barragán Pilar, José *et al.* (2011). *El Golpe: 75 años (1936-2011): exposición, patio cubierto de la Facultad de Filología, 19 al 29 de octubre de 2011*. Comisariado, José Barragán Pilar, Pedro Bazán Correa, José Villa Rodríguez. Sevilla: Asociación Memoria, Libertad y Cultura Democrática: ICAS, Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones, Ayuntamiento de Sevilla.

Bartolozzi, Salvador (1951). *Bartolozzi. Monografía de su obra*. Prólogo de Antonio Espina. México: Editorial Unión.

Beltrán J. y Deamos, B. (2007). La Arqueología en la Universidad de Sevilla. I, el siglo XIX. En: Beltrán J. y Deamos, B. (2007). *Las Instituciones en el Origen y Desarrollo de la Arqueología en España*. Sevilla, p. 93-142.

Bernal Rodríguez, Antonio Miguel (1992). El Guadalquivir durante el siglo XVIII. En: *La Sevilla de las Luces*. Sevilla: Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992.

Bernales Ballesteros, Jorge (1983). La arquitectura y el urbanismo del seiscientos. En: *Sevilla en el siglo XVII: [catálogo de la exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Beruete y Moret, Aureliano de (1898). *Velázquez*. París: Librairie Renouard, Henri Laurens, éditeur.

Beruete y Moret, Aureliano de (1911). *Valdés Leal: estudio crítico*. Madrid: Victoriano Suárez.

Blanco Freijeiro, Antonio (1960). Orientalia II. *Archivo Español de Arqueología*, v. XXXIII, p. 3-25.

Bonet, Juan Manuel (1987). *Emilio Parrilla*. Madrid: Galería Oliva Maza.

Braojos Garrido, Alfonso (1976). *D. José Manuel de Arjona, Asistente de Sevilla: 1825-1833*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Delegación de Cultura, Sección de Publicaciones.

Braojos Garrido, Alfonso (1992). *Alfonso XIII y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

Bringas Gutiérrez, Miguel Ángel (2005). El catastro de Ensenada y la metrología castellana del siglo XVIII. *Catastro*, abril, p. 93-130. Disponible en: http://www.catastro.meh.es/documentos/publicaciones/ct/ct53/04-CATASTRO_53.pdf [consulta 11 junio 2014].

Broca, Paco (2002). *El vidrio o el misterio de la trinidad*. Sevilla: Área de Cultura y Fiestas Mayores, Ayuntamiento de Sevilla.

Broca, Paco (2010). *El paisaje.com*. Sevilla: Patronato del Real Alcázar: Consejería de Cultura.

Brown, Jonathan (1976). *Murillo and his drawings*. Princeton: The Art Museum & Princeton University.

Brown, Jonathan (1986). *Velázquez: painter and courtier*. New Haven; London: Yale University Press.

Brown, Jonathan (2012). *Murillo: virtuoso draftsman*. New Haven; London: Yale University Press.

Bruna, José Carlos (1877). *Impresiones de un viaje a Andalucía con S.M. el Rey Alfonso XII*. Por Inocencio Esperanzas (José C. Bruna). [S.l.]: [s.n.] (Madrid: Imprenta, Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau y Cª.).

Buendía y Ponce, Francisco de (1765). Aguas de Sevilla: sobre el origen y calidad de las aguas dulces potables de Sevilla. En: *Memorias académicas de la Real Sociedad de Medicina, y demás ciencias de Sevilla: extracto de las obras y observaciones presentadas en ella*. Sevilla: Real Sociedad de Medicina y demás Ciencias de Sevilla, p. 398-514.

Bustamante García, Agustín y Marías Franco, Fernando (1991). Dibujos españoles del XVI: Anónimo andaluz del siglo XVI. En: *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional: siglos XVI y XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 11-35.

Cabezas García, Álvaro (2009-2010). Un caso de peritaje artístico en el siglo XVIII: Juan de Espinal y Juan Ruiz Soriano en el Hospital de la Caridad de Sevilla. *Atrio: revista de historia del arte*, n. 15-16.

Cabezas García, Álvaro (2012). *Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla: análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII*. Sevilla: Estípite.

Cabra Loreda, María Dolores (1988). *Iconografía de Sevilla, [1], 1400-1650*. Madrid: El Viso.

Cabrera, Patricio (1985). *Patricio Cabrera. Exposición de pintura en la Torre de los Guzmanes*. La Algaba (Sevilla): Ayuntamiento de Sevilla.

Calvo Laula, Antonio (1989). *Emilio Parrilla, esculturas: 1988-1989*. Sevilla: Galería Rafael Ortiz.

Calvo Serraller, Francisco (1986). *Luis Gordillo*. Madrid: De León editores.

Calvo Serraller, F.; Carrete Parrondo, J.; Lleó, V. y Valdivieso, E. (1991). *Iconografía de Sevilla. [3], 1790-1868*. Madrid: El Viso.

Campbell Hutchinson, J. (2000). *Albrecht Dürer. A Guide to Research*. Nueva York, p. 159.

Cameron, Dan (1991). *Luis Gordillo: los años ochenta*. Madrid: Tabapress.

Camón Aznar, José (1970). *Summa Artis. XXIV, La pintura española del siglo XVI*. Madrid: Espasa-Calpe.

Campo, Santiago del (1985). *Santiago del Campo: 1955-1984, [exposición], enero-febrero 1985*. Sevilla: Obra Cultural Monte de Piedad y Caja de Ahorros.

Campo, Santiago del (2002). *Santiago del Campo: Centro de Arte La Almona, 13 de junio al 5 de julio, Dos Hermanas, 2002: [exposición]*. Textos, Francisco Javier Rodríguez Barberán. Sevilla: Fundación El Monte.

Cano Rivero, Ignacio (2009). Aguiar: apuntes de su vida y de su obra. En: Aguiar, Andrés Parladé, conde de. *Aguiar, otro costumbrismo: del 7 de noviembre de 2008 al 1 de marzo de 2009, Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla: [exposición]*. Autores de los textos, Montse Barragán Jané, Ignacio Cano Rivero. Sevilla: Consejería de Cultura.

Capdevila, Jaume (2013). La figura femenina en la prensa satírica española del siglo XIX. *Historietas*, n. 2, p. 9-30.

Cárdenas, Félix de (2001). *Dibujos*. Fernando Ortiz. Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando.

Cárdenas, Félix de (2007). *Félix de Cárdenas: travesías 1973-2005*. Edición de Francisco del Río. Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando.

Cárdenas, Félix de y Laffón, Carmen (2006). *Imágenes del agua. Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla y Jerez*.

Carderera y Solano, Valentín (1855-1864). *Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc., desde el siglo XI hasta el XVII*. [S.l.]: [s.n.], 1855-1864 (Madrid: Imp. de Ramón Campuzano), 2 v.

Cardiel Martínez, Mª del Pilar (1960). García y Ramos. Píncel sevillano. *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, n. 99-100, p. 21-115.

Carlos I, Rey de España (1958). *Carlos V y su ambiente: exposición homenaje en el IV centenario de su muerte (1558-1958)*. 2ª ed., corr. Toledo: [s.n.], 1958 (Madrid: Estades Art. Gráf.).

Caro Quesada, María José (2006). *Los Barahona: entalladores sevillanos del Barroco*. Sevilla: Diputación Provincial.

Carriazo y Arroquia, Juan de Mata (1929). Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Águila. *Archivo Español de Arte*, n. 5, p. 179.

Carriazo y Arroquia, Juan de Mata (1958, 16 de noviembre). Un tesoro digno de Argantonio: joyas de oro prehistóricas del Cerro de El Carambolo (Sevilla). *ABC de Madrid*, p. 71-73.

Carriazo y Arroquia, Juan de Mata (1958, 16 de noviembre). Un tesoro digno de Argantonio: joyas de oro prehistóricas del Cerro de El Carambolo (Sevilla). *ABC de Sevilla*, p. 37-41.

Carriazo y Arroquia, Juan de Mata (1969). El Cerro de El Carambolo. En: Simposio Internacional de Prehistoria Peninsular (5º. 1968. Jerez de la Frontera). *Tartessos y sus problemas*. Barcelona: Universidad de Barcelona, p. 311-340.

Carrión Arregui, Ignacio (1996). Los antiguos pesos y medidas guipuzcoanos. *Vasconia*, n. 24, p. 59-79. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/vasconia/vas24/24059079.pdf> [consulta 11 junio 2014].

Cascales Muñoz, Joaquín (1929). *Las Bellas Artes plásticas en Sevilla...* Toledo: Colegio de Huérfanos de María Cristina.

Castillo Martos, Manuel; Rodríguez Mateos, Joaquín y Suárez Japón, Juan Manuel (2012). *Sevilla y su río en el siglo XVIII: un proyecto ilustrado para la mejora del cauce del Guadalquivir*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Castillo Utrilla, María José del (1988). *El Convento de San Francisco, Casa Grande de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Castro Luna, Manuel (2005). *Gustavo Bacarisas (1872-1971)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS.AA.RR. los serenísimos señores Infantes de España, duques de Montpensier. (1866). Sevilla: [s.n.], (Francisco Álvarez y cª impresores).

Caturla, María Luisa y Delenda, Odile (1994). *Francisco de Zurbarán*. Traducción, adaptación y aparato crítico de Odile Delenda. París: Wildenstein Institute.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: imprenta de la Viuda de Ibarra, 6 v.

Centro temático de la Exposición Iberoamericana de 1929 (2008). *Costurero de la Reina*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lupexUKCmjj> [consulta 26 junio 2014]

Chacón, José Antonio (1993). *Pedro Simón: “Serie Trafalgar”*. Sevilla: Galería Félix Gómez.

Chacón, José Antonio (1997). *Paco Broca*. Sevilla: Caja de San Fernando.

Chaves Rey, Manuel (1903). *Don Diego Ortiz de Zúñiga: su vida y sus obras: (estudio biográfico y crítico)*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco.

Chaves Rey, Manuel (1995). *Historia y bibliografía de la prensa sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Publicaciones.

Cid, Andrés (1987). *Emilio Parrilla*. Málaga: Colegio de Aparejadores.

Cintas del Bot, Adelaida (1991). *Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Coll Conesa, Jaime *et al.* (2005). *Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí*. Ministerio de Cultura.

Collado, Francisco Gerónimo (2005). *Descripción del túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla a la muerte del rey don Felipe II*. 2ª ed. Prólogo de Francisco de Borja Palomo; presentación, Vicente Lleó Cañal. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS). [1ª edición, 1869. Sevilla: Imp. Geofrin]

Collantes de Terán Caamaño, Francisco (2009). *Los establecimientos de caridad de Sevilla*. Introducción, Mª Carmen Giménez Muñoz. Ed. facs. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS). [1ª edición, *Memorias históricas de los establecimientos de caridad de Sevilla y descripción artística de los mismos* (1884). Sevilla: José María Ariza]

Collantes de Terán Delorme, Francisco (1957). La Sevilla que vio Guzmán el Bueno. *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, n. 84-85, p. 1-36.

Collantes de Terán Delorme, Francisco (1970). *El patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. [1ª edición, 1967]

Collantes de Terán Delorme, Francisco y Gómez Estern, Luis (1976). *Arquitectura civil sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Collantes de Terán Sánchez, Antonio *et al.* (1993). *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*. I, A-K. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Cómez Ramos, Rafael (2000). La introducción en Sevilla del arte europeo: la torre de don Fadrique. En: González Jiménez, Manuel (coord.). *Sevilla 1248, Congreso Internacional Conmemorativo del 750 aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, rey de Castilla y León, Sevilla 23-27 de noviembre de 1998*, Madrid: Fundación Ramón Areces, p. 661-684.

Cómez Ramos, Rafael (2007). Las casas del infante don Fadrique y el convento de Santa Clara de Sevilla. *Historia, Instituciones, Documentos*, 34, p. 95-116.

Cornejo Vega, Francisco J. y Ruiz Cabello, F. (2000). Alonso Vázquez y el retablo mayor del Hospital de San Hermenegildo: nuevos documentos, nuevos interrogantes. *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, n. 252 (enero-abril), p. 51-79.

Cortés José, Joaquín (1998). La evolución de los espacios periurbanos. En: *Sevilla extramuros: la huella de la historia en el sector oriental de la ciudad*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 53-101.

Corzo Sánchez, Ramón (2005). Sobre las primeras imágenes y la personalidad originaria de Hercules Gaditanus. *Spal*, n. 14, p. 91-122.

Cruz Valdovinos, José Manuel (1992). *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla: Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992: Tabapress.

Cruz Valdovinos, José Manuel (2011). *Velázquez: vida y obra de un pintor cortesano*. Zaragoza: Caja Inmaculada.

Cuenca, Francisco (1923). *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*. Prólogo de Francisco Villaespesa. La Habana: [s.n.] (Imp. Rambla, Bouza y Cª.)

Danvila, José Ramón (1994). *Miguel García Delgado: relieves*. Sevilla: Galería Fausto Velázquez.

Danvila, José Ramón (2010). *Realidades imaginadas de Patricio Cabrera*. Sevilla: Patronato del Alcázar y Consejería de Cultura.

Delenda, Odile (1993). *Velázquez, peintre religieux*. Préf. de J. Baticle. Genève: Cerf/Tricorné.

Delenda, Odile (2007). *Francisco de Zurbarán: pintor 1598-1664*. Madrid: Arco Libros.

Delenda, Odile (2009-2010). *Zurbarán: los conjuntos y el obrador*. Con la colaboración de Almudena Ros de Barbero; documentalista, Elisabeth Dyèvre; prólogo de Enrique Valdivieso. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2 v.

Díaz Blanco, José Manuel (2009). La familia del bibliógrafo sevillano Nicolás Antonio. En: Fernández, Manuel F.; González, Carlos Alberto y Maillard, Natalia (comp.). *Testigo del tiempo, memoria del universo: cultura escrita y sociedad en el mundo ibérico (siglos XV-XVIII)*. Barcelona: Rubeo, p. 223-249.

Díaz Díaz, Gonzalo (1980-2003). *Hombres y documentos de la Filosofía española*. Madrid: Instituto de Filosofía “Luis Vives”, Departamento de Filosofía Española. 7 v.

Díaz Garrido, Mercedes (2010). *Triana y la orilla derecha del Guadalquivir: evolución de una forma urbana desde sus orígenes hasta mediados del siglo XX*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Díez, José Luis (1997). Alfonso XII, Rey de España: crónica de un reinado a través de los grabados de “La Ilustración Española y Americana”. En: Díez, J. L. *et al.* Cánovas y la Restauración. Madrid: Centro Cultural Conde-Duque.

Díez, José Luis (1999). *Vicente López (1772-1850). Vol. II. Catálogo Razonado*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Díez, José Luis (2006). Isabel la Católica en la pintura de historia del siglo XIX. En: *Isabel la Católica y el arte*. Madrid: Real Academia de la Historia, p. 97-126.

Docampo Capilla, Javier (2000). *Privilegios otorgados por Carlos V a la ciudad de Sevilla: estudio del documento y sus miniaturas* (acompaña a la edición facsímil del documento). Valencia: Patrimonio.

Domínguez Domínguez-Adame, María y Pinilla Pinilla, Elisa (1982). La restauración de un cuadro como clave de su conocimiento. *Apotheca*, n. 2.

Domínguez Domínguez-Adame, Mauricio (1992). El ceremonial de la Ciudad. En: *Ayuntamiento de Sevilla: historia y patrimonio*. Sevilla: Guadalquivir, p. 91-117.

Domínguez Domínguez-Adame, Mauricio (2013). *Protocolo y ceremonial en la ciudad de Sevilla*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Duque de Villahermosa, *Discursos sobre Medallas y Antigüedades que compuso el Muy Ilustre Señor Martín Gurrea y Aragón...*, publicado por primera vez por J. R. Mélica en 1903, de los manuscritos originales.

Edmonson, Jonathan; Nogales Basarrate, Trinidad; Trillmich, Walter (2001). *Imagen y memoria: monumentos funerarios con retratos en la Colonia Augusta Emerita*. Madrid: Real Academia de la Historia; Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.

Escacena Carrasco, José Luis y Amores Carredano, Fernando (2011). Revestidos como dios manda: el tesoro del Carambolo como ajuar de consagración. *Spal*, n. 20, p. 107-141.

Escacena Carrasco, José Luis y Berriatúa, Nerea (1985). El Berrueco de Medina Sidonia (Cádiz): testimonios de una probable expansión argárica hacia el oeste. *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, n. 10, p. 225-242.

Escacena Carrasco, José Luis y Coto Sarmiento, María (2010). Altares para la eternidad. *Spal*, n. 19, p.149-185.

España. Cortes Generales. Senado (1999). *El arte en el Senado*. Pilar de Miguel *et al.* Madrid: Dirección de Estudios y Documentación, Departamento de Publicaciones, Secretaría General del Senado.

Esparza Torres, Miguel Ángel y Niederehe, Hans-Josef (1999). *Bibliografía nebrisense: las obras completas del humanista Antonio de Nebríja desde 1481 hasta nuestros días*. Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins.

Espinós, Adela; Orihuela Maeso, Mercedes; Royo-Villanova, Mercedes y Sabán Godoy, Guadalupe Montserrat (1984). *El Prado disperso: cuadros depositados en Toledo y Ávila: Toledo, Museo de Santa Cruz, Casa del Greco, Palacio Arzobispal, Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, Diputación, Museo de Arte Contemporáneo. Ávila, Museo, Instituto Alonso de Madrigal, Instituto Isabel de Castilla. Boletín del Museo del Prado*, v. 5, n. 13, p. 67-80.

Estella Marcos, Margarita Mercedes (1990). *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América, Nicolás de Vergara, su colaborador*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Exposición Ibero-Americana (1929-1930. Sevilla) (1930). *Catálogo del Palacio de Bellas Artes, Sección de Arte Antigua*. Sevilla: Exposición Ibero-Americana.

Exposición Valdés Leal y de arte retrospectivo: catálogo. Sevilla, Mayo 1922 (1923). Textos: Cayetano Sánchez Pineda, Antonio Muñoz Torrado, Luis Jiménez-Placer. Sevilla: Tipografía Gironés.

Falcón Márquez, Teodoro (1990). El legado Montpensier al Ayuntamiento de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, n. 3, p. 209-220.

Falcón Márquez, Teodoro (1991). *El Palacio de San Telmo*. Sevilla: Ediciones Gever.

Falcón Márquez, Teodoro (2002). La Casa de los Pinelo a la luz de nuevas aportaciones documentales. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, n. 29, p. 107-136.

Falomir, M. y Marías, F. (1994). El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Madrid: Universidad Autónoma, v. VI, 1994, p. 103.

Felipe II, los ingenios y las máquinas: ingeniería y obras públicas en la época de Felipe II: Real Jardín Botánico, CSIC, Pabellón Villanueva, 10 septiembre-10 noviembre 1998: [catálogo de la exposición] (1998). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

Fernández Albéndiz, María del Carmen (2007). *Sevilla y la monarquía: las visitas reales en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Fernández Casado, Carlos (1972). *Acueductos romanos en España*. Madrid: Instituto Eduardo Torroja.

Fernández Flores, Álvaro y Rodríguez Azogue, Araceli (2007). *Tartessos desvelado: origen y ocaso de Tartessos*. Córdoba: Almuzara.

Fernández Flores, Álvaro y Rodríguez Azogue, Araceli (2010). El Carambolo: secuencia cronocultural del yacimiento. En: Bandera Romero, Mª Luisa de la y Ferrer Albelda, Eduardo (coords.). *El Carambolo: 50 años de un tesoro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 203-270.

Fernández Gómez, Fernando (1983). Un Melkart de bronce en el Museo Arqueológico de Sevilla. En: *Homenaje al Prof. Martín Almagro Bosch*. Madrid: Ministerio de Cultura, 4 v.

Fernández Gómez, Fernando (2004). Melkart. En: *Fortunatae insulae: Canarias y el Mediterráneo: Sala de Exposiciones del Centro Cultural del Caja Canarias, del 15 de octubre de 2004 al 9 de enero de 2005*. Santa Cruz de Tenerife: Organismo Autónomo de Museos y Centros del Cabildo de Tenerife: Obra Social y Cultural de la Caja General de Ahorros de Canarias.

Fernández Gómez, Marcos (1995). Concejo y privilegios rodados de la Ciudad de Sevilla. En: Borrero Fernández, Mercedes et al. *Sevilla, Ciudad de Privilegios: escritura y poder a través del privilegio rodado*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Fernández Gómez, Marcos (1995, 12 de abril). Un documento histórico excepcional sobre la Semana Santa de Sevilla. *ABC de Sevilla*, p. 44.

Fernández Gómez, Marcos (1998a). El Tumbo de los Reyes Católicos del concejo de Sevilla. *Boletín de la ANABAD*, t. 48, n. 1, p. 257-259.

Fernández Gómez, Marcos (1998b). Sevilla, encrucijada entre Japón y Europa. Una embajada japonesa a comienzos del siglo XVII (Misión Keicho). *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, n. 248, p. 33-60.

Fernández Gómez, Marcos (1999a). La Misión Keicho (1613-1620): Cipango en Europa. Una embajada japonesa en la Sevilla del siglo XVII. *Studia Histórica. Historia Moderna*, 20, p. 269-296. Salamanca: Universidad.

Fernández Gómez, Marcos (1999b). Presentación. En: Gestoso Pérez, José. *Noticia histórico-descriptiva del antiguo pendón de la Ciudad de Sevilla que se conserva en su Archivo Municipal*. Ed. facs. Sevilla: Ayuntamiento-Área de Cultura.

Fernández Gómez, Marcos (2000). Los símbolos del poder concejil en Sevilla: el sello, el pendón y el escudo. En: González Jiménez, Manuel (coord.). *Sevilla, 1248*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, p. 357-368.

Fernández Gómez, Marcos (2004). El nomadejado en el sello de Sevilla y en las fuentes documentales. Entre el mito y Alfonso X. En: *Sevilla/ El Signo*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla-Gerencia de Urbanismo.

Fernández Gómez, Marcos (2009). Una embajada japonesa en la Sevilla del Siglo de Oro. Una aventura pionera en la diplomacia entre Oriente y Occidente. En: *Andalucía en la Historia*, 26. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

Fernández Gómez, Marcos; Hormigo León, Elena y Molina Álvarez, Inmaculada (2003). La plaza de toros en la Fototeca Municipal de Sevilla. En: *Historia Gráfica de la Plaza de Toros de Sevilla*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería.

Fernández Gómez, Marcos; Hormigo León, Elena y Molina Álvarez, Inmaculada (2011). *Sevilla 100 fotografías que deberías conocer*. Barcelona: Lunwerk.

Fernández Gómez, Marcos; Ostos Salcedo, Pilar; Pardo Rodríguez, Mª Luisa (1993). *El libro de privilegios de la Ciudad de Sevilla: estudio introductorio y transcripción*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla: Universidad de Sevilla: Fundación El Monte.

Fernández González, Alberto (2013). El desaparecido monasterio sevillano de San Agustín: planos inéditos del siglo XIX. *Archivo Español de Arte*, n. 86, p. 311-330.

Fernández Lacomba, Juan (1982). *Palabras veladas: textos, grecas y palmeras*. Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando.

Fernández Lacomba, Juan (1990). Fuegos. Michel Hubert Lépicouché y Antonio Calvo Laula. Sevilla: Galería Rafael Ortiz.

Fernández Lacomba, Juan (1998). José Arpa Perea (1858-1952). Sevilla: Fundación El Monte.

Fernández López, José (2001). Pintura mural en el siglo XVII sevillano. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n. 34, p. 219-225.

Fernández López, José (2002). *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. 2ª ed. amp. y act. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.

Fernández López, José (2003). *Lucas Valdés (1661-1725)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Deportes.

Fernández Martín, Mercedes (1992). El patrimonio mueble. En: *Ayuntamiento de Sevilla: historia y patrimonio*. Sevilla: Guadalquivir, p. 207-227.

Fernández Martínez, Concepción y Gómez Pallarés, Joan (2001). Hermenegildo, ¿para siempre en Sevilla? Una nueva interpretación de IHC, nº 76=ILCV. *Gerión*, n. 19, p. 629-658.

Fernández Vázquez, José María (2014). *Aproximación al teatro español de la segunda mitad del siglo XIX*. Sevilla: Alfara Universidad.

Fernández, Horacio (1990). *Gonzalo Puch: las ideas de las cosas*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.

Fernández-Chicarro y de Dios, Concepción (1944). La copa argárica del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla. *Archivo Español de Arqueología*, v. XXI, p. 236-238.

Fernández-Chicarro y de Dios, Concepción y Fernández Gómez, Fernando (1980). *Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla. II, Salas de Arqueología Romana y Medieval*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Ferrer Albelda, Eduardo (1999). La olvidada “necrópolis fenicia” de Marchena (Sevilla). *Spal*, n. 8, p. 101-114.

Ferrer Garrofé, Paulina (1982). *Bernardo Simón de Pineda: arquitectura en madera*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Ferrer Garrofé, Paulina (1983). Proyecto para la reforma del presbiterio de la Capilla Real. En: *Sevilla en el siglo XVII: [exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 166.

Ferreras Romero, Gabriel y González González, María del Mar (1996). La retirada de los sarracenos. Juan Valdés Leal. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n. 17, p. 17-31.

Fiel de Aguilar, Manuel Benito (1787). *La literatura española demostrada por el erudito Don Nicolás Antonio, en el prefacio de su Biblioteca Nueva y traducido libremente al castellano, con algunas notas, y una noticia de la vida del mismo D. Nicolás*. Madrid: Imprenta Real.

Fraile, Alfonso (1985). *Alfonso Fraile: obra, 1976-1985: Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 11 noviembre-31 diciembre 1985*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

Fraile, Alfonso (1998). *Alfonso Fraile: obra 1960-1987: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 20 de octubre de 1998 al 11 de enero de 1999*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Frati, Tiziana (1975). *Toute l'œuvre peinte de Zurbaran*. Introducción de Paul Guinard. París: Flammarion.

Friedländer, Max J. y Lafuente Ferrari, Enrique (1935). *El realismo en la pintura del siglo XVII: Países Bajos y España*. Barcelona: Labor.

Gállego, Julián (1990). Ficha n. 11. En: *Velázquez: Museo del Prado, 23 de enero/31 de marzo, 1990*. Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego [catálogo de la exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 106-109.

García Alcaraz, Ramón (1986). *El pintor Ussel de Guimbarada*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.

García Cardiel, Jorge (2010). La conquista romana de Hispania en el imaginario pictórico español (1754-1894). *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, n. 36, p. 131-157.

García de la Concha Delgado, Federico y Sáez Guillén, José Francisco (1991). *Catálogo colectivo de la obra de Elio Antonio en la capital hispalense*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente.

García de la Torre, Fuensanta (1981). El retablo del Hospital de San Hermenegildo o del Cardenal en Sevilla. *Apotheca*, n. 1, p. 67-81.

García Flores, Antonio y Ruiz Souza, Juan Carlos (2004). El palacio de María de Molina y el Monasterio de las Huelgas de Valladolid: un conjunto inédito de yeserías decorativas hispanomusulmanas. *Reales Sitios*, n. 160, LI, p. 2-13.

García García, Miguel Ángel (2007). El castellum aquae de Hispalis. En: Jiménez Sancho, Álvaro et al. *Los Caños y los difuntos*. Sevilla: Aula Hernán Ruiz, Catedral de Sevilla, v. 1, p. 12-20.

García Gómez, Emilio y Lévi-Provençal, Évariste (1948). *Sevilla a comienzos del siglo XII: El tratado de Ibn 'Abdun*. Madrid: Moneda y Crédito.

García Loranca, Ana y García-Rama, J. Ramón (1992). *Pintores del siglo XIX: Aragón, La Rioja, Guadalajara*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

García Rossel, Carmen y Torrejón Díaz, Antonio (2006). El aprendizaje de Luis Antonio de los Arcos con el escultor Andrés Cansino. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Año XLVIII, n. 574, p. 816-817.

García Ruipérez, Mariano y Fernández Hidalgo, María del Carmen (1999). *Los archivos municipales en España durante el Antiguo Régimen: regulación, conservación, organización y difusión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

García y Bellido, Antonio (1949). *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

García y Ramos, José (1997). *José García y Ramos: un ilustrador de la vida sevillana: Sala Villasís, Sevilla, 11 de febrero-21 de marzo 1997: [exposición]*. Sevilla: Fundación El Monte.

García-Tapial y León, José (1992). *El monasterio de San Jerónimo de Buenavista*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

García-Tapial y León, José y Cabeza Méndez, José María (1995). Recuperación de la cerca islámica de Sevilla. En: *El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 57-82.

Garrido Pérez, Carmen (1992). *Velázquez, técnica y evolución*. Madrid: Museo del Prado.

Gaya Nuño, Juan Antonio (1966). *El Arte del Siglo XIX*. Madrid: Plus Ultra (Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico, t. XIX).

Gentil Baldrich, José María (2007). Sobre el simbolismo de la forma arquitectónica de las salas parlamentarias españolas y algunos ejemplos andaluces. En: *El edificio sede del*

Parlamento de Andalucía: el hospital de las Cinco Llagas. Sevilla: Parlamento de Andalucía.

Gerstenberg, Kurt (1957). *Diego Velázquez*. München: Deutscher Kunstverlag.

Gestoso y Pérez, José (1896). *Catálogo de las obras que forman la Exposición retrospectiva de la pintura sevillana celebrada en esta ciudad... durante el mes de Abril del presente año*. Sevilla: Tip. de la Región.

Gestoso y Pérez, José (1903). *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. [S.l.]: [s.n.], 1903 (Sevilla: Tip. la Andalucía Moderna).

Gestoso y Pérez, José (1910). *Catálogo de la Exposición de retratos antiguos, celebrada en Sevilla en abril de MCMX*. [S.l.]: [s.n.] (Madrid: en la Oficina Tip. de Blanco y Negro).

Gestoso y Pérez, José (1916). *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. [S.l.]: [s.n.] (Sevilla: Oficina Tip. de Juan P. Gironés).

Gestoso y Pérez, José (1984). *Sevilla monumental y artística*. Prólogo de Fernando Belmonte y Clemente. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. 3 v. [1ª edición, 1889-1897. *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad, y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Sevilla: [s.n.] (Oficina tipográfica de El Conservador), 3 v].

Gestoso y Pérez, José (1999). *Noticia histórico-descriptiva del antiguo pendón de la ciudad de Sevilla y de la bandera de la Hermandad de los Sastres*. Presentación, Marcos Fernández Gómez. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla [1ªedición, 1885. *Noticia histórico-descriptiva del antiguo pendón de la ciudad de Sevilla que se conserva en su Archivo Municipal: con una carta del Sr. Dr. Thebussem y seguida de notas bibliográficas*. Sevilla: Oficina de los Sres. Gironés y Orduña].

Gil González, Juan Carlos y Chaves Maza, José Lucas (2013). *Joselito y Belmonte, una revolución complementaria, 1914-1920: Espacio Santa Clara, Castillo de San Jorge, del 15 de octubre al 15 de diciembre de 2013 [exposición]*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Gil, Victoria et al. (1987). *Federico Guzmán*. [Catálogo de exposición]. Sevilla: Galería La Máquina Española.

Jiménez Muñoz, María del Carmen (2006). *El Asilo de Mendicidad de San Fernando (1846-1900)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Gómez Gómez, Margarita (1997). Una edición desconocida de las “Introducciones Latinae de Lebrija” (Sevilla, 10 de noviembre de 1481). *Signo: revista de historia de la cultura escrita*, n. 4, p. 231-244.

Gómez Ímaz, Manuel (2009). *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla, año 1810*. Prólogo de Enrique Valdivieso. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces: Renacimiento. Reproducción de la edición de: Sevilla: Tip. M. Carmona, 1917. [1ª edición, 1896. Sevilla: Oficina de E. Rasco]

Gómez Sánchez, Juan Antonio y Gutiérrez Carrasquilla, Enrique (2014). *La restauración del Tríptico del maestro de la Mendicidad del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Patrimonium Hispalense. Instituto de la Cultura y las Artes (ICAS).

González Cordón, Antonio (1984). *Vivienda y Ciudad. Sevilla 1849-1929*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

González de León, Félix (1844). *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*. Sevilla: Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía.

González Díaz, Antonio Manuel (1997). *Poder urbano y asistencia social. El Hospital de San Hermenegildo de Sevilla (1453-1837)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

González Gómez, Juan Miguel (1997). Antonio Susillo: entre el último romanticismo y el primer realismo. *Temas de Estética y Arte*, n. 11, p. 25-67.

González Ramos, Roberto (1999). *Pedro Núñez de Villavicencio. Caballero pintor*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

González Vargas, Adelaida (1967). *El ceremonial del Cabildo Municipal sevillano*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

González y González, Julio (1951). *Repartimiento de Sevilla*. Madrid: [s.n.], (Diana Artes Gráf.).

Gordillo, Luis (2007). *Iceberg tropical: antológica 1959-2007*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Grosso, Alfonso (1966). *Cuadros de interior: 1966*. Barcelona: Seix Barral.

Gudiol, José (1973). *Velázquez, 1599-1660. Historia de su vida, catálogo de su obra, estudio de la evolución de su técnica*. Barcelona: Polígrafa.

Gudiol, José (1976). *Zurbarán 1598-1664*. Barcelona: Polígrafa.

Guerrero Lovillo, José (1949). Los Pintores románticos sevillanos. *Archivo Hispalense*, t. 11, n. 36-38, p. 35-84.

Guerrero Lovillo, José (1952). *Guía artística de Sevilla*. Barcelona: Aries.

Guichot Parody, Joaquín (1990). *Historia del Excmo. Ayuntamiento de la Ciudad de Sevilla*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 4 v. [1ª edición, 1897]

Guichot y Sierra, Alejandro (1991). *El cicerone de Sevilla: monumentos y artes bellas*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2 v. [1ª edición, 1925-1935. Sevilla: Álvarez [tomo I]: Imprenta Municipal [tomo II], 2 v.]

Guinard, Paul (1949). Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán: anotaciones a Ceán Bermúdez (III). *Archivo Español de Arte*, t. XXII, p. 1-38.

Guinard, Paul (1960). *Zurbaran et les peintres espagnols de la vie monastique*. Photographies de Roger Catherinean. París: Les Editions du Temps.

Guinard, Paul (1964). Aportaciones críticas de obras zurbaranescas. *Archivo Español de Arte*, t. XXXVII, p. 115-128.

Guinard, Paul *et al.* (1964-1965). *Zurbarán en el III Centenario de su muerte: [catálogo de la exposición]*. Noviembre de 1964-febrero de 1965, Casón del Buen Retiro. Madrid: Ministerio de Educación, Dirección General de Bellas Artes, p. 212.

Halcón, Fátima; Herrera, Francisco y Recio, Álvaro (2009). *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería.

Hall van den Elsen, Catherine (1988). Luis Antonio de los Arcos y la cofradía de la Exaltación. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n. 351, p. 32.

Haya Segovia, Vicente *et al.* (1988). *Cien años de transporte en Sevilla*. Sevilla: Tussam.

Hemeroteca Municipal de Sevilla (1990). *Guía de la Hemeroteca Municipal. I, Sevilla*. Edición de Alfonso Braojos Garrido y Manuel Toribio Matías. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Delegación de Cultura.

Heredia Herrera, Antonia (1992). *La Lonja de Mercaderes: el cofre para un tesoro singular*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Heredia Moreno, Carmen (2007). Mazas del Ayuntamiento de Sevilla. En: Sánchez Lafuente, Rafael (coord.). *El Fulgor de la Plata*. Córdoba: Consejería de Cultura.

Hernández Díaz, José (1944). Iconografía hispalense de la Virgen-Madre en la escultura renacentista. *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, n. 3 y 4, p. 1-45.

Hernández Díaz, José (1951). *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez.

Hernández Díaz, José (1961). Prólogo. En: *Arte español de la época de Velázquez y algunas obras mencionadas en su librería: [catálogo de la exposición]*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

Hernández Díaz, José (1967). *Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*. Madrid: [s.n.].

Hernández Díaz, José (1968). *Martínez Montañés*. Madrid: Publicaciones Españolas.

Hernández Díaz, José (1989). Pintura. En: *Historia del Arte en Andalucía. V, El arte del Renacimiento: escultura, pintura y artes decorativas*. Sevilla: Gever.

Hernández Perera, Jesús (1955). Los retratos reales de Luis de la Cruz y Ríos. *Anuario de Estudios Atlánticos*, n. 1, p. 201-254.

Hernández Perera, Jesús (1958). *La pintura española y el reloj*. Madrid: Roberto Carbonell.

Hernández-Múzquiz, Rowena (2008). Pan y obras: la Alhóndiga de Sevilla y las obras de 1402-1403. *Historia. Instituciones. Documentos*, n. 35, p. 355-403.

Herrera Dávila, Joaquín (2010). *El hospital del Cardenal de Sevilla y el doctor Hidalgo de Agüero: visión histórico-sanitaria del hospital de San Hermenegildo (1455-1837)*. Sevilla: Ediciones de la Fundación de Cultura Andaluza.

Herrera García, Francisco Javier (2004). Bernardo Simón de Pineda, artifice por sus obras digno de eterna alabanza: prestigio, proyectos frustrados y obras desaparecidas. *Laboratorio de Arte*, n. 17, p. 189-208.

Herrera García, Francisco Javier (2007). Trazas de retablo y reforma del presbiterio de la Capilla Real. En: Pleguezuelo Hernández, Alfonso y Valdivieso González, Enrique. *Teatro de Grandezas*. Sevilla: Consejería de Cultura.

Herrera García, Francisco Javier (2012). De mármoles mixtos coloreados: el proyecto de retablo mayor para la Capilla Real de Sevilla (1683-1694) y su debate internacional. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n. 24, p. 49-68.

Higgin, George (1884). The old water-supply of Seville. *Minutes of the Proceedings [Institution of Civil Engineers]*, enero, p. 334-345.

Hill, G. F. (1917). Notes on Italian Medals. *Art Bulletin*, vol. XXXI. Londres, p. 178-183.

Hill, G. F. (1920). *Medals of the Renaissance*. Oxford, p. 49.

Hormigo León, Elena y Molina Álvarez, Inmaculada (2000). *Sevilla en blanco y negro*. Madrid: Espasa.

Hormigo León, Elena y Molina Álvarez, Inmaculada (2005). La Fototeca Municipal de Sevilla. Memoria gráfica de la ciudad. En: Gutiérrez Colomina, Venancio y Cámpora Pérez, Ramón (coord.). *De la ciudad y otras cosas. Libro homenaje a Enrique Barrero González con motivo de su jubilación*. Sevilla: Fundación Martín Robles, p. 228-235.

Hormigo León, Elena y Molina Álvarez, Inmaculada (2010). Imágenes de la Exposición Iberoamericana del 29: la documentación gráfica de la Fototeca Municipal de Sevilla. *Andalucía en la Historia*, n. 29, p. 78-81.

Ibn Sahib al-Sala (1969). *Al-mann bil-imama*. Estudio preliminar, traducción e índices por Ambrosio Huici Miranda. Valencia: Anubar.

Illanes, Antonio (1975). Antonio Susillo y su ingente obra. *Boletín de Bellas Artes*, 2ª época, n. 3, p. 15-23.

Infante-Galán, Juan (1973). La Feria de Abril. *Boletín Informativo del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla*, n. 3.

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (España) (1985). *Domenico Scarlatti en España: catálogo general de las Exposiciones, Utopía y Realidad en la Arquitectura, Iconografía Musical, Salón y Corte una nueva sensibilidad*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Jiménez Hernández, Alejandro (2004). La secuencia cultural del II milenio a.C. en Los Alcores (Sevilla). *Carel*, n. 2, p. 425-590.

Jiménez Maqueda, Daniel (1996). La puerta de la Macarena: un ejemplo de dispositivo poliorcético almohade en la muralla almorávide de Sevilla. *Norba-Arte*, n. 16.

Jiménez Maqueda, Daniel (1999a). Las puertas medievales y postmedievales de la ciudad de Sevilla. Una aproximación histórico-arqueológica. *Cuadernos de la Alhambra*, (35), p. 149-159.

Jiménez Maqueda, Daniel (1999b). *Las puertas de Sevilla. Una aproximación arqueológica. Estudio histórico-arqueológico de las puertas medievales y postmedievales de las murallas de la ciudad de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir.

Jiménez Maqueda, Daniel (1999c). ¿Era la Bab Yahwar la Puerta de la Carne? *Laboratorio de Arte*, n. 11, p. 395-404.

Jiménez Maqueda, Daniel (2006). Las murallas y las puertas. En: *La Sevilla de Richard Ford (1830-1833)*. Sevilla: Fundación El Monte, p. 167-189.

Jiménez Maqueda, Daniel (2012). La muralla huérfana: a vueltas con el último recinto amurallado de Madinat Isblia. *Romvía*, n. 11, p. 237-347.

Jiménez Martín, Alfonso (1975). Los caños de Carmona: documentos olvidados. *Historia, instituciones, documentos*, n. 2, p. 317-328.

Jiménez Martín, Alfonso (1981a). Análisis formal y desarrollo histórico de la Sevilla medieval. En: *La arquitectura de nuestra ciudad*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, p. 11-30.

Jiménez Martín, Alfonso (1981b). Antecedentes formales del Oratorio de San Felipe Neri. *Boletín del Museo de Cádiz*, n. 4, p. 113-206.

Jiménez Martín, Alfonso (1985). Síntesis de la arquitectura del Renacimiento Sevillano. Breve historia de la Arquitectura en Sevilla. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla y Huelva, p. 27-50.

Jiménez Martín, Alfonso (1998). Contexto de la presente edición. En: Ruiz, Hernán. *Libro de Arquitectura*. Sevilla: Guadalquivir, 2 v.

Jiménez Martín, Alfonso (2007a). Un edificio en el paisaje: el entorno urbano del Parlamento de Andalucía. En: *El edificio sede del Parlamento de Andalucía: el Hospital de las Cinco Llagas*. Sevilla: Parlamento de Andalucía, p. 53-77.

Jiménez Martín, Alfonso (2007b). Fechas de un lugar: cronología documentada del contexto, antecedentes, construcción y uso del hospital de las Cinco Llagas, sede del Parlamento de Andalucía. En: *El edificio sede del Parlamento de Andalucía: el Hospital de las Cinco Llagas*. Sevilla: Parlamento de Andalucía, p. 213-247.

Jiménez Martín, Alfonso (2007c). Los caños de Carmona, por do va el agua a Sevilla. En: Jiménez Sancho, Álvaro *et al.* *Los Caños y los difuntos*. Sevilla: Aula Hernán Ruiz, Catedral de Sevilla, 3 v.

Jiménez Martín, Alfonso (en prensa). *La catedral de Sevilla y el gótico mediterraneo*. Santander: Universidad de Cantabria.

Jiménez Martín, Alfonso y Pérez Peñaranda, Isabel (1997). *Cartografía de la montaña hueca: notas sobre los planos históricos de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla.

Jiménez Sancho, Álvaro (1999). Hallazgo de un zócalo pintado islámico en la Catedral de Sevilla. *Al-Qantara*, XXII/2, p. 377-385.

Justi, Carl (1953). *Velázquez y su siglo*. Madrid: Espasa Calpe.

Juvenal, Décimo Junio (1996). *Sátiras: traducción, estudio introductorio y notas de Bartolomé Segura Ramos*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas.

Kinkead, Duncan T. (1978). *Juan de Valdés Leal (1622-1690): his life and work*. New York: Garland.

Kinkead, Duncan T. (1985). *Juan de Valdés Leal*. Sevilla.

Kirschberg Schenck, Débora y Fernández Gómez, Marcos (2002). *El Concejo de Sevilla en la Edad Media (1248-1454): organización institucional y fuentes documentales*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 2 v.

Kubler, George y Soria, Martin (1959). *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions: 1500 to 1800*. Harmondsworth and Baltimore, Maryland: Penguin Books

Labrador, José María y Lacomba, Juan F. (2003). *José María Labrador (1890-1977): [catálogo de la exposición]*. Nerva (Huelva): Fundación Vázquez Díaz.

Lafuente Ferrari, Enrique (1944). *Velázquez*. Barcelona: Ediciones Selectas.

Lafuente Ferrari, Enrique (1987). Breve historia de la pintura española. Madrid: Akal, v. 2.

Lafuente Ibáñez, Pilar (1999). La Cerámica. En: *Sevilla almohade: [exposición]*. Sevilla: Fundación de las Tres Culturas del Mediterráneo, p. 207-223.

Lago, Silvio (1918, 20 de abril). La vida artística: Manuel León Astruc. *La Esfera*, n. 225.

Lasso de la Vega, Javier (1916). Del Ayuntamiento: el Museo Arqueológico Municipal. *Bética*, IV, n. 51-52, 15 y 29 de febrero de 1916.

Lebeña Manzanal, Pilar (2005). *Miguel Pérez Aguilera: el pintor de los silencios*. Sevilla: Renacimiento.

León Alonso, Pilar (2001). *Retratos romanos de la Bética*. [Catálogo de la exposición] Sevilla: Fundación El Monte.

Lleó Cañal, Vicente (1984). La obra sevillana de Benvenuto Tortello. *Napoli Nobilissima*, v. 23, n. 5-6. p. 198-207.

Llul, Vicente; Micó, Rafael *et al.* (2009). El Argar: la formación de una sociedad de clases. En: Hernández Pérez, Mauro S. *et al.* (eds.) *En los confines del Argar: una cultura de la Edad del Bronce en Alicante*. Catálogo de la exposición. Alicante: MARQ.

Loga, Valerian von (ed.) (1914). *Velázquez Des Meisters Gemälde*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Loga, Valerian von (1923). *Die Malerei in Spanien...* Berlin: G. Grote.

Logroño, Miguel (1984). *Alfonso Fraile*. Sevilla: Caja de Ahorros de San Fernando.

López Vizcaíno, Pilar y Mario Carreño, Ángel (2007). *Juan Carreño Miranda: vida y obra*. Villafranca del Castillo (Madrid): A. M. Carreño Rodríguez-Maribona.

López-Rey, José (1963). *Velázquez: a catalogue raisonné of his oeuvre with an introductory study*. London: Faber and Faber.

López-Rey, José (1996). *Velázquez: catalogue raisonné = Werkverzeichnis*. Colonia: Taschen/Wildenstein Institute.

López Rodríguez, J. R. (2007). El coleccionismo arqueológico. Las piezas italicenses en la historia del coleccionismo sevillano. En J. Beltrán y B. Deamos, *Las Instituciones en el Origen y Desarrollo de la Arqueología en España*. Sevilla, p. 13 - 41.

Lorenzo Lima, Juan Alejando (en prensa): *Pintar a Fernando VII lejos de la Corte: notas sobre Luis de la Cruz y sus retratos regios en el Ayuntamiento de Sevilla (1831)*.

Lozoya, Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de (1950, 22 de marzo). Un cuadro de Zurbarán descubierto en un convento sevillano. *ABC de Sevilla*, p. 11.

Luna Fernández, Juan José (1973). Jean Ranc, pintor de cámara de Felipe V: aspectos inéditos. En: Congreso Internacional de Historia del Arte (23º. 1973. Granada) (1973-1978). *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada: Universidad, Departamento de Historia del Arte, v. 3, p. 129-140.

Luna Fernández, Juan José (1980). Jean Ranc: ideas artísticas y métodos de trabajo a través de pinturas y documentos. *Archivo Español de Arte*, n. 212, p. 449-465.

Luna Fernández, Juan José (1987). El pintor Jean Ranc y la Corte de Felipe V en Andalucía. *Historia 16*, n. 131 (marzo), p. 94-104.

Luna Fernández-Aramburu, Rocío (1983). Estudio de Angelitos y San Juanito con el Cordero. En: *Sevilla en el siglo XVII: [exposición]*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Luna Moreno, Luis (1976). Notas sobre la composición en Velázquez. En: Congreso Internacional de Historia del Arte (23º. 1973. Granada) (1973-1978). *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada: Universidad, Departamento de Historia del Arte, v. 3, p. 141-144.

Luque Teruel, Andrés (2000). Miguel García Delgado (GEA). La escultura del mausoleo de Manolo González. Documentación del proceso artístico. *Laboratorio de Arte*, n. 13, p. 443-456.

Lleó Cañal, Vicente (1975). Una selección de medallas renacentistas del monetario del Ayuntamiento sevillano. *Archivo Hispalense*, nº 177. Sevilla, p. 61-79.

Lleó Cañal, Vicente (1998). *La Casa de Pilatos*. Madrid, p. 44-5.

Maraver y Alfaro, Luis (1862). *La corte en Córdoba: reseña histórica de la recepción y estancia de SS. MM. y AA. en la provincia de Córdoba en 1862*. Córdoba: [s.n.], (Imp. de D. Rafael Arroyo).

Marchena Hidalgo, Rosario (1999). La iluminación de privilegios y ejecutorias: entre el arte cortesano y el arte local. En: *El arte de las cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez": CSIC, p. 128-140.

Marciari, John (2014). El joven Velázquez: La educación de la Virgen de Yale. En: Marciari, John; Albendea Fernández, Carmen; MacClure, Ian; Bezur, Anikó; Jens Stenger, Jens; Navarrete Prieto, Benito. *El Joven Velázquez: la educación de la Virgen de Yale restaurada*. New Haven: Yale University Art Gallery.

Marías, Fernando (1995). *Diego Velázquez: el arte y sus creadores*. Madrid: Historia 16.

Marín Fidalgo, Ana (1982). Unos dibujos de Murillo en el Alcázar sevillano. En: *Actas del Symposium Internacional Murillo y su época*. Sevilla: Museo de Bellas Artes: Universidad de Sevilla, p. 1-12, lám. 1-14.

Marín Fidalgo, Ana (1986). Unos dibujos de Murillo en el Alcázar sevillano. En: *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 2ª época, t. LXIX, n. 210, p. 131-136.

Marín Fidalgo, Ana y O’Kean Alonso, Victoria (1981). Dos cuadros inéditos de discípulos de Murillo en Sevilla. *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, n. 195, p. 145-150.

Márquez Redondo, Ana Gloria (1994). *Sevilla “Ciudad y Corte” (1729-1733)*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento.

Márquez Redondo, Ana Gloria (2010). *El Ayuntamiento de Sevilla en el siglo XVIII*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS): Fundación Cajasol.

Martín Gómez, Carmen (2005). Plancha para impresión de naipes. En: Álvarez Rojas, A. y Amores Carredano, F. (coords.). *Cádiz y Trafalgar, La ciudad ilustrada de 1805*. Sevilla: Consejería de Cultura, p. 178-179.

Martín Martín, Fernando (1989). *José Luis Barragán: el dominio de las formas*. Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando.

Martín Martín, Fernando (2004). *Juan Romero: el arte como sonrisa*. Jerez de la Frontera (Cádiz): Ayuntamiento de Jerez de la Frontera.

Martín Martín, Fernando (2012). Juan Romero: pintor de lo maravilloso. *Laboratorio de arte*, n. 24, p. 699-716.

Martínez Alcubilla, Marcelo (1886-1887). *Diccionario de la administración española: compilación de la novísima legislación de España peninsular y ultramarina en todos los ramos de la administración pública*. 4ª ed. Madrid: Administración.

Martínez Caviro, Balbina y Pleguezuelo Hernández, Alfonso (1985). *Cerámica de Triana: [catálogo de la exposición]*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.

Martínez del Valle, Gonzalo (2010). *La imagen del poder: el retrato sevillano del siglo XVII*. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

Martínez Ripoll, Antonio (1982). Para una cronología de Pedro Núñez de Villavicencio. *Goya*, n. 169-171, p. 105-112.

Marzolf, Rosemary Ann (1961). *The life and work of Juan Carreño de Miranda, (1614-1685)*. Chicago: University of Michigan.

Mayer, August L. (1911). *Die Sevillaner Malerschule*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.

Mayer, August L. (1936). *Velázquez: A Catalogue Raisonné of the Pictures and Drawings*. Londres: Faber and Faber.

Medianero Hernández, José María (1993). Un ejemplo de capilla abierta en la Universidad de Mareantes de Triana. *Laboratorio de Arte*, n. 5, p. 223-240.

Mena Marqués, Manuela B. (1982). Murillo dibujante. En: *Bartolomé Esteban Murillo, 1617-1682*. [Catálogo exposición Museo del Prado, Madrid, octubre-diciembre de 1982]. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 76-90.

Mena Marqués, Manuela B.; con la colaboración de Albarrán Martín, Virginia (2014). *Bartolomé Esteban Murillo, 1617-1682: dibujos*. Catálogo razonado. Santander: Fundación Marcelino Botín.

Méndez Rodríguez, Luis (2007). La etapa sevillana de Manuel Wssel de Guimbarda. En: *Wssel de Guimbarda y la sociedad de su tiempo: Cartagena, del 21 de febrero al 20 de abril de 2008, Centro Cultural de Cajamurcia (Casa Pedreño) y sala de exposiciones del Palacio Consistorial*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena y Fundación Cajamurcia, p. 12-31.

Méndez Rodríguez, Luis (2012). *El Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Menéndez-Pidal, Ramón (ed.) (1977). *Primera Crónica General de España*. Madrid: Gredos, 2 v.

Mestre Sanchís, Antonio (1990). *Correspondencia de los ilustrados andaluces*. Sevilla: Consejería de Cultura.

Mínguez, Víctor (2013). *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*. Madrid: Centro Estudios Europa Hispánica.

Mira Caballos, Esteban y Villa Nogales, Fernando de la (1999). *Carmona en la Edad Moderna: religiosidad y arte, población y emigración a América*. Sevilla: Muñoz Moya.

Molina López, Laura (2010). La entrada de un modelo arquitectónico federiciano en el Reino de Castilla: la torre de don Fadrique. *Anales de Historia del Arte*, n. extra 2, p. 185-200.

Montoto y de Sedas, Santiago (1997). *Sevilla en el Imperio*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. [1ª edición, 1938. Sevilla: Nueva Librería].

Monzo Losada, Patricia (2012). Ariadna dormida: conferencia inédita, pronunciada en “La pieza del mes”. Museo Arqueológico de Sevilla, septiembre.

Moral Ituarte, Leandro del (1991). *La obra hidráulica en la cuenca baja del Guadalquivir siglo XVIII-XX: gestión del agua y organización del territorio*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transporte.

Morales Chacón, Alberto (1986). Virgen del Rosario. En: Bernalles Ballesteros, Jorge (com.). *Jerónimo Hernández y la escultura del Manierismo en Andalucía y América*. Sevilla: Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.

Morales Martínez, Alfredo J. (1977). Francisco Niculoso Pisano. *Arte Hispalense*, n. 14, p. 62.

Morales Martínez, Alfredo J. (1992). Miguel de Zumárraga, tracista de la portada del Hospital de las Cinco Llagas. *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, n. 228, p. 97-115.

Morales Martínez, Alfredo J. (1996). *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid: Akal.

Morales Martínez, Alfredo J. (1997). *Francisco Niculoso Pisano*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Morales Martínez, Alfredo J. et al. (2004). *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Lara: Diputación Provincial de Sevilla.

Morales, Nicolás y Quiles García, Fernando (2010). *Sevilla y Corte: las artes y el Lustro Real (1729-1733)*. Madrid: Casa de Velázquez.

Moreno Alonso, Manuel (1995). *Sevilla napoleónica*. Sevilla: Alfara.

Moreno Garrido, Antonio (1984). *Nicolás Antonio Nicolás (1617-1684 - III Centenario)*. Granada: Universidad de Granada.

Moreno Mendoza, Arsenio (ed.) (2001). *Orto Hispalensis. Arte y cultura en la Sevilla del Emperador: [catálogo de exposición]*. Sevilla: Patronato del Real Alcázar.

Moreno Menjíbar, Andrés (1994). *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Publicaciones.

Morillas Alcázar, José María (1991). El puerto de Sevilla en pinturas y grabados del siglo XVIII. En: *Andalucía, América y el mar: actas de las IX Jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, octubre, 1989)*. Sevilla: Junta de Andalucía.

Morillas Alcázar, José María (1996). *Felipe V e Isabel de Farnesio en Andalucía: el traslado de la Corte a Sevilla [1729-1733]*. Sevilla: Padilla Libros.

El mudéjar iberoamericano: del Islam al Nuevo Mundo: [exposición]. (1995). Barcelona: Lunwerg.

Muñoz Cosme, Alfonso (1989). *Fuentes documentales para el estudio de la Restauración de Monumentos en España*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Muñoz San Román, José (1929). Mister Huntington regala a Sevilla dos magníficos cuadros de Valdés Leal. *La Esfera*, abril, p. 24-25.

Murillo, Bartolomé Esteban (2010). *Murillo: catálogo razonado de pinturas*. [Texto, Enrique Valdivieso]. Madrid: El Viso.

Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla (1981). *Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla: catálogo*. Antonio Limón Delgado. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Patronato Nacional de Museos.

Museo de Bellas Artes de Sevilla (1971). *Pintura y escultura, siglos XIV al XX*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

Museo de Santa Cruz de Toledo (2002). *Lozas y Azulejos de la colección Carranza*. Toledo: Consejería de Educación y Cultura, 2 v.

Navarrete Prieto, Benito (2005). Ficha de Juan Gui, *Descendimiento de la cruz*, de la iglesia de San Martín de Sevilla. En: Pérez Sánchez, Alfonso E. y Navarrete Prieto, B. (eds.) *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla: [catálogo de la exposición]*. Textos, Odile Delenda et al. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa; Bilbao: Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 126-128.

Navarrete Prieto, Benito (2009). Coleccionismo, memoria y dispersión. En: Navarrete Prieto, Benito y Pérez Sánchez, Alfonso E. *Álbum Alcubierre, dibujos: de la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la colección Juan Abelló*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, p. 13-37.

Navarro García, Luis (2003). La casa de la Universidad de Mareantes de Sevilla (Siglos XVI y XVII). En: Acosta Rodríguez, Antonio; González Rodríguez, Adolfo y Vila Vilar, Enriqueta (coord.). *La Casa de la Contratación y la navegación entre España y las Indias*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Fundación El Monte, p. 743-760.

Navarro Palazón, Julio (ed.) (1995). *Casas y Palacio de Al-Andalus, siglos XII y XIII*. Barcelona: Lunwerg.

Navarro Palazón, Julio (1995). “Un palacio protonazarí en la Murcia del siglo XIII: al Qasr al-Sagir” en *Casas y palacios de Al-Andalus* (Siglos XII y XIII). Julio

Navarro Palazón (ed.) Barcelona-Granada: Lunwerg-El Legado Andalusi, p.177-205

Navarro Palazón, Julio y Jiménez Castillo, Pedro (2005). La Yesería en época almohade. En *Los almohades: problemas y perspectivas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Vol I: p. 249-303.

Oliva Alonso, Diego; Gálvez Márquez, Mª Eugenia y Valencia Rodríguez, Rafael (1985). Fondos epigráficos del Museo Arqueológico de Sevilla. *Al-Qantara*, n. 6. p. 465-466.

Oliva Muñoz, Pablo; Jiménez Sancho, Alfonso y Tabales Rodríguez, Miguel Ángel (2006). Primera fase de estudios arqueológicos en el Real Monasterio de Santa Clara de Sevilla. *Anuario Arqueológico de Andalucía 2003*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, v. I, p. 336-351.

Oliva Muñoz, Pablo y Tabales Rodríguez, Miguel Ángel (2007). Los restos islámicos y el palacio de Don Fadrique. En: Carrillo Benito, Emilio et al. *Palacio y cenobio*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, p. 13-21.

Oliva Muñoz, Pablo y Tabales Rodríguez, Miguel Ángel (2011). De palacio a monasterio. Génesis y transformación del Real Monasterio de Santa Clara de Sevilla. *Arqueología de la arquitectura*, n. 8, p. 141-162.

Ollero Lobato, Francisco (1992). El Hospital de Mareantes de Triana: arquitectura y patronazgo artístico. *Atria: revista de historia del arte*, n. 4, p. 61-70.

Ollero Lobato, Francisco (2013). *La plaza de San Francisco: escena de la fiesta barroca*. Granada: Monema.

Ollero Pina, José Antonio (2013). Los mayordomos de la fábrica de la catedral de Sevilla en el siglo XV (1411-1516). En: Aula de Restauración Hernán Ruiz (20ª. 2013. Sevilla). *La Catedral entre 1434 y 1517: historia y conservación*. Sevilla: Aula Hernán Ruiz, Catedral de Sevilla: Taller Deregeço, p. 123-161.

Olmedo, Fernando y Rubiales, Javier (dir.) (1989). *Historia de la Cartuja de Sevilla: de ribera del Guadalquivir a recinto de la Exposición Universal*. Madrid: Turner; Sevilla: Sociedad Estatal para la Exposición Universal de 1992.

Olmedo, Manuel (1979, 20 de marzo). Regionalismo y arte: artistas andaluces en el recuerdo: Francisco Hohenleiter. *ABC de Sevilla*, p. 38.

Ortiz de Zúñiga, Diego (1988). *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía que contienen sus mas principales memorias... desde el año de 1246... hasta 1671...* Sevilla: Guadalquivir. [1ª edición, 1677. En Madrid: en la Imprenta Real, por Iuan Garcia Infançon: a costa de Florian Anisson; 2ª edición, 1795-1796. *Annales...* Ilustrados y corregidos por D. Antonio María Espinosa y Carzel. Madrid: en la Imprenta Real]

Ortiz Villalba, Juan (1998). *Sevilla 1936: del golpe militar a la guerra civil*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Ossorio y Bernard, Manuel (1975). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Giner. [1ª edición, 1868. Madrid: [s.n.], Imprenta a cargo de Ramón Moreno; 2ª edición, 1883-1884. Madrid: Moreno y Rojas]

Pace a questa famiglia: La benedizione delle famiglie nella loro casa (2012). *La vita in cristo e nella chiesa*, Aprile, p. 33-36. Disponible en: http://www.pddm.it/pddmbo/Documents/92_20124221326.pdf [consulta 9 diciembre 2014].

Padilla Montoya, Carmen; Maicas Ramos, Ruth y Cabrera Bonet, Paloma (2002). *Diccionario de materiales cerámicos*. Con la colaboración de Jaime Coll. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones.

Padrón Acosta, Sebastián (1952). *Don Luis de la Cruz, pintor de cámara de Fernando VII*. La Laguna: Juan Régulo editor.

Palomero Páramo, Jesús Miguel (1987). *Ciudad de retablos: arte y religiosidad popular*. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.

Palomino de Castro y Velasco, Antonio Acisclo (1947). *El museo pictórico y escala óptica: el parnaso español pintoresco y laureada*. Madrid: Aguilar.

Palomo, Francisco de Borja (2001). *Historia crítica de las riadas o grandes avenidas del Guadalquivir en Sevilla*. Ed. facs. Presentación, Fernando Díaz del Olmo; índices, Rafael Romero Gallardo, Pilar Hinojosa de Guzmán Alonso. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2 v. [1ª edición, 1878, Sevilla: Imp. Francisco Álvarez]

Palomo Fernández, Gema y Ruiz Souza, Juan Carlos (2007). Nuevas hipótesis sobre las Huelgas de Burgos. Escenografía funeraria de Alfonso X para un proyecto inacabado de Alfonso VIII y Leonor Plantagenêt. Goya, n. 316-317, p. 21-44.

Pantorba, Bernardino de (1948). *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Alcor, [1948] (Gráf. Nebrija).

Pantorba, Bernardino de (1955). *La vida y la obra de Velázquez: estudio biográfico y crítico*. Madrid: [Blass]. Compañía Bibliográfica Española.

Paradas Agüera, Eduardo (1923, 3 de mayo). La exposición de pinturas. *El Correo de Andalucía*.

Pardo Canalís, Enrique (1963). *Iconografía de Fernando el Católico*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.

Pardo Rodríguez, María Luisa (1995). Notas sobre los códices diplomáticos del Concejo de Sevilla. En: *De libros y bibliotecas: homenaje a Rocío Caracuel*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 277-286.

Pardo Rodríguez, María Luisa (2000). La escribanía mayor del Concejo de Sevilla. En: *La diplomatie urbaine en Europe au Moyen Âge*. Leuven: Garant, p. 357-382.

Parreño, José María *et al.* (2006). *Naturalmente artificial: el arte español y la naturaleza, 1968-2006: Segovia, del 19 de septiembre al 10 de diciembre de 2006, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente*. Textos, José María Parreño, Grego Matos, Fernando Arribas. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

Pascual Chenel, Álvaro (2008-2009). El retrato de Carlos II en el Ayuntamiento de Sevilla: Un nuevo modelo iconográfico de retrato de Rey. *Laboratorio de Arte*, n. 21, p. 427-436.

Pascual Chenel, Álvaro (2010). *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II: imagen y propaganda*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Pavón Maldonado, Basilio (1991). *El Cuarto Real de Santo Domingo de Granada. Los orígenes del arte nazarí*. Granada: Ayuntamiento de Granada.

Perales Piqueres, Rosa María (1981). *Juan de Espinal*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Perea, Alicia y Armbruster, Barbara (1998). Cambio tecnológico y contacto entre el atlántico y el mediterráneo: el depósito de “El Carambolo”. *Trabajos de Prehistoria*, v. 55, n. 1, p. 121-138.

Pereda Espeso, Felipe (2007). *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons.

Pérez Aguilera, Miguel (1995). *Miguel Pérez Aguilera, 1995: [exposición-homenaje]*. Sevilla: Delegación Provincial de Cultura, Consejería de Cultura.

Pérez Aguilera, Miguel (2005). *Miguel Pérez Aguilera, (1915-2004): [exposición]*. Textos, Rosa Torres Ruiz *et al.* Granada: Caja Granada, Obra Social.

Pérez Calero, Gerardo (1989a). *Gonzalo Bilbao, el pintor de las cigarrerías*. Madrid: Tabapress.

Pérez Calero, Gerardo (1989b). *Gonzalo Bilbao, un pintor para una tierra*. Sevilla: Caja San Fernando de Sevilla.

Pérez Calero, Gerardo (1991). Notas biográficas del pintor sevillano José Rico Cejudo (1864-1939). *Laboratorio de Arte*, n. 4, p. 235-246.

Pérez Calero, Gerardo (2002). Bilbao Martínez, Gonzalo. En: *Diccionario de Ateneístas I*. Sevilla: Ateneo de Sevilla, p. 60-63.

Pérez Calero, Gerardo (2005). A propósito de Manuel Cabral Bejarano, retratista de los Duques de Montpensier. *Laboratorio de Arte*, n. 18, p. 275-278.

Pérez Gómez, Carmen (1996). Ceramio procedente de la secuencia cultural de Chiriquí. Panamá, Tierras, Hombres, Dioses. En: Millones, Luis *et al.* *La América de un tiempo lejano* (Catálogo de la exposición). Sevilla: CajaSur, Publicaciones.

Pérez Rojas, Javier (1990). *Art Déco en España*. Madrid: Cátedra.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1986). *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Madrid: Museo del Prado.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (2004). El retrato clásico español. En: *El Retrato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio y Navarrete Prieto, Benito (eds.) (2005). *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla: [catálogo de la exposición]*. Textos, Odile Delenda *et al.* Sevilla: Fundación Focus-Abengoa; Bilbao: Bilboko Arte Eder Museoa =Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Pérez, M. J.; Río, F. del y Franco, A. (eds.) (1983). Estudio de angelitos y de San Juanito con el Cordero. En: Sevilla. Ayuntamiento. Colección de pinturas: [catálogo de la exposición] Reales Alcázares, 7 abril-7 mayo 1983. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Pleguezuelo Hernández, Alfonso (1981). Un proyecto de Bernardo Simón de Pineda para el retablo mayor de la Capilla Real de Sevilla. *Boletín de los Seminarios de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLVII, p. 335-342.

Pleguezuelo Hernández, Alfonso (1983). Pedro Sánchez (Villamora de la Zarza, Cuenca, 1569-Madrid, 1633). En: *Sevilla en el siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Pleguezuelo Hernández, Alfonso (1989). *Azulejo sevillano: catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Sevilla: Padilla Libros.

Pleguezuelo Hernández, Alfonso (2012). Luisa Roldán y el retablo sevillano. *Laboratorio de Arte*, n. 24, p. 275-300.

Pompey, Francisco (1955). *Juan de Valdés Leal*. Madrid: Publicaciones Españolas.

Portillo Muñoz, José Luis (1980). *La ilustración gráfica de los incunables sevillanos (1470-1500)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Portús, Javier (1999). Ficha n. 91: La imposición de la casulla a San Ildefonso. En: Méndez Rodríguez, Luis y Romero Torres, José Luis (coord.). *Velázquez y Sevilla*. Sevilla: Consejería de Cultura, p. 196-197.

Post, Chandler Rathfon (1950). *A History of Spanish Painting. X, The Early Renaissance in Andalusia*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Pozo y Barajas, Alfonso del (1996). *El Arrabal de los Humeros: arrabales de Sevilla, morfogénesis y transformación*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla: Junta de Andalucía.

Preston, Paul (2012). *The Spanish Holocaust: Inquisition and Extermination Twentieth-Century Spain*. London: Harper Press.

Puch, Gonzalo (1997). *Fotografías, 1991-1996*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Puente, Joaquín de la (1956). Los dibujos de José García y Ramos en el Museo Nacional de Arte Moderno: digresión, comentario y catálogo. *Separata de Arte Español*, p. 248-262.

Puerta Vilchez, José Miguel (2010). *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

Puliafito, Isabella (1988). *Pedro Simón: “Doble juego”*. Milán: Gchisel Book.

Quesada Rodríguez, Luis (1987). *La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX: [catálogo de exposición]*. Madrid: Banco de Bilbao.

Quesada Rodríguez, Luis (2001). Los Cortés: una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XIX. Sevilla: Guadalquivir.

Quiles García, Fernando (1999). En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 75-76, p. 203-250.

Quiles García, Fernando (2005). *Por los caminos de Roma: hacia una configuración de la imagen sacra en el Barroco sevillano*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Quiles García, Fernando (2007). *Teatro de la Gloria: el universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.

Quiles García, Fernando (2010). Un viaje de la periferia al centro: la pintura sevillana y el Lustró Real. En: Morales, Nicolás y Quiles García, Fernando (2010). *Sevilla y Corte: las Artes y el Lustró Real (1729-1733)*. Madrid: Casa de Velázquez, p. 186-194.

Quiles García, Fernando y Cano Rivero, Ignacio (2006). *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid: Fernando Villaverde.

Ràfols, José F. (1954). *El arte romántico en España*. Barcelona: Juventud.

Real Academia de la Historia (España) (2003). *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*. Herbert González Zyma; con la colaboración de Leticia de Frutos Sastre; bajo la dirección del académico de número Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid: Real Academia de la Historia.

Reina Palazón, Antonio (1979). *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Reyero Hermosilla, Carlos (1989). *La pintura de historia en España*. Madrid: Cátedra.

Reyero Hermosilla, Carlos (1992). Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX. En: Díez, J. L. (dir.). *La pintura de historia en el siglo XIX en España: exposición*. Madrid: Museo del Prado, p. 37-68.

Reyero Hermosilla, Carlos (2004). Pintar a Isabel II: en busca de una imagen para la reina. En: Pérez Garzón, Juan Sisinio (ed.) *Isabel II: los espejos de la reina*. Madrid: Marcial Pons, p. 232-246.

Rico, José Manuel (1996). *José Luis Barragán: la experiencia desnuda del orden*. Lisboa: Galería Pomoz.

Rincón García, Wífredo y Quintanilla Martínez, Emilio (2005). *Iconografía de San Ildefonso, Arzobispo de Toledo*. Madrid: Real Cuerpo de la Nobleza de Madrid.

Río, Francisco del (1996). *Ídolos: Miguel García Delgado (GEA, Carlos Montaña, Carlos Tejedor)*. Sevilla: Caja San Fernando.

Roda Peña, José (2004). La Virgen del Rosario en la escultura sevillana del siglo XVI. En: Paz Castaño, Herminio de y Romero Mensaque, Carlos José (coord.). *Actas del Congreso Internacional del Rosario*. Sevilla: Área de Fiestas Mayores del Ayuntamiento, p. 545-556.

Roda Peña, José *et al.* (1999). *El humilladero de la Cruz del Campo y la religiosidad sevillana*. Sevilla: Fundación Cruzcampo.

Rodríguez Aguilar, Inmaculada (2000). *Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana (1900-1936)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Rodríguez Barberán, Javier (1996). *José Luis Barragán, pintor fieramente humano*. Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando.

Rodríguez Bernal, Eduardo (2006). *La Exposición Ibero-Americana de Sevilla*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Rodríguez Cánovas, José (1972). *Ussel de Guimbarda: el hombre y el pintor*. Cartagena: Athenas.

Rodríguez Oliva, Pedro (2009). La escultura ideal. En: León Alonso, Pilar (coord.). *Arte Romano de la Bética. II, Escultura*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa.

Rodríguez Rebollo, Ángel (2005). *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1886-1892)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Romero Mensaque, Carlos José (2004). *El rosario en Sevilla: devoción, rosarios públicos y hermandades (siglos XV-XXI)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Fiestas Mayores.

Romero, Juan (2000). *Pinturas 1956-2000: Centro de Arte La Almona, junio 2000*. Dos Hermanas (Sevilla): Ayuntamiento de Dos Hermanas; Sevilla: Fundación El Monte.

Romero, Juan (2011). *Demiurgo de Realidades Maravillosas, 1950-2011*. [Catálogo de exposición]. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Romero, Pedro G. *et al.* (2014). *Archivo FX*. Disponible en: <http://fxysudoble.com/es/tesauro/p/pedro-g-romero/> [consulta 11 septiembre 2014].

Ros González, Francisco Sabas (2011). La fama de Murillo y las copias de los lienzos del Hospital de la Santa Caridad. En: Fernández López y Malo Lara, Lina (eds.). *Estudios sobre Miguel Mañara: su figura y su época: santidad, historia y arte*. Sevilla: Hermandad de la Santa Caridad, p. 332.

Rubio Jiménez, Jesús y Piñanes García-Olías, Manuel (2014). *Joaquín Domínguez Bécquer: el guardián del Real Alcázar de Sevilla*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Ruiz Souza, Juan Carlos (2002). Sinagogas sefardíes monumentales en el contexto de la arquitectura medieval hispana. En: Bango Torviso, Isidro G. (comisario). *Memoria de Sefarad*, Madrid: Seacex, p. 225-239.

Ruiz Souza, Juan Carlos (2009). Toledo entre Europa y Al-Andalus en el siglo XIII: Revolución, tradición y asimilación de las formas artísticas en la Corona de Castilla. *Journal of Medieval Iberian Studies*, 1/2 (2009), p. 233-271.

Ruiz Souza, Juan Carlos (2012-2013). Alfonso X y el triunfo de la visualización del poder. *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes. Cátedra Alfonso X El Sabio*, vol. VIII, p. 221-259.

Rumeu de Armas, Antonio (1997). *Luis de la Cruz y Ríos*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.

Ryan, Robert (2000). *El tercio de muerte: arte de torear*. Madrid: Espasa.

Salinas Alonso, Víctor (1991). Dos planos del Convento y Huerta de San Francisco de Sevilla. *Atrio: revista de Historia del Arte*, n. 3, p. 171-174.

Sambricio, Valentín de (1960-1961). Ficha nº 41. En: Velázquez, Diego. *Velázquez y lo velazqueño: catálogo de la exposición homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III Centenario de su muerte, 1660-1960: [10 de diciembre de 1960 a 23 de febrero de 1961, Casón del Buen Retiro, Madrid]*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, p. 54.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1916). *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*. Madrid: [s.n.], 1916 (Fototipia de Hauser y Menet).

Sánchez Herrero, José (1988). *Índices de los cinco tomos de Annales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla de D. Diego Ortiz de Zúñiga*. Sevilla: Guadalquivir.

Sánchez Moguel, Antonio (2010). *Historiadores de Sevilla*. Introducción, León Carlos Álvarez Santaló; edición y revisión, Marcos Fernández Gómez, Inmaculada Molina Álvarez y Manuel Pichardo Piñero. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.

Sánchez Fernández, Juan Miguel (1974). Actualidad y enseñanzas de la pintura al fresco. *Boletín de Bellas Artes*, 2ª época, n. 2, p. 15-30.

Sancho Corbacho, Antonio (1970). *Orfebrería sevillana (siglos XIV al XVIII)*. Sevilla: Museo de Bellas Artes.

Sancho Corbacho, Antonio (1975). *Iconografía de Sevilla*. Selección y notas por Antonio Sancho Corbacho. Sevilla: Abengoa.

Sancho Corbacho, Heliodoro (1931). *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.

Santos Márquez, Antonio Joaquín (2009). Francisco de Valderrama, verdadero autor de las mazas del Ayuntamiento de Sevilla. *Archivo Español de Arte*, n. 326, p. 155-168.

Santos Pérez, Guillermo Mateos de los (1988). *Un siglo de carteles festivo-religiosos en Sevilla (1881-1987): Semana Santa, Feria, C.A.P. San Fernando, Consejo de Cofradías, Semana Santa (Triana), Velá, Corpus, Coronaciones Canónicas, Programas de Mano*. [S.l.]: [s.n.].

Sanz Arizmendi, C. (1924). Índice del Tumbo de los Reyes Católicos. *Revue Hispanique*, LXII, n. 141-142, p. 1-376.

Sanz Pastor, Consolación et al. (1964-1965). *Zurbarán en el III Centenario de su muerte: [catálogo de la exposición]*. Noviembre de 1964-febrero de 1965, Casón del Buen Retiro. Madrid: Ministerio de Educación, Dirección General de Bellas Artes, p. 168-169.

Sanz Serrano, María Jesús (1976). *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Scher, S. K. (2000). An Introduction to the Renaissance Portrait Medal. En S. K. Scher (Ed.). *Pespectives on the Renaissance Medals: Portrait Medals of the Renaissance*. Nueva York, p. 1-15.

Scheaffer, Virgil (1989). *Pedro Simón: plastilina y otras creaciones*. Sevilla: Galería Marta Moore.

Sentenach y Cabañas, Narciso (1885). *La pintura en Sevilla: estudio sobre la escuela pictórica sevillana desde sus orígenes hasta nuestros días: contiene además un examen de las miniaturas, las vidrieras de la Catedral y los azulejos de Triana*. [S.l.]: [s.n.], 1885 (Sevilla: Estab. Tip. de Gironés y Orduña).

Serrera Contreras, Juan Miguel (1988). Zurbarán en América. En: *Zurbarán: [exposición]*. Madrid: Museo del Prado, p. 350-351.

Serrera Contreras, Juan Miguel (1991). *Alonso Vázquez en México*. México: Pinacoteca Virreinal de San Diego-INBA.

Serrera Contreras, Juan Miguel (1992). El patrimonio pictórico del Ayuntamiento de Sevilla. En: *Ayuntamiento de Sevilla: historia y patrimonio*. Sevilla: Guadalquivir, p. 169-204.

Serrera Contreras, Juan Miguel (1996). Velázquez and Sevillian Painting of his Time. En: *Velázquez in Sevilla*. Edimburgo: National Galleries of Scotland, p. 37-44.

Serrera Contreras, Juan Miguel y Valdivieso González, Enrique (1985). *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC.

Serrera Contreras, Juan Miguel; Oliver, Alberto y Portús, Javier (1989). *Iconografía de Sevilla [2] 1650-1790*. Madrid: El Viso.

Seta, Cesare de (ed.) (2014). *L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi: [Museo Correr, Venezia, 8 febbraio- 18 maggio 2014]*. Venecia: Skira.

Sevilla. Ayuntamiento (1983). *Ayuntamiento de Sevilla: colección de pinturas [catálogo de exposición]: Reales Alcázares, 7 abril-7 mayo 1983*. Selección de las obras y textos, María José Pérez, Francisco del Río y Antonio Franco. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Sevilla. Ayuntamiento (1995). *Sevilla, imágenes de un siglo: homenaje al periodismo gráfico: Reales Alcázares, marzo-abril 1995 [catálogo de exposición]*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Sevilla. Diputación Provincial (1975). *Inventario de los bienes artísticos de la Diputación Provincial de Sevilla*. Tomo correspondiente al Hospital de las Cinco Llagas, sala de San Cayetano, nº 242. Sevilla, 1975. Inédito.

Sevilla (Reino) (1975). *Ordenanças de Sevilla: recopilacion de las ordenanças de la muy noble y muy leal cibdad de Sevilla: de todas las leyes y ordenamientos antiguos y modernos, cartas y provisiones reales... Reed. facs., Víctor Pérez Escolano y Fernando Villanueva Sandino*. Sevilla: OTAISA. [1ª edición, 1527. Sevilla: Juan Varela de Salamanca; 2ª edición, 1632. Sevilla: que por su original son ahora nuevamente impresas por Andrés Grande]

Soler Ballesteros, Julio (2009). *El pintor sevillano Juan Romero: la fantasía hecha pintura*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Solís de los Santos, José (2012). Antonio, Nicolás (1617-1684). En: Domínguez, Juan Francisco (ed.). *Diccionario biográfico y bibliográfico del humanismo español (Siglos XV-XVIII)*. Madrid: Ediciones Clásicas.

Soria, Martin S. (1953). *The paintings of Zurbaran*. London: Phaidon.

Sorolla, Joaquín (2012). *Sorolla, Jardines de Luz*. Madrid: El Viso; Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife [etc.].

Suárez Ávila, J., Agredano, R. y Puch, G. et al. (1993). *En la torre: Rafael Agredano, Gonzalo Puch, Juan Lacomba: 4 al 28 marzo 1993: Torre de los Guzmanes, La Algaba, Sevilla: [exposición]*. La Algaba (Sevilla): Ayuntamiento de La Algaba.

Suárez Garmendia, José Manuel (1986). *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del Siglo XIX*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Suárez Japón, José Manuel (2007). Japones y japoneses en las orillas del Guadalquivir. Sevilla: Cajasol.

Suárez Japón, José Manuel (2014). *De Sendai a Coria del Río. Historia de japoneses y japones*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Tabales Rodríguez, Miguel Ángel (2002). *El Alcázar de Sevilla: primeros estudios sobre estratigrafía y evolución constructiva*. Sevilla: Junta de Andalucía.

Tabernero, Pedro (ed.) (2004). *Sevilla: el signo*. Textos, Alfredo Sánchez Monteseirín, Marcos Fernández Gómez et al. Sevilla: Gerencia Municipal de Urbanismo.

Temboury Álvarez, Juan (1960). Alonso Cano y Velázquez. En: Gallego y Burín, Antonio (ed.). *Varia Velazqueña: homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte (1660-1960)*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 2 v.

Toro Buiza, Luis (2002). *Sevilla en la historia del toreo*. Edición e introducción de Pedro Romero de Solís. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla: Universidad de Sevilla: Fundación de Estudios Taurinos.

Torre Amerighi, Iván de la y Rodríguez-Mateo, Juan Ramón (2012). *Imágenes de una colección: Sala del Siglo XXI*. Huelva: Museo de Bellas Artes.

Torre Farfán, Fernando de la (1984). *Fiestas de la santa iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey san Fernando*. Introducción, Antonio Bonet Correa. Sevilla: Fundación Focus.

La Torre y el río de Sevilla: [catálogo de la exposición] (1984). Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.

Torres Martín, Ramón (1963). *Zurbarán: el pintor gótico del siglo XVII*. Sevilla: Gráficas del Sur.

Torres Martín, Ramón (1976). Prólogo. En: Rico Cejudo, José. *Rico Cejudo [exposición]*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando.

Trapier, Elizabeth du Gué (1948). *Velázquez*. Nueva York: Hispanic Society of America.

Trapier, Elizabeth du Gué (1960). *Valdés Leal: Spanish baroque painter*. New York: printed by order of the Trustees the Hispanic Society of America.

T'Serclaes, Juan Pérez de Guzmán y Boza, duque de (1909). *Historias e historiadores del antiguo Reino de Sevilla: discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública...* Madrid: Real Academia de la Historia.

El Tumbo de los Reyes Católicos del Concejo de Sevilla, 1477-1509 (1968-2007). Ed. de R. Carande, J. M. Carriazo, M. Fernández, P. Ostos, M. L. Pardo. Índices de M. Fernández y I. Franco Idígoras. Sevilla: Fondo para el Fomento de la Investigación en la Universidad; Madrid: Fundación Ramón Areces, 13 v.

Úbeda de los Cobos, Andrés (2002). Felipe V y el retrato de corte. En: *El arte en la corte de Felipe V* [catálogo de exposiciones]. Palacio Real de Madrid; Museo Nacional del Prado; Casa de las Alhajas. José Manuel Morán Turina (coord.). Madrid: Fundación Caja Madrid, p. 89-140.

Utrillo, Miguel (1959, 10 de enero). Dalí en Zig-Zag. *Blanco y Negro*, Madrid, n. 2436 (reportaje ilustrado con fotografías de Miguel Ángel García Basabe).

Valdés Leal, Juan de (1991). *Valdés Leal: [exposición]*. Enrique Valdivieso González, textos. Sevilla: Junta de Andalucía; Madrid: Museo del Prado.

Valdivieso González, Enrique (1981). *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: El Autor.

Valdivieso González, Enrique (1986). *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Prólogo, Alfonso E. Pérez Sánchez. Sevilla: Guadalquivir.

Valdivieso González, Enrique (1988). *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Guadalquivir.

Valdivieso González, Enrique (1991). *Murillo: sombras de la tierra, luces del cielo*. Madrid: Sílex.

Valdivieso González, Enrique (1992). *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Prólogo, Alfonso E. Pérez Sánchez. 2ª ed. Sevilla: Guadalquivir.

Valdivieso González, Enrique (1993). Pinturas de Juan Ruiz Soriano para el convento de San Agustín de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, n. 6, p. 305-316.

Valdivieso González, Enrique (coord.) (1998). *Zurbarán: IV centenario del nacimiento: Museo de Bellas Artes de Badajoz, 15 de diciembre, 1998-30 de enero, 1999*. Badajoz: Consejería de Cultura y Patrimonio.

Valdivieso González, Enrique (2002). *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Prólogo, Alfonso E. Pérez Sánchez. 3ª ed. Sevilla: Guadalquivir.

Valdivieso González, Enrique (2003). *Pintura Barroca Sevillana*. Sevilla: Guadalquivir.

Valdivieso González, Enrique (2013). *Juan de Valdés Leal, sacrificio de Isaac*. Madrid: OHL.

Valdivieso González, Enrique y Fernández López, José (2011). *Pintura romántica sevillana*. Sevilla: Fundación Endesa.

Valdivieso González, Enrique y Martínez del Valle, Gonzalo (2011). *Recuperación visual del patrimonio perdido: conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los Siglos de Oro*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.

Valdivieso González, Enrique y Serrera Contreras, Juan Miguel (1982). *La época de Murillo: antecedentes y consecuentes de su pintura*. [Catálogo de la exposición, Palacio Real de Aranjuez, octubre de 1982]. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, p. 194.

Valdivieso González, Enrique y Serrera Contreras, Juan Miguel (1985). *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez".

Valencia, Rafael (2010). Inscripciones árabes en el arte mudéjar. En Borrás Gualis, G (Ed): *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, Zaragoza: p. 292-305.

Valor Piechotta, Magdalena (1991). *La arquitectura militar y palatina en la Sevilla musulmana*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Valverde Madrid, José (1956). La pintura sevillana de la primera mitad del siglo XVI (1501-1560). *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, t. 24, n. 76, p. 117-150.

Valverde Madrid, José (1963). Dos pintores sevillanos en Córdoba: Sarabia y Valdés Leal. *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, t. 39, n. 120-121, p. 9-60.

Varela Gomes, Mario, y Varela Gomes, Rosa (2001). *Palacio almoada da Alcáçova de Silves*, Lisboa: Ministerio da Cultura.

Vázquez Cienfuegos, Sigfrido (2008). La celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América en Huelva (1892): Un nuevo impulso en el estudio e investigación de la Historia de América. En: Navarro Antolín, Fernando (ed.). *Orbis Incognitus: avisos y legajos del Nuevo Mundo: Homenaje al profesor Luis Navarro García*. Huelva: Universidad de Huelva, 2 v.

Velázquez y Sánchez, José (1991). *La embajada japonesa en 1614. Historia sevillana*. Edición y estudio introductorio de Marcos Fernández Gómez. Madrid: Comisaría para la Ciudad de Sevilla para 1992-Tabapress. [1ª edición, 1862. Sevilla: El Porvenir]

Velázquez y Sánchez, José (1994)). *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Presentación, Antonio Miguel Bernal; índices, Inmaculada Franco Idígoras. Sevilla: Servicio de Publicaciones, Ayuntamiento de Sevilla. [1ª edición, 1872. Sevilla: Hijos de Fé]

Velázquez, Diego (1996). *Velázquez in Sevilla: [exhibition]*. David Davies, Enriqueta Harris; edited by Michael Clarke; with contributions from Peter Cherry et al. Edinburgh: National Galleries of Scotland.

Villar Angulo, Luis Miguel (1973). *Vida y obra de Alfonso Grosso*. Sevilla: [s.n.] (Tall. El Adalid Seráfico).

Villar Movellán, Alberto (1979). *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Viñas Martín, Ángel et al. (2011). Dossier: España en Guerra. Verano de 1936. *La aventura de la Historia*, n. 152, [portada].

Yáñez Polo, Miguel Ángel (1997). *Historia general de la fotografía en Sevilla*. Sevilla: Monardes/ Historia, n. 15.

Yáñez Polo, Miguel Ángel (2002). *Historia de la fotografía documental en Sevilla*. Sevilla: ABC.

Ybarra Hidalgo, Eduardo (2001a). Notas históricas y genealógicas de la familia Pinelo. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, n. 29, p. 9-22.

Ybarra Hidalgo, Eduardo (2001b). La casa de los Pinelo y la Desamortización. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, n. 29, p. 133-143.

Zapata, Amalia (1985). El río en el siglo XVIII y la Compañía de Navegación del Guadalquivir. En: *El río: el Bajo Guadalquivir*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Junta de Andalucía, p. 64-67.

ABREVIATURAS

ACCHS: Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC.

AHPS: Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Junta de Andalucía.

AMS: Archivo Municipal de Sevilla. ICAS-SAHP.

APN: Archivo de Protocolos Notariales. Archivo Histórico Provincial.

BNE: Biblioteca Nacional de España.

C.A: Colección del Autor/Autora.

C.P: Colección Particular.

CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

EMASESA: Empresa Municipal de Aguas de Sevilla. S.A. Ayuntamiento de Sevilla.

FMS: Fototeca Municipal de Sevilla. ICAS-SAHP.

GU: Gerencia de Urbanismo. Ayuntamiento de Sevilla.

HMS: Hemeroteca Municipal de Sevilla. ICAS-SAHP:

IAPH: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía.

ICAS: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla.

IPCE: Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Cultura.

MACPS: Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Junta de Andalucía.

MAPS: Museo Arqueológico Provincial de Sevilla. Junta de Andalucía.

MAS: Museo Arqueológico de Sevilla. Junta de Andalucía.

MASE: Museo Arqueológico de Sevilla. Junta de Andalucía.

OO.PP: Obras Públicas.

SAHP: Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones. ICAS. Ayuntamiento de Sevilla.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

La mayor parte de las reproducciones fotográficas incluidas en este volumen han sido realizadas ex profeso por el fotógrafo sevillano Pepe Morón, incluidas como una de las prioridades del proyecto *Patrimonium Hispalense* de la direccion de Patrimonio e Infraestructuras Culturales del ICAS del Ayuntamiento de Sevilla, excepto las que se indican a continuación:

© Antonio Brenes. ICAS-SAHP: p. 37, 38, 39, 45, 136, 151, 403 y 404

© Fernando Ruso. Guardas

© ICAS-SAHP, AMS: p. 69, 71, 73, 75, 111,113, 115, 117, 118, 119,121, 122, 123, 125, 127, 129, 195, 197, 387 y 402

© ICAS-SAHP, BMS: p. 131, 132, 133, 134 y 135

© ICAS-SAHP, HMS: p. 137 y 139

© ICAS-SAHP, FMS: p. 141, 143, 145, 147, 149 y 369

© José Abaurre : p. 165, 171 y 175

© Manuel García Luque: p. 366 y 367

© Archivo MACPS: p. 379, 381, 383, 385, 387, 388, 389, 391, 393, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401 y 409

© Ayuntamiento de Sevilla, Delegación de Fiestas Mayores: p. 403 y 404

© ICAS. Biental de Flamenco: p. 406-414



Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla, incluido en el proyecto Patrimonium Hispalense y publicado gracias a la colaboración, entre el ICAS y BBVA. Se terminó de Imprimir el 28 de enero de 2015, festividad de Santo Tomás de Aquino, en los talleres de la La Imprenta CG

