
Un pintor sevillano en Roma: Francisco Preciado de la Vega

M.^a ÁNGELES ALONSO SÁNCHEZ

El pintor sevillano Francisco Preciado de la Vega es una de las personalidades hispanas de mayor relieve en la Roma del siglo XVIII. Sus dos retratos allí expuestos (uno en la Academia de S. Lucas y otro en el Museo de Roma) dan testimonio de ello. Nacido en Écija en 1713, viaja a Roma en 1732 y allí permanece hasta su muerte, acaecida en 1789. De 1758 a 1789 fue Director de los Pensionados que la naciente Academia de S. Fernando de Madrid enviaba a Roma. Treinta jóvenes pensionados (pintores, escultores y arquitectos) estuvieron bajo su tutela durante esos años. Preciado formó parte de la Academia Literaria de la Arcadia y de la Academia de S. Lucas en la que desempeñó durante tres períodos el cargo de Secretario y durante dos el supremo cargo de Príncipe (fue el único español que durante el siglo XVIII alcanzó esta dignidad, conseguida en ese siglo solamente por cinco no italianos: Persos, Troys, Mengs, Von Maron y Preciado).

Más que su obra como pintor, repartida entre Roma y España, que adolece de los defectos de su

época, quiero traer en esta comunicación algunas noticias sobre su correspondencia, aún inédita, con la Academia de S. Fernando. Se trata de doce cartas autógrafas, escritas entre 1758 y 1778, de las que nueve están dirigidas a D. Ignacio de Hermosilla, Secretario entonces de la Academia de S. Fernando de Madrid, una a D. Ricardo Vall, Secretario de Estado desde la muerte de Carvajal y Protector de la Academia, y dos a D. Antonio Ponz, también Secretario de la Academia desde 1776.

En estas cartas tenemos una interesante información acerca de las relaciones de los Pensionados con la Academia y otras autoridades, múltiples noticias sobre los treinta pensionados que estuvieron bajo su tutela, y —lo que considero más importante— toda una serie de datos sobre las publicaciones que veían la luz en Roma, los dibujos que convendría comprar para las clases de la Academia, las reproducciones de obras de arte que convenía adquirir, las propias ideas sobre el arte y el método de estudio que a los Pensionados convenía.

La capilla de los Jácomes en la Catedral de Sevilla

M.^a TERESA DABRIO GONZÁLEZ,

Entre las capillas que alberga la Santa Iglesia Catedral de Sevilla se encuentra la de Nuestra Señora de las Angustias, también conocida por el nombre de Capilla de los Jácomes, situada a los pies del templo. En su interior se conserva un retablo tallado por Francisco Dionisio de Ribas en 1658, cuya parte central la ocupa el lienzo de Nuestra Señora de las Angustias pintado por Juan de las Roalas en 1609.

La mencionada capilla fue edificada después de 1650, cuando el Cabildo catedralicio decidió abrir una puerta que comunicase con el Sagrario. Para ello se escogió, como lugar más idóneo el que ocupaba la pila del Bautismo, de manera que ésta hubo de ser trasladada al lugar que hoy ocupa. Aprovechando el hueco que quedaba en el muro junto a la nueva puerta se mandó labrar una pequeña capilla con el fin de venerar en ella el cuadro de la Virgen de las Angustias, que gozaba de gran devoción en la ciudad.

En 1658 la viuda y herederos de Don Adrián Jácome, siguiendo las disposiciones testamentarias de éste, solicitaron del Cabildo la adjudicación de la capilla como lugar de enterramiento de la familia Jácome y sus descendientes. Reunido el Cabildo en sesión ordinaria el 29 de julio de 1658 se acordó acceder a la petición y el día 8 de agosto, el arcediano don Alonso Ramírez de Arellano de una parte, y doña Francisca de Linden y su hijo don Adrián Jácome de Linden por otra, formalizaban la cesión. Además de una cantidad en metálico, la familia debía encargarse de todo lo concerniente al exorno de la capilla. El retablo se concertó con Francisco Dionisio de Ribas; aunque no hemos

podido hallar el contrato de la obra, tenemos el finiquito otorgado por el artista en 1660, de lo cual deducimos que el citado retablo debió ejecutarse entre 1658 y 1660.

El conjunto realizado por Francisco de Ribas es de medianas proporciones, formado por un banco en el que aparecen 4 angelitos atlantes desnudos que soportan las peanas sobre las que descansan las correspondientes columnas del primer cuerpo; la parte central la ocupa una gran cartela enmarcada a los lados por roleos y rematada por un querubín. El primer cuerpo lo constituye un gran espacio central en el que se halla el cuadro de Nuestra Señora de las Angustias; a ambos lados dos columnas salomónicas cobijan la figura de un ángel pasionario colocado sobre una enorme voluta. En el ático, un relieve con el tema del paño de la Verónica mostrado por dos ángeles; a los lados dos grandes volutas sobre las que descansan la Fe y la Esperanza.

La capilla se cierra por una magnífica reja con los blasones de la familia y en el suelo delante del altar hay tres lápidas sepulcrales alusivas a los enterramientos de la familia. Al exterior la capilla está decorada como si se tratase de una gran portada, con estilo muy semejante al del retablo.

La importancia de esta obra dentro de la producción artística de Francisco de Ribas estriba en que, de momento, es el primer retablo en el que el arquitecto emplea la columna salomónica como soporte, al mismo tiempo que es una de las primeras apariciones de este tipo de columnas en la retabística sevillana de la segunda mitad del siglo XVII. El esquema del retablo es ya francamente barroco.

*El retablo-portada de la Capilla Sacramental de la iglesia del Divino Salvador.
Ensayo de un análisis*

PAULINA FERRER GARROFE

En 1770 se da por concluido el retablo de la Capilla Sacramental de la Iglesia del Salvador, obra del retablista portugués Cayetano Acosta.

A pesar de las declaraciones de los eruditos decimonónicos, existe en él una estructura arquitectónica regida por cuatro estípites: fuertes y angulosos los laterales, débiles y caligráficos los centrales, determinando dos calles laterales y una central en la que se abre el edículo que muestra la escena clave: una Adoración al Santísimo en donde el Nuevo Testamento supera y a su vez se apoya en el Antiguo Testamento.

El retablo-pórtico mantiene un sentido de arco triunfal con un espacio que se *abre detrás* y entra a formar parte de su mismo concepto visual: la propia capilla, a partir de ahí se nos permite una comparación con el conjunto decorativo-espacial islámico mashura-mirhab.

Las formas atrevidas y etéreas nos llevan a pensar en las construcciones efímeras y en sus materiales livianos y provisionales donde puede ensayarse las soñadas osadías del arquitecto.

Dos líneas visuales vienen inducidas por sendos puntos focales: una de dirección horizontal hacia el sagrario al fondo de la capilla: plano terrestre, otra de dirección vertical hacia el edículo central donde aparece glorioso el Santísimo: plano celeste, entre ambos el «axis mundi» que une tierra y cielo.

Se visualiza el rayo luminoso que derramándose de los altos ventanales hierde las formas quebradas y atormentadas del retablo haciéndolas vibrar bajo su luz, queda así proyectado en el espacio arquitectónico el éxtasis barroco de la pintura.

Hay un efecto de perspectiva en la disposición del edículo central y de las calles laterales que se incurvan, así como en el manejo de soportes fuertes y débiles, todo ello encaminado a llevar hacia el centro las líneas visuales.

Una creación espacial —apelativa y emocionada— lleva al espectador a la contemplación de la materia transcendida con la idea de ensalzar y hacer triunfante el Misterio de la Eucaristía.

*El crucifijo gótico doloroso andaluz, su origen francés y su transcendencia
en el arte hispánico*

ÁNGELA FRANCO MATA

El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Sanlúcar la Mayor de Sevilla, que supone la cima de una evolución escultórica de un tipo de Crucificado diferente en cuanto a origen de los grupos castellano y catalán, respectivamente, es de origen francés y, como otros muchos temas artísticos, nace en la miniatura, como se manifiesta en el manuscrito n.º 40 del Sacramentario de la Biblioteca de Grenoble, obra expresiva y magnífica donde se contempla un Cristo atormentado y dolorido, tremendamente dramático y realista como el magnífico dibujo del Álbum de Villard de Honnecourt de la Biblioteca Nacional de París, de los que deriva una serie de Crucificados hispánicos en madera, de los siglos XIII y XIV precedentes del sevillano. Este es una hermosa manifestación de nuestra escultura gótica, de extraordinaria calidad artística, representativo de un tipo de Crucifijo doloroso de gran belleza plástica. Se cubre con perizonas de numerosos, profundos y variados pliegues, que dibuja las formas corpóreas recogiendo a la derecha por medio de un artístico y complicado nudo, que se repetirá en otros Crucificados derivados de éste; su

cabeza es muy hermosa, peina cabellos ondulantes y su rostro, de suaves y regulares facciones se orna con corta barba rizada; expresión triste pero no desgarrada. El cuerpo de líneas suaves y armoniosas está modelado de acuerdo con la belleza clásica gótica del vecino país, aunque se señala violentamente la línea del hombro y huesos del cuello en un alarde de observación del natural. La obra es datable a mi juicio en el segundo tercio del s. XIV.

Este Crucifijo ha tenido honda trascendencia en el arte hispánico, siendo los ejemplares más cercanos el que remata el gran retablo de la catedral de Sevilla y el que estuvo en la iglesia de San Pedro de Córdoba, inmediatamente posteriores al modelo. El Crucificado que estuvo en San Francisco de Córdoba es datable hacia 1340-45 y unos años más tarde el de Santa María Sanctorum Omnium de Sevilla. Siguen la misma línea evolutiva el Crucifijo de San Agustín de Sevilla, el de San Isidoro de Santiponce y fuera del área andaluza el de la catedral de Santiago de Compostela, el de Salinas de Pisuegra (Palencia), Zurbano (Álava) y San Andrés de Cuéllar (Segovia).

Tres obras no conocidas del platero cordobés Damián de Castro en Cáceres

FLORENCIO-JAVIER GARCÍA MOGOLLÓN

Queremos presentar en esta breve comunicación tres obras, desconocidas, que atribuimos al famoso orfebre cordobés Damián Cosme de San Pedro y García Osorio (Córdoba 27 de septiembre de 1716 - Sevilla 7 de junio de 1793), llamado «El Arfe Cordobés». En su vida y en su obra tuvo una importancia decisiva el gran mecenas don Francisco Javier Delgado y Venegas, que llegó a ser cardenal y que fue, precisamente, el que encargó el orive cordobés grandes obras para las sedes que ocupó: Canarias, Sigüenza y Sevilla.

En el curso de nuestros trabajos de catalogación y estudio de la orfebrería religiosa que aún conservan las parroquias y conventos de la provincia de Cáceres, hemos hallado tres piezas que ostentan el punzón de Damián de Castro: un portaviático, un cáliz y un incensario.

1. *Portaviático* de plata en su color (17 x 8,6 x 6,7 cm.). Pertenece a la parroquia de Arroyo de la Luz. Es una preciosa obra, repujada y cincelada, del más puro estilo rococó. La base ostenta, en cartelas, motivos pasionistas enmarcados por rocallas. El cuerpo tiene dos medallones decorativos —uno por cada lado—, en los que se representa al *Buen Pastor* y al *Pelícano Eucarístico*. Las cadenas parten de dos angelitos ejecutados en un altorrelieve delicioso. Hemos apreciado tres marcas: *CASTRO* surmontada de una flor de lis, un poco borrada por el roce, *CAS/TRO* en dos líneas, y el león de Cór-

doba, de formas muy elegantes, rampante a la derecha e inscrito en un círculo con orla. Hemos de admitir que en este caso nuestro platero actuó como autor y como contraste, aunque esto estaba expresamente prohibido por la legislación. Los investigadores no se ponen de acuerdo en cuál era la marca de contraste y cuál la de autor. Cronología: entre 1772 y 1793.

2. *Cáliz* de plata sobredorada —creemos que modernamente— (29,2 x 8,4 x 15,5 cm.). Guardado en el convento Madre de Dios, de Coria. Típica pieza rococó. En el pie presenta, repujados, el *León de Judá*, el *Ave Fénix* y el *Cordero Apocalíptico*, todo ello entre cabezas de ángeles y flores. El astil es el característico del estilo: tiene espejos y cabecitas de ángeles colocadas por parejas. La subcopa ostenta motivos pasionistas. Hemos observado las mismas marcas que en el portaviático y lo fechamos por los mismos años.

3. *Incensario* de plata en su color (21 cm. de altura). Custodiado en la parroquia de San Miguel, Tejada de Tiétar. Está decorado con *rocallas*, *ces* y otros motivos rococó. Marcas: *CASTRO* bajo flor de lis. *HES*, terminación de *SAN/CHES*, que es el punzón de Juan Sánchez Soto, y león rampante a la derecha, inscrito en un rectángulo irregular con las esquinas achaflanadas. Es de inferior calidad a las piezas anteriores y lo fechamos entre los años 1786 y 1793.

Aportaciones a la obra de Alonso Vázquez y Juan de Uceda Castroverde: el retablo del Hospital de San Hermenegildo de Sevilla

M.^a FUENSANTA GARCÍA DE LA TORRE

Damos a conocer la localización actual del Retablo Mayor de la Capilla del antiguo Hospital de San Hermenegildo o del Cardenal de Sevilla, realizado por los pintores Alonso Vázquez y Juan de Uceda, según documentó el Profesor Angulo, en 1603; la arquitectura del retablo había sido contratada, en ese mismo año, con Diego López, según consta documentalmente. Hasta entonces, desde que lo hiciera Ponz, en 1786, el retablo se tenía como obra de Juan de Roelas; hacemos una recopilación bibliográfica desde Ponz hasta los últimos estudios sobre pintura sevillana de la época, a través de esta bibliografía y por investigaciones personales hemos seguido las vicisitudes de las distintas partes del retablo sufrieron desde que, en 1837, se trasladó el Hospital de las Cinco Llagas, donde poco después se desmembró, pasando en momentos distintos, el remate al Asilo de la Mendicidad, el cuadro central al Museo de Bellas Artes de Sevilla, permaneciendo la predella en el Hospital de las Cinco Llagas.

Hay que señalar que desde Gestoso (1892), la bibliografía silencia el retablo como tal, estudiándose solamente el cuadro central del Martirio de San Hermenegildo, sin dar como desaparecido el resto. A partir de la localización de una tabla de la predella durante la realización del «Inventario de los Bienes artísticos de la Diputación de Sevilla», en el Hospital de las Cinco Llagas, intentamos la localización del resto del retablo, cuya situación actual es la siguiente:

— Museo de Bellas Artes de Sevilla: Martirio de San Hermenegildo. Cuadro central del retablo.

— Hogar Virgen de los Reyes: Santísima Trinidad, la Fortaleza y la Templanza. Ramate del retablo, en esta misma situación se encuentra hoy en el de la Capilla de dicho Hogar.

— Hospital de las Cinco Llagas: Obispo con dos Santos. Una de las tablas de la predella del retablo.

— Paradero desconocido: Santa Justa y Santa Rufina con una figura de varón. Una de las tablas de la predella conservada, al menos hasta 1936, en el Hospital de las Cinco Llagas.

Rico Cejudo en una colección particular sevillana

PEDRO JOSÉ GONZÁLEZ GARCÍA

Participo en este Congreso Nacional de Historia del Arte con la presente Comunicación, acerca de una serie de obras inéditas del pintor sevillano Rico Cejudo.

Discípulo de García Ramos, su temática sigue muy de cerca los pasos de su maestro. Esto se observa en su relevante costumbrismo, cargado de una gran savia popular y folklórica, que nos lleva a los temas picarescos de tradición barroca.

Se forma Rico Cejudo en un momento en que el concepto del Arte no está definido y, por lo tanto, es cambiante. Hacia 1920 vamos notando una evolución hacia formas nuevas en las Bellas Artes, evolución en la que también entra nuestro autor.

La presente colección consta de 15 cuadros pertenecientes a diferentes géneros: bodegones, escenas costumbristas, retratos, escenas de género, etc., en los que existe una variada gama de calidades artísticas, notándose las predilecciones del maestro por los temas de raigambre andaluza. Así, en el cuadro titulado «El Piropo», se pueden encontrar palpablemente todas las características costumbristas de Rico Cejudo: amable, sensual, de ascendencia romántica..., de tal manera, que cada lienzo de este género podría ser un cartel para las Fiestas Primaverales.

También participó en concursos para carteles de festejos en Sevilla y Huelva.

Consigue medalla de tercera en la Exposición Nacional de Madrid, con el cuadro «Floreras», lienzo adquirido por el Estado en tres mil pesetas con destino al Museo Nacional de Arte Contemporáneo.

Los retratos que comento en la Comunicación son: «Dama con Mantilla», de gran efectismo lumínico, los de los «Señores de Arranz», primitivos dueños de la citada colección, retratos de carácter convencional y que se caracterizan por la ausencia de estudio psicológico en los retratados.

Los bodegones, estudio los cuatro que me encuentro. Son de gran colorido y de formas bien definidas. Estos estudios de frutas y demás objetos demuestran la carencia de dotes bodegonistas de nuestro pintor.

Los temas de ascendencia popular, como pueden ser: «El gitano cacharrero», «Gitana con cesto», el titulado «Escena de género» y, muy especialmente «El Piropo» son lo mejor de Rico Cejudo. En todos ellos se puede comprobar la categoría que tiene el pintor, que lleva los temas de costumbres a una genial fusión entre las nuevas formas modernistas y el tradicionalismo andaluz.

Por último, el lienzo titulado «Monaguillos», en el que el tema principal es el estudio de luces y sombras, recordando enormemente el tenebrismo barroco, junto a algo muy característico de nuestro autor como es la picaresca juvenil, cosa que refleja en todos los temas de este tipo.

Rico Cejudo ingresó en la Academia de Bellas Artes en 1907, siendo su pintura, en resumen, una pervivencia de la pintura costumbrista romántica sevillana, pero todo inmerso en un nuevo espíritu, propio de la modernidad novecentista.

La custodia de Fuenteovejuna

JESÚS HERNÁNDEZ PERERA

Considerada por Alcolea como la más bella custodia del Renacimiento en la provincia de Córdoba y considerada durante mucho tiempo como obra de los Arfes. En los últimos tiempos ha sido objeto de atención por parte de la crítica. Su mayor conocimiento comenzó a partir de la Exposición de Orfebrería Cordobesa celebrada en 1973, y precisamente el Catálogo que Dionisio Ortiz Juárez realizó sobre la Exposición presentó el estado de la cuestión en invitó a realizar un detenido estudio sobre la pieza.

La atribución de la obra a Juan de Arfe se hizo insostenible a partir de la rectificación de Sánchez Cantón, que la adscribió a Antonio de Arfe pero no de una manera definitiva, debido al silencio que Juan —su hijo— guarda sobre el tema. Valverde Madrid da a conocer que la custodia lleva el punzón de Córdoba, lo que asegura su realización andaluza, dando a conocer también otra marca, la del platero Pedro Fernández: PRO/FRS, documentado en ciudad de Córdoba como contraste en la primera mitad el siglo XVI.

Por otra parte se sabe que el obispo D. Leopoldo de Austria donó varias obras a Fuenteovejuna y que

Diego de Alfaro fue su platero. Este hecho hace pensar a Ortiz Juárez que la custodia sea obra de este último y conocido platero cordobés. Pero al existir ya un ostensorio en el tesoro de la iglesia de Fuenteovejuna con el punzón de Alfaro, no parece probable que el obispo regalase dos custodias.

Con respecto al punzón PRO/FRS perteneciente a Pedro Fernández, descubierto en 1961 durante una restauración, parece corresponder al contraste de la ciudad más que al autor, ya que el susodicho Pedro Fernández Tercero fue contraste durante varios años en la primera mitad del siglo.

Apuntamos la posibilidad de que la custodia pueda ser obra de uno de los grandes plateros andaluces de este momento, Juan Ruiz el Vandalino mencionado por Juan de Arfe en la *Varia Conmesuración* y, autor de las custodias de Baza, San Pablo de Sevilla y la catedral de Jaén, todas desaparecidas. La calidad de la obra de Fuenteovejuna podría corresponder a la del gran platero que fue Juan Ruiz.

Peonçicos de los Cantorales

JUANA HIDALGO OGAYAR

Los cantorales o libros de coro presentan dos tipos de letras miniadas, por un lado, las letras capitales o mayúsculas que inician una festividad y que tienen un gran tamaño, en cuyo interior se representa una escena pictórica y, por otro lado, aquellas otras letras iluminadas que por su situación en el texto son mayúsculas pero de proporciones más pequeñas y que encontramos en la mayoría de los folios. Estas últimas en el siglo XVI recibían el nombre de «peonçicos».

Sirviendo de ejemplo los cantorales conservados en las catedrales e iglesias giennenses, se pueden enumerar una serie de características y de estilos diferentes.

Se desconocen las manos que realizaron tanta letra miniada, aunque creo que, siendo un número tan elevado de iluminaciones, lo normal sería que los maestros hicieran las miniaturas grandes, dejando la labor más rutinaria a sus ayudantes.

*Pervivencias platerescas en la miniatura de la primera mitad del siglo XVII:
la ejecutoria de hidalguía de Pedro Fernández Carreras*

TERESA LAGUNA PAUL

La ejecutoria de hidalguía de P. Fernández Carreras y Acuña dada en la Chancillería de Granada el 3 de octubre de 1639, forma parte de los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla, es un claro ejemplo de la persistencia del estilo plateresco en una época en que los presupuestos estéticos de éste estaban completamente superados.

La ilustración de códices y libros quedó relegado con el desarrollo de la imprenta a los cantorales y ejecutorias. Dentro del campo iconográfico alcanzan un mayor desarrollo los primeros. Las ejecutorias realizadas en las dos cancillerías del país, fueron realizadas por pequeñas familias y artistas de segunda talla que toman esquemas iconográficos de la pintura de la época pero con pervivencias arquitectónicas del siglo XVI.

Dentro del ejemplar que estudiamos podemos ver dos influencias pictóricas y arquitectónicas. La primera se observa claramente en las dos miniaturas centrales: la Inmaculada, rodeada de ángeles cantores y con los domantes a los pies y «Santiago Matamoros» tema tan hispánico y popular. En ambas se aprecian esquemas pictóricos del siglo anterior pero realizados con tosquedad e ingenuidad. La influencia arquitectónica aparece en la decoración de las orlas que enmarcan las miniaturas con esquema de claro estilo plateresco y cuyo único elemento comparativo contemporáneo puede encontrarse en los libros impresos y en las miniaturas de los libros corales.

*Miniaturas en las transcripciones de privilegios reales otorgados
a la ciudad de Montoro*

FRANCISCO LARA ARREBOLA

Esta comunicación tiene por objeto dar a conocer una serie de transcripciones de documentos inéditos, ilustrados con miniaturas y portadas coloreadas, que se conservan en el Archivo del Ayuntamiento de Montoro. Al constituir las miniaturas una serie, cuya ejecución se extiende del reinado de Carlos I hasta el de Fernando VII, nos permitirán aventurar algunas conclusiones no sólo de carácter estilístico e iconográfico, sino también social y político-religioso.

En el catálogo de documentos figuran la Ejecutoria del término de la sierra de la villa de Montoro, dada por Carlos I el 19 de marzo de 1540; el deslinde del término de dicha villa, aprobado por Car-

los I el 30 de septiembre de 1540; el privilegio de exención de los regimientos de la villa, dada por Felipe III el 1 de diciembre de 1599... etc.

Entre las conclusiones podemos señalar una disociación entre los términos del binomio imagen-texto. La estereotipación del modelo en el caso de los retratos de Felipe III, Felipe IV así como de la Virgen de la Cabeza y la de la Fuensanta en el Valle. El constituir las transcripciones miniadas de los documentos presentados una serie que se extiende desde el año 1540 hasta 1808, evidencia la existencia en España durante la Edad Moderna de un oficio que ha llegado hasta nuestros días.

Un programa cervantino en el palacio episcopal de Víznar

JUAN MIGUEL LARIOS LARIOS

Existe a 8 Kms. de Granada, concretamente en la villa de Víznar, un palacio de recreo edificado por el arzobispo D. Juan Manuel de Moscoso y Peralta, que gobernó la diócesis entre 1789 y 1811. Las obras ejecutadas a expensas de su patrimonio personal, concluyeron en 1795. En el edificio llama la atención el aspecto mundano de la decoración, donde la temática religiosa está ausente. Mitología, temas populares y costumbristas, asuntos bélicos y literarios. De toda la decoración nos interesa destacar doce escenas situadas en la galería inferior que abre al citado jardín, realizadas al fres-

co, que representan a Don Quijote de la Mancha; están inspirados en los grabados que publicó la Real Academia Española en 1780.

Pudiera tratarse de un remedio de los doce trabajos de Hércules. Creemos haber encontrado la clave para la interpretación simbólica de esta serie iconográfica en la obra de Avalle-Arce, titulada *Don Quijote como forma de Vida*. En ella se nos dice que la vida de Don Quijote es de absoluta ejemplaridad cristiana. Cada desventura representada en los muros del palacio de Víznar es imagen de los reveses sufridos por el cristiano.

La emblemática y su repercusión en la decoración de los monumentos andaluces

JUAN MIGUEL LARIOS LARIOS

En la presente comunicación queremos hacer una breve recopilación y descripción de algunos ejemplos de monumentos andaluces donde la emblemática ha tenido una utilidad práctica. Se trata del Palacio Arzobispal y la iglesia de San Buenaventura de Sevilla; la iglesia de San Cayetano de Córdoba y la del convento de San Antón de Granada, ordenados cronológicamente según la realización de su programa.

El Palacio Arzobispal de Sevilla conserva un programa iconográfico tan rico como arcano decorando el techo del gran salón principal. Éste fue mandado pintar en 1604 por el cardenal Don Fernando

Niño de Guevara, cuyos escudos de armas figuran entre los emblemas que allí se representan. En el convento de San Buenaventura Francisco de Herrera realizaba en 1627 el fresco de la decoración de las bóvedas, donde encontramos 5 emblemas con elementos simbólicos que son muy clásicos; de estudios teológicos. En la iglesia de San Cayetano se halla un canto de exaltación a la orden carmelitana y sus santos fundadores. Finalmente en la granadina iglesia del convento de San Antón el sentido del programa es netamente mariano, propio de un convento franciscano.

José Oriol Mestres, Arquitecto barcelonés en Sevilla

VICENTE MAESTRE ABAD

En esta comunicación damos a conocer los dibujos que realizó de la catedral de Sevilla, durante el verano de 1865, uno de los más significativos arquitectos barceloneses del siglo XIX, José Oriol Mestres (1815-1895). Forman dos grupos distintos. El primero pertenece al Archivo de la Real Academia de San Jorge de Barcelona y el segundo fue hallado en las carpetas del archivo de la E.T.S. de Arquitectura de la misma ciudad. Componen el primer grupo dos cuadernillos, tamaño cuartilla y papel cuadriculado, que contienen dibujos a lápiz

de los rosetones de las fachadas de San Cristóbal y de la Concepción, pináculos de las mismas, antepechos, estribos, cornisas, etc. El segundo lo componen cinco pliegos con los dibujos definitivos de las dos fachadas del crucero y otros detalles. La presencia de Mestres en Sevilla había sido ignorada hasta ahora entre los historiadores de la catedral hispalense. Ante la postura adoptada por los arquitectos de la catedral y la prensa sevillana, el arquitecto catalán no participó en el posterior concurso, que adjudicó las obras a Fernández Casanova.

Trazas de la Casa de la Moneda de Sevilla por Juan Minjares

CARMEN MÉNDEZ ZUBIRIA

En el año 1583, se derriba la Casa de la Moneda que había en Sevilla pues en su solar se levantaría la Lonja de Mercaderes. En un primer momento las dependencias de esa Casa de la Moneda se trasladaron al patio primero de los Reales Alcázares, donde no permanecerían mucho tiempo, ya que por una Real Cédula del 9 de marzo de 1584, se ordena la construcción de un nuevo edificio, siguiendo el parecer de Juan de Minjares, en el sitio que hasta entonces ocupaban la Atarazanas y Huerta del Alcázar.

La obra que comenzó el 19 de marzo de 1585, duró sólo un año y ocho meses, pues el 26 de noviembre del año siguiente se conceden las hornazas a los capataces y mercaderes que las ostentaban en el antiguo edificio. El que actualmente se conserva, es fruto de la remodelaciones que se hicieron a la obra de Minjares, la primera en 1785 aunque no sabemos qué autores la llevaron a cabo y la segunda en 1819, en este caso fueron Manuel Zintora y José Echamoros los que la realizaron.

Los maestros del retablo mayor de la iglesia parroquial de El Pedroso

GERARDO PÉREZ CALERO

Como avance y síntesis de un trabajo de mayor envergadura en el que se recoja el estudio en su totalidad de esta interesante y problemática pieza escultórica, cobijada en la no menos interesante fábrica arquitectónica, presento el paso por El Pedroso, en la sierra norte sevillana, de maestros ensambladores y escultores de imágenes, unos, como el desconocido Luis de Vargas (¿1683-174...?) vinculados a un taller local ubicado en su ciudad natal Constantina; otros, como Bartolomé García de Santiago, al que vemos trabajando sólo o en colaboración con otros maestros en Sevilla, su patria chica; así como José y Vicente de Guadiz, continuadores de la labor de Vargas en el trabajo de ensamblaje del retablo.

A todos ellos hay que unir, aunque sólo sea presuntamente por el apoyo documental, pero sin constancia efectiva en la obra, la figura excepcional de Pedro Duque Cornejo.

El origen del retablo dieciochesco de El Pedroso, tal como se apunta en la presente comunicación, surge a raíz de la visita que el Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona realiza en 1726 a la villa, en la que se ordena, por su necesidad imperiosa, la

construcción de un retablo para el altar mayor de *fábrica moderna*. La obra se encarga al año siguiente a Luis de Vargas, quien realiza escritura de obligación en la que, como es de rigor, se especifican las condiciones temporales, económicas, morfológicas, etc., de la misma, que, en principio debe durar dos años, los cuales se prolongan a dieciséis, así como describe su estructura arquitectónica (tres cuerpos), y elementos escultóricos: siete estatuas, cuatro ángeles, dos cabezas, y un pelícano en la puerta del Sagrario. Todas ellas *de mano de D. Pedro Cornejo*.

Los tres cuerpos del retablo finalmente se reducen a dos, y las esculturas del mismo son encomendadas al mencionado Bartolomé García de Santiago, quien las concluye en 1743, en un estilo que recuerda la forma de hacer de Duque Cornejo, dado el prestigio de que éste gozaba en los círculos artísticos de la capital, en los cuales evidentemente se mueve Bartolomé García.

En la actualidad la obra se halla relativamente bien conservada, teniendo sus dos cuerpos y remate, así como las esculturas del Crucificado, San Isidoro y San Leandro, San Pedro y San Pablo y el relieve del pelícano en el Sagrario.

Una posible fuente del tema de la sirena en el arte hispanoamericano: los grabados de la edición sevillana de la historia de la Linda Melusina

JOSÉ LUIS PORTILLO

La Historia de la linda Melusina, cuyo autor es Juan de Arrás es un libro francés cuya edición incunable sale, en 1478, de la ciudad de Ginebra. Mandaba traducir al castellano pro Juan París y Esteban Clebat, es sacada a la luz por estos mismos, impresores alemanes, el 13 de julio de 1489. En 1512 sale una impresión valenciana y en 1526 la edición sevillana, a cargo de Jacobo y Juan Cromberger, insignes impresores alemanes que llevan la imprenta sevillana a una categoría internacional en el siglo XVI. Todas estas ediciones llevan grabados en madera que ilustran esta historia, cuyo interés está en la magia que representa que su protagonista sea un hada, Melusina, y que, castigada por su madre, se metamorfosee en sirena, tema que va a ser representado en los grutescos y decoraciones del arte español del XVI.

Por otra parte tenemos la tesis defendida por todos los estudiosos americanistas sobre la influencia que los libros, a través de sus grabados especialmente, tuvieron en el Arte Hispanoamericano, versión del Arte Español que fue importado al otro continente.

De este modo desarrollamos nuestra *Comunicación*, partiendo de la edición sevillana, de 1526, como obra artística andaluza que pudo llegar a América (en 1526 comienza —sistemáticamente— el comercio de libros con este continente) y la posible influencia que las ilustraciones de este libro pudieron tener en el Arte Hispanoamericano, basándonos en las noticias que de este arte nos dan los profesores Angulo y Marco Dorta, aportando con ello una idea a lo que Andalucía representó en el Arte Español del siglo XVI, en su variante americanista.

Acerca de la portada barroca del antiguo convento de San Pablo de Córdoba

M.^a ÁNGELES RAYA RAYA

Interesante es conocer los autores de la portada de San Pablo puesto que su conocimiento sirve para esclarecer el panorama arquitectónico de Córdoba en los comienzos del siglo XVIII. La desaparición de los archivos conventuales y la parquedad de los archivos notariales imposibilita conocer las construcciones artísticas cordobesas, por ello el hallazgo de los ejecutores de la portada barroca de San Pablo nos ha parecido muy interesante y, más aún, teniendo en cuenta la originalidad del hallazgo.

Ramírez de Arellano al referirse a la portada citada nos la relacionaba con un hecho ocurrido en la vida del Padre Posadas, esto nos permitió encaminar nuestro estudio en torno a la vida de este venerable santo y fue precisamente en la obra de Pedro de Alcalá donde encontramos comentado el momento a que se refiere el autor de los Paseos por Córdoba.

Pedro de Alcalá cuenta el acto de la siguiente manera: «Labrando la portada de la Iglesia del Real Convento de San Pablo Andrés del Pino, halló quebrada una de sus dos columnas grandes de manera, que el ayre, que entraba por un lado salía por el otro; y viendo que ni podía servir, ni según su conocimiento hallar en la misma cantera otra de su tamaño: no dudó sería esta noticia de mucha pesadumbre al Prior, por lo que la obra se detenía; y costo que se aumentaba, por lo qual, temiendo no se le hiciese a él este cargo, determinó ausentarse, dexando prevenida Persona, que dixese al Prior lo q passaba. Dispuso su viage, y en la mañana, q lo avia de hacer, llegó el Siervo de Dios en hora no acostumbrada. Puso los ojos en la columna y celebrándola dixo:

«Muy linda es». Padre respondió el referido, muy linda, sino estuviera quebrada. «Quebrada está?, Calle que no será cosa de cuydado», y levantando la mano echó tres veces la bendición á la columna, diciendo otras tantas: «Dios te bendiga». Entrose en el convento, y Bartholome de Roxas Maestro también de Cantero, que era presente quiso reconocer, si Dios avia hecho aqui algun milagro, por su siervo; y diciendo: Veamos, que ha hecho el Padre Posadas con sus bendiciones, tomó el mazo, probó la columna, y hallandola totalmente sana; la tocaron amos, suspendiendolos la admiración, de que siendo la rotura tan grande, no la huviesse quedado ni aun señal».

Muy significativo en nuestro intento de probar quienes ejecutaron la portada del convento de San Pablo, es este testimonio pues en él se nos revela quienes la ejecutaron; y, si bien, el autor no determina la fecha en que ocurrió, sí podemos señalar cuándo fue realizada ya que aparece fechada en el basamento que separa los dos cuerpos, justo debajo de la peana del Santo titular, pudiéndose leer: «A 1706».

Se trata de una portada retablo que consta de os cuerpos y ático, respondiendo sus características a la primera etapa barroca reseñada por Taylor al estudiar el barroco cordobés.

Para concluir diremos que sus autores no son personas totalmente desconocidas sino que recientemente, en un estudio realizado por Jesús Rivas se halla documentada su participación en numerosas obras de cantería dentro del ámbito lucentino, de donde ellos eran oriundos.

Datos sobre la Iglesia Mayor de Motril

M.^a DEL CARMEN ROMERA REY Y M.^a DEL CARMEN MELERO RODRÍGUEZ

En 1486 Inocencia VIII otorga por Bula el permiso para poder convertir en Iglesias los edificios que habían ocupado las mezquitas árabes; y a partir de entonces son numerosos los casos en que se realiza esta conversión, simbolizando también así la victoria obtenida.

Uno de esos casos es de la Iglesia Mayor Parroquial de la ciudad de Motril, que comenzó a utilizarse como tal en 1492 durante 22 años, denominándose Iglesia Parroquial de Santiago; hasta que en 1510 comienzan las obras de la nueva Iglesia colindante a la anterior, con un sentido de Igle-

sia-fortaleza que sirviera de refugio y defensa a los habitantes de la ciudad.

En 1555 se decide ampliar la Iglesia que ya resultaba pequeña y para ello se acuerda traer de Granada a algunos Maestros mayores de fábricas que añaden una nave de crucero y la Capilla Mayor.

La Sacristía, habitaciones altas y la Capilla de la Virgen de los Dolores, fueron promovidas y costeadas en su construcción por el Cardenal D. Luis Belluga, que era natural de Motril, desde Roma, en 1731.

Documentación sobre las Santas Justa y Rufina, de la catedral hispalense, obras del escultor Pedro Duque Cornejo

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

Con motivo del tercer centenario del nacimiento de Duque Cornejo, la Academia y la Universidad realizaron conferencias. Posteriormente se publicaron una serie de artículos referentes a este escultor. Uno, el del profesor José Guerrero Lovillo, titulado: *El maestro imaginero Pedro Duque Cornejo*. Otro, el del señor don José Valverde Madrid: *Pedro Duque Cornejo, proyectista*. Junto a ellos hemos de reseñar el extenso trabajo elaborado por don José Hernández Díaz, titulado: *El sevillano Pedro Duque Cornejo en el barroco andaluz*.

En la lectura detenida de estos estudios se comprueba cómo el bello grupo de las santas patronas, Justa y Rufina, —existentes hoy en la Catedral— no está documentado. Aportamos cierta noticia hallada en el Archivo Diocesano de Sevilla, que atestigua la autoría del genial maestro sevillano y la fecha de su ejecución.

Estas dos imágenes que contemplamos en la catedral de Sevilla, proceden de la iglesia parroquial

del Salvador, de dicha ciudad. Fueron trasladadas a su actual ubicación a comienzos del presente siglo. No será hasta el reciente estudio del profesor Hernández Díaz cuando se fechen por primera vez estas tallas, que las sitúa en el decenio 1730-40.

Estas esculturas son productos del proceso decorativo que se llevaba a cabo en la citada Colegial, tras su conclusión arquitectónica en 1712. Cristóbal Nemesio, canónigo de ella, mandó al maestro Juan de Dios, construir un retablo para las, entonces, Santas Justa y Rufina, acabado en 1722. Seis años después el mismo canónigo encargó al escultor Pedro Duque Cornejo dos esculturas de talla completa para sustituir a las santas patronas de vestir, que existían. Se acabaron por el mes de mayo de 1728. Estas obras están concebidas para ser procesionadas, de ahí su acabado perfecto.

Las imágenes poseen en medio una torre: La Giralda, que realizó el autor del retablo: Juan de Dios.

Una escultura de Fernando Ortiz, no de Nicolás Salzillo

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

La presencia de artistas extranjeros en la Corte fue trascendental para el proceso evolutivo de la estética del siglo XVIII, cuyo protagonista primordial fue la influencia italiana.

Entre los escultores adscritos a esta huella estilística, está el malagueño Fernando Ortiz (1716-1771), que adquiere los elementos formales italianizantes en la Corte por el contacto con escultores, como Domingo Olivieri. Esta influencia se aprecia claramente en la forma de taller y esculpir el relieve marmóreo, ejecutado por Fernando Ortiz para el Palacio Real de Madrid (hoy en el Museo del Prado). Obra que nos sirve como fundamento para atribuir, con mayor acierto, a este escultor malagueño la Inmaculada, de mármol, existente en el Museo de Málaga. Ese mismo espíritu italianizante lo apreciamos en el dibujo que realizó para el grabado que representa la Aparición de la Virgen de la Victoria a San Francisco de Paula... o también en la magnífica imagen de San Sebastián, que existió en la iglesia parroquial de Teba (Málaga).

En la Exposición Ibero-Americana de Sevilla, en 1929, se exhibieron seis esculturas procedentes de

la iglesia parroquial de Teba entre las que había un San Rafael, un San Gabriel y un San Sebastián. Esta última imagen se consideraba del escultor italiano Nicolás Salzillo, atribución mantenida hasta la actualidad.

Sin embargo, por los documentos que hallamos en el Archivo Histórico Provincial de Málaga, sabemos que la realizó el mencionado Fernando Ortiz, hacia mediados del siglo XVIII, por encargo del presbítero, vicario y beneficiado de la iglesia de Teba, Francisco Ponce de León. Debido al espíritu italianizante de la obra, característica que era desconocida en la producción de Ortiz, se había atribuido a Nicolás Salzillo.

Además de este San Sebastián ejecutó, para la misma iglesia otras imágenes: Santa Ana con su Niña, Santo Toribio, Santo Domingo, San Francisco de Paula, San Gabriel y San Rafael —las dos últimas también estuvieron presentes en la citada Exposición—. Estas imágenes han servido para atribuir a Ortiz esculturas como el San Blas de la Catedral de Málaga, que erróneamente se creía obra de Mena.

Orfebrería barroca cordobesa en Málaga

RAFAEL SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR

Córdoba fue durante el siglo XVIII uno de los centros de producción de plata labrada más importante del país. Aunque ya durante el Barroco las obras cordobesas tenían una notable difusión, será sobre todo con el estilo rococó cuando se intensifique. De entre todos los artistas con taller en la ciudad, destaca el platero Damián de Castro, uno de los artífices más fecundos y originales de la orfebrería española.

En la presente comunicación estudiamos los motivos económicos de la extraordinaria expansión del gremio cordobés y damos a conocer la documentación de dieciocho piezas de plata encargadas a Damián de Castro para la Catedral de Málaga. De ellas sólo se conserva una magnífica cruz procesional de plata dorada.

Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchands franceses: aproximación al estudio de la problemática del comercio del arte

MARÍA TERESA SAURET GUERRERO

De las escuelas regionales surgidas en el S. XIX, dentro de Andalucía Málaga cuenta con una de las más fructíferas. Si hasta el S. XIX el arte local vivió del recuerdo de las producciones de Mena, Manrique o Niño de Guevara, a partir del último tercio del XIX se formará un centro artístico con una coherente personalidad, gracias a las aportaciones de dos pintores, valencianos ambos, que enfocarán a la escuela por dos caminos diferentes: Ferrándiz hacia el costumbrismo y Muñoz Degrain al paisaje impresionista.

A Ferrándiz se le viene considerando el creador de la citada escuela. Hombre de fuerte personalidad, desde que llega a la ciudad en 1868, primero desde su cátedra de colorido en la Escuela de Bellas Artes y después como director de la misma, proyectará sus concepciones artísticas, con escrupulosa docencia, hacia sus numerosos alumnos y, precisamente por ello, el costumbrismo fortuneista de sus obras pervivirá largo tiempo. Sus relaciones durante varios años con Estanislao Baron, Mar-

chand francés, le hará, no sólo no abandonar el género sino inculcarlo fuertemente, en muchos de sus discípulos que lo continuarán practicando hasta bien entrado el S. XX.

La correspondencia manejada abarca el período de un año, del 8 de marzo de 1874 al 6 de abril de 1875. Se tienen referencias, según notas del propio autor (BERNARDO FERRÁNDIZ. Homenaje en el primer centenario de su nacimiento.—21 julio 1835, Málaga 1936) de contactos, en años anteriores, con Goupil y Boucheron, probablemente debido a su estrecha amistad con Fortuny, siendo en 1873 la primera fecha en la que aparece Baron como comprador de sus obras.

A través de ella podemos adentrarnos en el mundo del comercio del arte y su problemática llegando a introducirnos en el complicado mecanismo comercial que en el S. XIX sentó las bases del proceso especulativo de la obra de arte como elemento fructífero de inversión.

Iconografía de San Isidoro de Sevilla en la miniatura riojana del siglo X

M.^a SOLEDAD DE SILVA Y VERASTEGUI

Numerosos han sido los autores que han puesto de relieve el prestigio que San Isidoro alcanzó en la época altomedieval. No sólo en España sino en toda Europa los escritorios monacales se dedicaban a reproducir sus libros. En la Rioja, durante el siglo X, algunos de sus escritos fueron copiados también en los scriptorium de los monasterios de San Martín de Albelda y San Millán de la Cogolla. Varios de estos textos han sido ilustrados con miniaturas que representan temas diversos, proporcionándonos una interesante iconografía directamente suscitada por los escritos del santo sevillano.

Los miniaturistas riojanos crearon además una iconografía del santo Doctor en la que éste se nos muestra bajo dos aspectos importantes de su personalidad: como autor y como obispo en la celebración de los concilios. El primer aspecto ha sido figurado en el código Emilianense donde se nos muestra a San Isidoro como autor ofreciendo su

obra —el Liber de Generibus Officiorum— a su hermano Fulgencio. Nos transmite así este código una iconografía de antigua raigambre en la ilustración de los códigos ya que esta idea de representar al autor ofreciendo sus escritos debió de originarse en la Antigüedad. El código Vigilano nos ofrece, en cambio, el retrato de San Isidoro como metropolitano de la Iglesia de Sevilla en los Concilios II de Sevilla y IV de Toledo. En el primero San Isidoro figura al comienzo del acta sinodal; y en el segundo su retrato ha sido figurado juntamente con el de otros obispos asistentes, suscribiendo las actas, entre las firmas de todos ellos. Esta iconografía y el lugar que ocupa la miniatura en el texto, evidencian que estas imágenes han sido suscitadas por las firmas de los representantes de la autoridad eclesiástica colocadas al final de las actas del Concilio, y por tanto como éstas sus retratos aparecen también garantizar su autenticidad y confirmar los veredictos de la asamblea.

Retablos manieristas desaparecidos en Jaén

MARÍA LUZ DE ULIERTE VÁZQUEZ

Nos ha parecido oportuno dar a conocer como pertenecientes al desaparecido patrimonio artístico de Jaén tres interesantes retablos a caballo entre el manierismo y el barroco: los mayores de Santa María de Andújar. Nuestra Señora de la Villa de Martos y S. Juan Evangelista de Mancha Real.

Se trataba de retablos de dos pisos de tres calles y ático, elevados sobre alto banco. El de Andújar ostentaba entre otras pinturas una Oración del Huerto, obra del Greco (por fortuna conservada en la misma iglesia) que con otros elementos sirven

para fechar el retablo como el primero de la serie, y posible motivo de inspiración de los otros dos.

Los de Martos y Mancha Real eran retablos de escultura que, combinando el relieve con la exenta, ejemplificaban diversos aspectos de la vida de Cristo. Su similitud es tal que tuvieron que ser de la misma mano: obras pues del desconocido hasta ahora maestro de cantería, de escultura y talla Diego de Landeras, cuya autoría es clara en el caso de Mancha Real, ayudado por el ensamblador Gil Fernández, las situamos en el quinquenio de 1640-1645.