Fundación Juan March

Noguer

Tierras de España

ANDALUCIA

Fundación Juan March

Noguer

ANDALUCIA



Segundo y último volumen dedicado a la historia, la literatura y el arte de Andalucía, redactado por Antonio Domínguez Ortiz, Emilio Orozco, Antonio Sánchez Trigueros y José Hernández Díaz



Fundación Juan March (Madrid)

Tierras de España

ANDALUCIA

Fundación Juan March

Noguer

Tierras de España

ANDALUCIA

Fundación Juan March

Noguer

**

Fundación Juan March (Madrid)

ANDALUCIA



Tierras de España

**

ANDALUCIA

Domínguez Ortiz
Ortiz
Sánchez Ingelmo
Hernández Díaz

ANDALUCIA

Fundación Juan March • Editorial Noguer

Fundación Juan March (Madrid)

Tierras de España

La cultura española posee una diversidad que es una de las bases de su riqueza. Partiendo de esa realidad, esta colección pretende ofrecer un mosaico de las distintas regiones españolas. A cada una se dedicará un volumen o, en algunos casos especiales (CATALUÑA, CASTILLA LA VIEJA • LEÓN y ANDALUCÍA), dos tomos.

La colección se centra en el amplio estudio del arte en cada región, precedido de unas breves introducciones a la geografía, historia y literatura que lo explican y condicionan.

Los textos han sido redactados por más de sesenta especialistas. Se ha realizado un gran esfuerzo para ofrecer unas ilustraciones de primera calidad, rigurosamente seleccionadas por su belleza o significado cultural y cuidadosamente impresas.

El título, TIERRAS DE ESPAÑA, no alude a un puro ámbito geográfico sino al escenario histórico de la actividad creadora de unos hombres. Esta colección intenta ofrecer, con la debida dignidad, una visión amplia del legado artístico y cultural de esa "hermosa tierra de España" que cantó Antonio Machado.

Sobrecubierta:

Inmaculada, por Alonso Cano.
Sacristía de la catedral de Granada

Fundación Juan March (Madrid)

Fundación Juan March (Madrid)

Fundación Juan March (Madrid)

Fundación Juan March (Madrid)

TIERRAS DE ESPAÑA

Fundación Juan March (Madrid)

Fundación Juan March (Madrid)

Comisión coordinadora de la colección

TIERRAS DE ESPAÑA

José M.ª de Azcárate Ristori

Catedrático de Historia del Arte Medieval, Arabe y Cristiano de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid

José Cepeda Adán

Catedrático de Historia Moderna de España en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid

José Gudiol

Arquitecto. Director del Instituto Amatller de Arte Hispánico

Antonio López Gómez

Catedrático de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid

Juan Maluquer de Motes

Catedrático Director del Instituto de Arqueología de la Universidad de Barcelona

Gratiniano Nieto Gallo

Catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid

Francisco Yndurain Hernández

Catedrático de Lengua y Literatura Española de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid

Fundación Juan March (Madrid)

Fundación Juan March (Madrid)

ANDALUCIA

Tomo II

PUBLICACIONES DE LA FUNDACION JUAN MARCH

EDITORIAL NOGUER, S. A.

Fundación Juan March (Madrid)

Primera edición: noviembre de 1981
RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS
© Fundación Juan March, Castelló, 77 - Madrid, 1981
Coedición en exclusiva con Editorial Noguer, S. A., Barcelona
ISBN 84-7075-178-6 (obra completa)
ISBN 84-7075-212-0 (tomo II)
ISBN 84-279-8014-0 (obra completa)
ISBN 84-279-8016-7 (tomo II)
Depósito legal: S. S. 426-1980
La Fundación Juan March no se solidariza
necesariamente con la opinión de los autores
cuyas obras publica.
Printed in Spain
1981. - Talleres offset Nerecán, S. A. San Sebastián

Fundación Juan March (Madrid)

ANDALUCIA II

INTRODUCCION HISTORICA

Antonio Domínguez Ortiz

INTRODUCCION LITERARIA

Emilio Orozco

Antonio Sánchez Trigueros

ARTE

José Hernández Díaz

Fundación Juan March (Madrid)

Fundación Juan March (Madrid)

INTRODUCCION HISTORICA

Andalucía de 1492 al siglo XX

Antonio Domínguez Ortiz

Académico de Número
de la Real Academia de la Historia

Fundación Juan March (Madrid)



1. El estrecho y el peñón de Gibraltar desde las proximidades de Vejer de la Frontera, con la costa de África en último término. Del repertorio Illustriorum Hispaniae urbium. *Segunda mitad del siglo XVI*



Fundación Juan March (Madrid)

2. Bautismo de moriscos granadinos.
Bajorrelieve del retablo mayor de la Capilla Real de Granada



Fundación Juan March (Madrid)

I. UN LARGO SIGLO DE ORO (1492-1625)

Tres grandes hechos señalan el comienzo de la Edad Moderna: la conquista del reino de Granada, el descubrimiento de América y la inserción de España en un imperio europeo. El primero fue exclusivamente andaluz; el segundo, ampliamente español, e incluso universal, pero Andalucía, sobre todo en su porción occidental, fue la región que más directamente experimentó sus efectos. El tercer factor, la política internacional de los Habsburgos, también afectó, aunque no tan directamente, a las tierras andaluzas.

Comencemos diciendo que por primera vez, tras la conquista de Granada, se generaliza el empleo del vocablo Andalucía para designar toda la región sur de España, ahora unificada bajo una misma fe y un mismo cetro. No fue nunca una expresión oficial ni respondió a ninguna realidad administrativa. La porción occidental siguió dividida entre los tres reinos de Sevilla, Córdoba y Jaén, mientras las tierras recién conquistadas integraban el reino de Granada. Éste, identificado con la Andalucía oriental o Alta, seguía siendo algo distinto del resto. Los documentos distinguen, por ejemplo, entre «la costa de Andalucía» (desde Ayamonte hasta Gibraltar) y «la costa de Granada» (desde el Estrecho hasta Murcia). Pero, cada vez más, el sentir popular fue identificando a todos los meridionales como andaluces, sobre todo tras la completa castellanización del país granadino.

No fue rápida ni fácil esta castellanización. Las capitulaciones otorgadas por los Reyes Católicos permitían la permanencia de la población musulmana bajo ciertas condiciones: debían abandonar los lugares fortificados, que quedaban reservados a los conquistadores, pero podían continuar labrando sus tierras y practicando su religión y costumbres. Puede calcularse que la mitad del casi medio millón de habitantes que tenía el reino granadino fue víctima de las hostilidades o se expatrió voluntariamente. El otro cuarto de millón permanecía apegado a su tierra y cada vez más descontento por la manera poco leal como se aplicaban las capitulaciones. La labor de proselitismo llevada a cabo con métodos suaves y evangélicos por fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada, fue criticada por sus enemigos políticos y por los fanáticos que consideraban intolerable que en las mezquitas de Granada siguiera resonando la voz del muecín.

Los Reyes Católicos se hicieron eco de estas acusaciones y autorizaron al cardenal Cisneros a emplear métodos más severos: confiscó libros arábigos, encarceló a los alfaquíes más reputados y autorizó procesos inquisitoriales contra los hijos de renegados cristianos que desde antes de la conquista vivían en Granada. Estas tropelías, que contradecían la palabra dada por los reyes, motivaron una sublevación en el Albaicín que halló eco en la sierra de Ronda y otros lugares montañosos. Esta revuelta desesperada, destinada a ser aplastada en breve, sirvió de pretexto para anular las concesiones anteriores. A los vencidos se les dio a elegir entre el bautismo o el destierro (1501). Hubo entonces otra copiosa emigración a Berbería, pero la mayoría prefirió recibir el bautismo.

Así se creó el problema «morisco». Para nadie era un secreto que los recién convertidos seguían siendo mahometanos. Se esperaba que con el tiempo sus hijos o nietos fueran cristianos sinceros, pero en pocos casos sucedió así, porque aquellas masas rurales vivían replegadas en sí mismas; con los cristianos mantenían raros y poco amistosos contactos. En muchas aldeas los únicos cristianos eran los que ejercían cargos de justicia, y el cura, que pasaba lista en la misa y multaba a los que faltaban.

Durante la estancia que Carlos V hizo en Granada en 1526 tomó conocimiento directo del problema morisco y, mediante un donativo, suspendió por cuarenta años las órdenes que les vedaban usar su lengua, traje y costumbres. No se les hacía ninguna concesión en materia religiosa, pero la Inquisición manifestó con ellos cierta tolerancia. Al expirar el plazo en 1566, el clima había cambiado. Felipe II se negó a prorrogar aquellas concesiones, la Inquisición y las autoridades locales acentuaron sus rigores, y el resultado fue una terrible insurrección, seguida de dos años de guerra en la que se cometieron repugnantes atrocidades por ambos bandos. Los moriscos supervivientes, unos ochenta mil, fueron dispersados por varias regiones hasta la expulsión general de 1610.

Mucho quedó, no obstante, del pasado musulmán en costumbres, tradiciones y monumentos; aunque los vacíos fueron rellenados con colonos llegados de otras regiones de España, la Andalucía oriental conservó una fisonomía original, mezcla de recuerdos del pasado con las nuevas realidades derivadas de su incorporación a la España cristiana; de ellas dan fe los monumentos edificados por orden de los Reyes Católicos, que en Granada reposan su último sueño, y el inacabado palacio de Carlos V. La Chancillería granadina, supremo tribunal de todos los pleitos ocurridos al sur del Tajo, fue otro testimonio de la predilección que por ella sintieron los reyes.

La expulsión de los judíos, la persecución de los judaizantes, la emigración a Indias, las frecuentes y devastadoras epidemias, también contribuyeron a frenar la expansión demográfica de Andalucía. Factores positivos fueron, en cambio, el excedente de nacimientos, muy grande en épocas normales, y la inmigración desde otras regiones españolas, y aun desde el extranjero. La marcha hacia el sur de los pueblos del norte ha sido una constante en nuestra historia hasta la inversión de signo de este fenómeno, verificada en estos últimos años. Sus fundamentos eran, sobre todo, económicos: la atracción que tierras ricas y mal pobladas ejercían sobre la numerosa población de Galicia, Cantabria, País Vasco y Castilla la Vieja.

Hacia el 1500 esta secular atracción se intensificó por dos motivos fundamentales: la conquista del reino granadino y el

Fundación Juan March (Madrid)

3. Colón en la Rábida. Uno de los frescos de Vázquez Díaz sobre el Descubrimiento, en el monasterio de Santa María de la Rábida



Descubrimiento. No sólo quedaban vacantes las tierras que antes ocupaban los vencidos granadinos; quedaba además abierta a la colonización lo que fue la zona fronteriza, una faja de tierras fértiles de cuatrocientos kilómetros de longitud por cuarenta o cincuenta de anchura, donde hasta 1492 las condiciones de vida eran tan inseguras que no permitían un asentamiento estable. Pero también se repoblaron a comienzos del XVI territorios alejados de la zona fronteriza, como eran las tierras del marquesado de Ayamonte, donde se fundaron Villablanca y San Silvestre.

Aún mayor fue la repercusión, en toda la Andalucía atlántica, del descubrimiento y colonización de América. En la empresa participaron andaluces de todas las clases sociales, desde hombres de vasta cultura, como el granadino Gonzalo Jiménez de Quesada, hasta humildes marinos como Rodrigo de Triana, el primer europeo que avistó las costas del Nuevo Mundo. Andaluces eran la casi totalidad del centenar de hombres que partieron de Palos con Colón, y si Andalucía fue la región que sacó mayor gloria y provecho del Descubrimiento, no se debió a mero azar, sino a factores naturales y humanos muy concretos. Colón sabía, por sus experiencias portuguesas, que la travesía del Atlántico sólo podía intentarse dejándose llevar por los vientos alisios, cuya raíz está en el seno gaditano. Existía también allí, en la región comprendida entre Portugal y el Estrecho, un semillero de marinos audaces que desde fines de la Edad Media practicaban la pesca, el comercio con Berbería, y también la piratería y el corso. Fueron ellos los que, dirigidos por jefes locales o incluso por grandes señores que actuaban de empresarios, conquistaron Melilla, guerrearon con los portugueses intentando arrebatarles el monopolio del comercio africano y llevaron a cabo la conquista de Canarias, paso previo para la empresa colombina, pues durante tres siglos largos el archipiélago canario sería la escala obligada de los buques, que allí se aprovisionaban para cruzar el Océano.

Colón conocía la existencia de este magnífico material humano. También la Co-

Fundación Juan March (Madrid)

4. Martín Alonso Pinzón. Cuadro anónimo en el Museo Naval, Madrid



5. Fray Bartolomé de las Casas, «protector de Indios». Cuadro anónimo en el Archivo de Indias, Sevilla



rona castellana que, al decidirse a intentar la empresa, recordó que los habitantes de Palos tenían la obligación de suministrar dos naos tripuladas; en Palos vivían los Pinzones que, con su influencia y prestigio, decidieron a sus convecinos a participar en lo que, a los ojos de muchos, era una loca aventura. Apenas conocido el éxito inicial, de los puertos gaditanos y onubenses salieron otras expediciones particulares a las que, sólo en sentido inexacto y relativo se les puede llamar «viajes menores», pues gracias a ellos, y en muy pocos años, Juan de la Cosa, Rodrigo de Lepe, Juan de Bastidas y otros exploraron miles de millas de costas desde el istmo centroamericano hasta la desembocadura del Amazonas.

Pronto lo que empezó siendo una empresa andaluza se convirtió en nacional, pero siempre con participación preponderante de hombres y productos andaluces. Dentro de la mentalidad económica de la época, la Corona española concibió la empresa americana, si no como un rígido monopolio estatal, al modo portugués, sí con un elevado grado de control sobre las iniciativas particulares, ejercido a través de la Casa de Contratación, fundada en Sevilla en 1503. Este es el origen del llamado «monopolio sevillano», expresión que hay que entender dentro de sus justos límites. Todos los buques con destino a Indias debían partir de Sevilla y retornar a ella. Los oficiales reales daban las licencias de embarque de pasajeros, organizaban las flotas cuando el peligro pirático dificultó las expediciones individuales, anotaban la carga de los navíos y, al regreso, se hacían cargo del oro y plata que traían. Las magníficas series documentales del Archivo de Indias testifican la escrupulosidad con que se realizaban estas operaciones.

Pero Sevilla nunca puso obstáculos a cuantos mercaderes, nacionales o extranjeros, quisieron avecindarse en ella para participar de este fructuoso tráfico, ni intentó nunca que las flotas se surtieran sólo de productos sevillanos; la mayoría provenían de todas partes de España y, en proporción cada vez mayor, de países extraños. Hay también que tener presente que Cádiz gozó desde muy pronto del

Fundación Juan March (Madrid)

6. Fachada de la Chancillería (hoy Audiencia) de Granada



7. Edificio del Archivo de Indias, Sevilla



«tercio de toneladas», y que a Canarias también se le autorizó a cargar una parte de sus productos. Fue, por lo tanto, un monopolio mitigado y ejercido con gran benevolencia.

Aun así, sus efectos en el crecimiento de la ciudad fueron espectaculares. Sevilla había atravesado momentos críticos en el tránsito del siglo XV al XVI. Las rigurosas justicias de la reina Isabel obligaron a huir a muchos comprometidos en los pasados disturbios; las actuaciones del tribunal de la Inquisición, que en sus primeros años fueron durísimas, causaron la muerte, la huida o la ruina económica de millares de familias judeoconversas, clase social muy numerosa entonces en la Andalucía occidental. A su vez, estas difíciles circunstancias impulsaban a emigrar a las tierras recién descubiertas, en tal grado que, en 1525, el embajador veneciano Navagiero escribía: «Por estar Sevilla en el sitio en que está salen de ella tantas personas para las Indias que la ciudad se halla poco poblada, y casi en poder de las mujeres».

La conquista de Méjico y, sobre todo, la de Perú (1534) dieron la exacta dimensión de las tierras nuevamente descubiertas, impulsaron el comercio indiano y promovieron el prodigioso crecimiento de Sevilla, que se convirtió, al cabo de medio siglo, en la ciudad más rica y populosa de España. Gracias a las investigaciones de Ruth Pike podemos hoy seguir las etapas de este crecimiento. El censo de 1534 arrojó cifras todavía modestas: unos 55.000 habitantes, pero en 1561 la población había subido casi al doble, y aún continuó creciendo, aunque a más lento ritmo, hasta fines del XVI, en que se estabilizó en unos 125.000 habitantes, cifra altísima para la época.

El resto de la Andalucía occidental participó, aunque en forma más moderada, de este auge económico y demográfico. Cádiz era todavía una pequeña ciudad de apenas cinco mil habitantes. El Puerto de Santa María y Sanlúcar, favorecidos por sus señores respectivos, los duques de Medinaceli y Medinasidonia, desarrollaron unos negocios en los que el con-

Fundación Juan March (Madrid)

8. Vista de Sevilla y su puerto a finales del siglo XVI. Cuadro de Sánchez Coello. Museo de América, Madrid



trabando y el fraude de las rentas reales tuvieron no poca parte. Jerez, aunque no era puerto marítimo, se benefició de la gran demanda de vinos, artículo muy solicitado en Indias. Los vinos jerezanos, famosos ya en los países del Norte, hallaron ahora un nuevo y amplísimo mercado. A fines del XVI cosechaba 50.000 «botas» o toneles de treinta arrobas de las cuales una buena parte atravesaban el Atlántico. También se extendieron los viñedos por Sierra Morena, donde se hicieron famosos los vinos y aguardientes de Alanis, Cazalla y Constantina.

El reino granadino participó en escala más moderada de esta ola de prosperidad. Estaba muy falto de brazos, y los repobladores castellanos no tenían el mismo espíritu de trabajo, tenaz y resignado, de los moriscos. Sin embargo, Málaga seguía exportando las pasas, almendras y otros frutos secos que cada año acudían a embarcar los mercantes ingleses, franceses, flamencos y hanseáticos. La ciudad de Granada labraba la seda de la Alpujarra y exportaba sus tejidos a toda España y América. En cambio, la situación de Almería y su tierra, pobre, casi despoblada, no habiendo descubierto aún los tesoros mineros que guarda en sus entrañas, no era nada brillante. Mientras que en el resto de Andalucía se alzaban magníficos edificios religiosos y civiles, allí sólo hay que señalar alguna brillante excepción, como la del palacio-castillo que edificaron los marqueses de los Vélez, hoy lastimosamente expoliado.

La incorporación de Portugal, realizada en 1580, tuvo en Andalucía escasas repercusiones, y aun éstas no muy favorables. Felipe II se interesó por la navegabilidad del Tajo, empresa que, de haberse llevado a efecto, hubiera desviado hacia Lisboa parte del comercio de Castilla en perjuicio del Guadalquivir. Este peligro lo intuyeron los procuradores sevillanos en las Cortes, oponiéndose a la concesión de subsidios para este objeto. La navegación del Tajo se redujo al paso, muy dificultoso, de algunas barcazas; su interés económico se reveló casi nulo. En cambio, sí tuvo gran efecto la Unión en cuanto a la supresión de trabas a la emigración interpeninsular, libertad de que se aprovecharon, sobre todo, los «marranos» o criptojudíos portugueses, que acaparaban el comercio lusitano, incluyendo el de Indias (esclavos, especias, etc.). La atracción que sobre ellos ejercía Castilla, en especial la región sevillana, se explica a la vez por la mayor lenidad de la Inquisición, en comparación con la portuguesa, y por las oportunidades que les abrían en la que entonces era la primera plaza financiera y comercial del mundo, cuya Casa de la Moneda proveía de plata y oro no sólo a Europa sino al Próximo y Lejano Oriente. La emigración portuguesa a Sevilla llegó a ser tan intensa que Lisboa y Oporto protestaron porque estaban en franca decadencia, mientras que la sevillana calle Sierpes, que ya entonces era la animada rúa comercial de hoy, estaba llena de artesanos y mercaderes lusitanos.

Fundación Juan March (Madrid)

HISTORIA

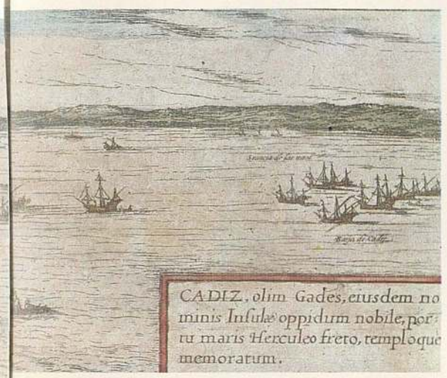
9. Vista de Cádiz. Del repertorio Civitatis orbis terrarum. *Segunda mitad del siglo XVI*

10. Vista de Jerez de la Frontera, con sus ya famosos viñedos. Del repertorio Civitatis orbis terrarum. *Segunda mitad del siglo XVI*

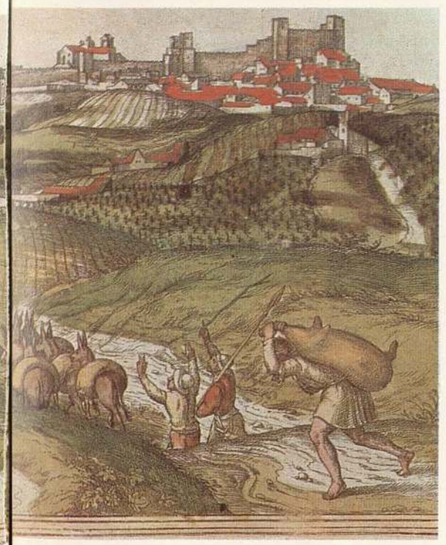
La indiscutible primacía andaluza de fines del XVI no podía ocultar los signos depresivos que iban apareciendo: la insuficiencia de las cosechas trigueras se hacía crónica, y castigaba más duramente una región que, aunque de gran productividad agrícola, tenía un proletariado rural y urbano muy sensible a la escasez y carestía de los alimentos. Las grandes epidemias, atenuadas en los decenios centrales de aquella centuria, reaparecieron, culminando en la famosa peste de 1598-1601, que extendió sus estragos a casi toda España. La presión fiscal se hizo muy dura en esta región que tenía la fama (merecida) de ser la más rica. Los procuradores de Sevilla, Córdoba, Jaén y Granada, cabezas de los cuatro reinos andaluces, lucharon en las Cortes por disminuir aquellas cargas, pero tuvieron que transigir, no sólo con la nueva y ruinosa imposición de «Millones», que gravaba los artículos de primera necesidad, sino con otras imposiciones que eran específicas de Andalucía, por ejemplo, las que recaían sobre el comercio de Indias y las tierras baldías o realengas.

Este último concepto debe aclararse porque ha tenido mucha influencia en la historia agraria de Andalucía. Desde las

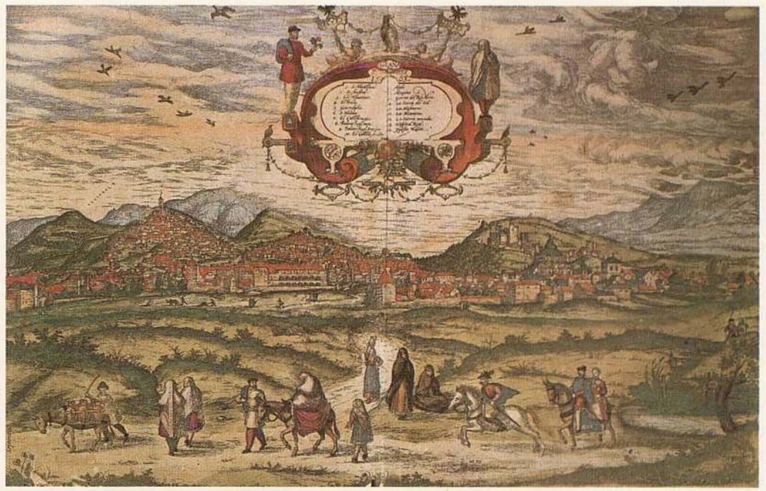








11. Vista de Granada. Del repertorio Civitatis orbis terrarum. *Segunda mitad del siglo XVI*



conquistas de San Fernando, grandes extensiones de tierras fértiles, que no habían sido repartidas a los pobladores, servían como tierras comunales, y aunque nominalmente fueran propiedad de la Corona, los municipios las administraban como suyas. Felipe II, en sus desesperados intentos por alumbrar nuevas fuentes de ingresos, las reclamó, y los municipios tuvieron que entregar grandes sumas para que pudieran seguir disfrutándolas sus vecinos. También tuvieron que dar grandes cantidades para que no se les vendieran o eximieran los lugares de sus términos, y para que no se crearan nuevos e inútiles cargos municipales, de forma que hacia 1600 las haciendas de los municipios, en primer lugar la de Sevilla, a pesar de sus cuantiosos recursos, estaban en pésima situación. Sin embargo, comparadas con las que reinaron más adelante, las circunstancias de comienzos del XVII parecían de insuperable brillantez. Se multiplicaban las fundaciones religiosas y docentes. A la universidad de Sevilla, creación de fines del XV, se habían agregado la de Granada, fundada por Carlos V, la de Baeza, muy ligada al grupo de san Juan de Ávila, y la de Osuna, caso curioso y casi único de fundación señorial, pues fue creada y dotada por don Juan Téllez Girón, virrey de Sicilia, cuarto conde de Ureña, tronco de los duques de Osuna. Fue también el siglo XVI, e incluso la primera mitad del XVII, el que, gracias a un extenso mecenazgo, constituyó a Andalucía, polarizada en sus dos focos, sevillano y granadino, en el centro literario y artístico de toda España.

La inmigración de ingenios no fue sino un sector del vasto caudal humano que desembocaba en Andalucía desde las más variadas procedencias. Hay que insistir en este fenómeno, que, si bien pleno de antecedentes, en esta época adquirió sus máximas dimensiones. Ya hemos aludido a la llegada de oleadas de portugueses. Los franceses estaban representados en todos los sectores, desde los más influyentes a los más humildes. Los ingleses, flamencos y alemanes, aunque en corto número, tenían una alta significación económica y social, ligada, sobre todo, al gran comercio. No pocas personalidades ilustres de Andalucía, como Nicolás Antonio o Gustavo Adolfo Bécquer, tienen sus antecedentes familiares en estas estirpes nórdicas.

Los italianos (genoveses de modo preponderante) merecen una mención especial. Su presencia en Andalucía era muy antigua, pero en aquella época se intensificó hasta el punto de suscitar violentas reacciones.

Hay que reconocer que robustecieron nuestra economía y dieron nombres, familias enteras, de auténtico prestigio. En Cádiz la participación foránea era tan intensa que de sus ocho compañías de mi-

Fundación Juan March (Madrid)

12. Ventanal esquinado de la casa de los Ponce de León en Jerez de la Frontera



13. Oratorio del panteón de los duques de Osuna. Miembro de esta familia fue don Juan Téllez Girón, fundador y mecenas de la universidad de Osuna



licias cuatro estaban integradas por extranjeros, una de ellas de genoveses; los Doria, Fieschi, Sopranis, Bocanegra y otros caracterizados apellidos italianos salen a cada paso en la documentación de la época.

En Granada quedan aún huellas de ricas familias genovesas, como los Levanto. Sevilla tuvo en el siglo XVII dos arzobispos de apellido Spinola (hubo un tercero en el siglo actual). Genoveses eran también los Centurión, que aprovechando las ventas de pueblos de las Órdenes Militares por Carlos V se convirtieron en marqueses de Estepa. Felipe II siguió vendiendo lugares de la Iglesia; uno de ellos, Cantillana, fue adquirido por el famoso Juan Antonio Corzo, de quien se dijo que era el hombre más rico de España. Descendientes suyos fueron los Vicentelo de Leca; a esta familia perteneció don Juan de Mañara, fundador del Hospital de la Caridad, en quien algunos han pretendido ver el prototipo histórico del legendario don Juan.

Hay que reconocer que la mayoría de estas familias extranjeras se afincaron y españolizaron completamente, mezclándose con la nobleza local. Uno de los casos más curiosos es el de los marqueses de Campotéjar, descendientes, a la vez, de los Lomelines de Génova y de los Granada Venegas, de la más ilustre estirpe de los árabes granadinos.

Cuando de países lejanos llegaban tales contingentes humanos a las tierras del Sur, puede imaginarse cuántos recibirían del resto de España. Los mercaderes castellanos intuyeron pronto la importancia del desplazamiento de los ejes económicos que se estaba operando; los que no se trasladaron personalmente enviaron factores y representantes a Sevilla. De análogo modo, la colonia vizcaína y cántabra, que siempre fue numerosa en el Bajo Guadalquivir, acrecentó sus efectivos, como lo muestran las nóminas de la Universidad de Mareantes, la de pilotos examinados para la Carrera de Indias y la de los miembros del Consulado, la poderosa agrupación de mercaderes creada en 1543, en la que hallamos, con frecuencia ostentando cargos directivos, apellidos de estirpe tan inconfundible como Garay, Orozco, Legaso, Lizarralde... así como entre los generales y almirantes de las flotas figuran los de Eraso, Ibarra, Oquendo, Mencos, Ursúa, Larráspuru y otros semejantes.

Junto a esta inmigración de calidad existió siempre otra, procedente de las mismas regiones, que atendía los menesteres más humildes en unas ciudades que entonces eran las de más alto nivel de vida, y en las que se pagaban los más elevados salarios. El jesuita Alonso de Molina ejercitaba su caridad en los muchos gallegos y asturianos que en Córdoba se afanaban porteando leña de la Sierra y en otros menesteres muy duros. Un obispo de Astorga ejerció su caridad tras el invierno de 1600 a 1601, que en el norte fue durísimo, costeando el viaje a Sevilla a muchachos que perecían de hambre. Ejemplos como este podrían multiplicarse, y explican la fama de urbe cosmopolita y acogedora que tenía la Sevilla que Miguel de Cervantes pintó con trazos inmortales.

Los reinos de Córdoba y Jaén, que coincidían casi exactamente con las actuales provincias del mismo nombre, participaron de una forma menos directa que Sevilla y Cádiz en la empresa americana. Sin embargo, también fue para ellos el XVI un siglo próspero, caracterizado por un impulso demográfico, creación de nuevas poblaciones y ampliación de las existentes. Frente a la indiscutible capitalidad de Córdoba, en Jaén había un grupo de pequeñas ciudades, verdaderas capitales comarcales, algunas de tanto prestigio como Alcalá la Real, sede de una rica abadía mitrada, patria de Martínez Montañés; Baeza, con ilustre universidad, y Úbeda, engrandecida por don Francisco de los Cobos, el hombre de confianza de Carlos V. Baeza y Úbeda dan todavía fe de su antiguo esplendor con sus magníficos monumentos renacentistas.

Esta Andalucía rica y próspera fue adquiriendo una importancia cada vez mayor dentro del conjunto de reinos pe-

Fundación Juan March (Madrid)

14. Patio de la antigua universidad de Baeza



15. Escudo de don Francisco de los Cobos, en la fachada de la iglesia del Salvador, de Úbeda



ninsulares; de territorio fronterizo y semicolonial que había sido en la baja Edad Media se convirtió en el máximo polo de atracción, sobre todo cuando, tras de la ruptura (a partir de 1568) del eje comercial Medina-Burgos-Cantábrico, a consecuencia de las hostilidades con ingleses y flamencos, el centro económico de la Península basculó hasta situarse en el Bajo Guadalquivir. No tan perjudicada como las regiones septentrionales por la política europea de los Austrias, Andalucía apoyó, con lealtad, si no con entusiasmo, sus empresas guerreras.

Esta divergencia se advierte ya desde los primeros años de la nueva dinastía. Mientras las ciudades castellanas, en bloque casi compacto, se opusieron a un cambio de rumbo en el que adivinaban sacrificios estériles y, como consecuencia, la pérdida de sus tradicionales libertades políticas, las andaluzas se negaron a secundar el movimiento de las Comunidades. Solicitadas, en julio de 1520, a enviar representantes a la Junta de Ávila, contestaron con una negativa. Es verdad que después hubo un intento del hermano del duque de Arcos en Sevilla, y algunos movimientos en las ciudades de Córdoba, pero sin consecuencias, y, al parecer, más ligados a circunstancias y rivalidades locales que al ideario político de la Comunidad.

No sólo no encontró eco en estas tierras del Sur el movimiento comunero sino que la casi totalidad de sus ciudades, congregadas en La Rambla, acordaron reunir una fuerza de 4.200 infantes y 890 jinetes para resistir cualquier tentativa de subversión. Esta actitud fue un factor importante en el fracaso de aquel movimiento. Sin duda influyó en ella la actitud hostil de la alta nobleza, más influyente en Andalucía que en las ciudades castellanas, en las que las clases medias fueron el principal sostén de la revuelta comunera; pero es posible que la diferencia fundamental deba buscarse en el instinto colectivo, que adivinó el sentido de la inmediata evolución histórica: ascenso de Andalucía, declive dramático de la Castilla propiamente dicha, de la Castilla mesetaria.

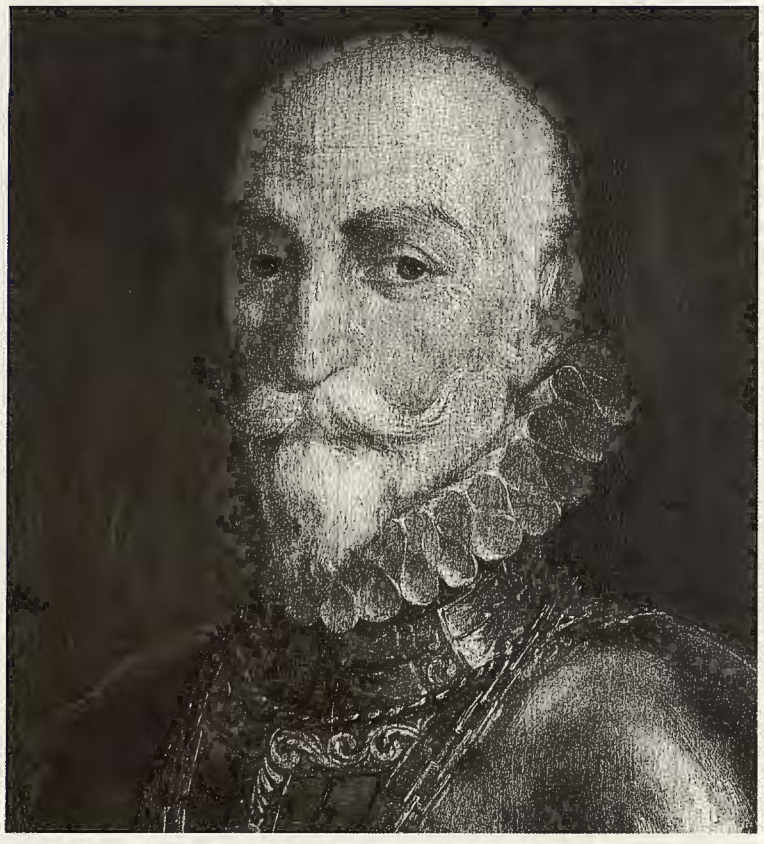
Fue también una ocasión para que Andalucía mostrara un sentimiento de solidaridad regional no exento de justificado orgullo, que se transparenta en la carta que dirigió Granada a Sevilla y Córdoba, exhortándolas a no consentir que las ciudades castellanas se entrometieran en sus asuntos, «pues mayores y más honrados pueblos hay en estas partes, y de mayor autoridad».

Poco a poco, la peculiaridad andaluza fue reconocida y divulgada, como lo muestra un curioso párrafo de Suárez de Figueroa, en el que contrapone una Andalucía rica y dadivosa a una Castilla replegada en sí misma («huraña y silvestre»). «Son [dice] grandemente esparcidos y liberales los andaluces, que parece heredan sus ánimos, cuanto a la generosidad, de lo fecundo y magnífico de su patria. Aman a los forasteros, y si alguno llega en ocasión de comida, le convidan

Fundación Juan March (Madrid)

16-17. El Gran Capitán y don Álvaro de Bazán, protagonistas de dos etapas sucesivas de las guerras imperiales. Grabado en la Biblioteca Nacional y cuadro anónimo en el Museo Naval, Madrid, respectivamente





y agasajan con largo corazón» (*El pasajero,* pág. 419, ed. de 1914).

La larga paz interior y exterior fue uno de los factores de esta prosperidad. Andalucía oía las noticias de las guerras imperiales; contribuyó a ellas con esforzados guerreros, como el Gran Capitán y don Álvaro de Bazán, primer marqués de Santa Cruz. Pero estas guerras se desarrollaban en escenarios lejanos. Sólo estaba próxima la incesante amenaza de la piratería turca y berberisca en las costas, no grave pero sí molesta, hasta el punto de obligar al abandono de vastas zonas del litoral, pues la población sólo se sentía segura en los pueblos grandes y fortificados. Por eso, la empresa de Carlos V contra Túnez no fue aquí popular, pues estaba concebida para aliviar la situación, también muy delicada, del sur de Italia. El anhelo de los hombres del sur y del levante de España era la extirpación del nido de piratas que se amparaba en Argel; pero esta expedición, como es sabido, constituyó un tremendo fracaso (1541).

Sólo a fines del XVI repercutieron en Andalucía las hostilidades con Inglaterra. Ya en 1587 Drake incendió en la bahía de Cádiz la flota que allí se aprestaba. La que al mando del conde de Essex se presentó ante dicha ciudad en junio de 1596 era muy superior al conjunto desorganizado de barcos españoles que había en la bahía, pero se hubiera evitado el desastre si el duque de Medinasidonia, en cuya casa estaba vinculada la Capitanía General de Andalucía, hubiera tomado con tiempo las medidas pertinentes. Aunque no era todavía Cádiz la urbe rica y populosa que más tarde llegó a ser, desde que en 1561 se estableció el sistema de flotas a Indias era un gran centro comercial, por lo cual el saqueo resultó muy productivo. Encima, los ingleses incendiaron la ciudad y se llevaron prisioneros a los vecinos más acomodados, por cuyo rescate percibieron grandes sumas.

En 1625 Carlos I de Inglaterra, el despechado pretendiente de la princesa María, hermana de Felipe IV, pretendió renovar la hazaña, pero en esta ocasión las precauciones fueron más eficaces; mucha nobleza llegó voluntariamente de toda Andalucía a la ciudad amenazada, que los ingleses no se atrevieron a acometer. Creciendo cada vez más la importancia de la bahía gaditana, y a pesar de los apuros financieros del siglo XVII, se emprendieron formidables obras de fortificación, que ampliadas y mejoradas sin cesar convirtieron a Cádiz en una ciudad virtualmente inexpugnable, como lo experimentaron los ejércitos napoleónicos en 1810.

Con esta mezcla de sucesos favorables y adversos empezaba una centuria a lo largo de la cual habían de ensombrecerse cada vez más las perspectivas para Andalucía y para toda España.

Fundación Juan March (Madrid)

II. TIEMPOS DIFÍCILES (1626-1713)

En toda Europa el siglo XVII fue una centuria deprimida: guerras, pestes, crisis económicas, revueltas, luchas religiosas, intensificación del absolutismo y anquilosamiento de las estructuras sociales fueron fenómenos que se influyeron mutuamente, sin que sea fácil determinar a cuáles deba atribuirse el rango de factores primarios y a cuáles el de meras resultantes. Dentro de Europa, la crisis revistió en España gravedad excepcional, y dentro de España en Andalucía, porque la precoz adopción de técnicas precapitalistas la hacía más sensible a las fluctuaciones de la coyuntura. Lo que impulsó su encumbramiento sería causa de que sintiera más vivamente su ruina. Esto es, sobre todo, evidente en la Andalucía Baja.

Las zonas serranas y el extremo oriental (Almería y tierras altas de Guadix y Baza), reducidas a formas económicas más primitivas, tuvieron, dentro de la dureza de los tiempos, unas alternativas menos dramáticas.

Signos depresivos aparecieron ya a fines del XVI y se acentuaron en el primer cuarto del XVII; pero las remesas de metales preciosos de América seguían siendo altas, lo que mantenía una sensación algo ficticia de prosperidad. Por otra parte, Felipe III, cualesquiera que fuesen sus defectos, proporcionó, con su política pacifista, algunos años de respiro a su pueblo. El sistema de cubrir el déficit con acuñaciones de vellón en vez de solicitar nuevos impuestos no resolvía sino que aplazaba el problema de fondo, que era el del peso desmesurado de una política mundial gravitando sobre un Imperio en el que la única parte a la que se hacía contribuir sin tasa ni medida era Castilla, en el sentido amplio de esta palabra, englobando Andalucía. Por eso Quevedo pudo escribir:

> «Sólo Castilla y León
> Y el noble reino andaluz
> Llevan a cuestas la cruz».

Expresión impropia en la forma, pues no existía tal «reino andaluz»; pero exactísima en el fondo.

El giro histórico puede decirse que se consumó entre 1626 y 1628, años en que confluyeron varios factores negativos, unos de origen natural y otros producto de causas humanas. Hubo en el primero de dichos años lluvias torrenciales que motivaron pérdidas de cosechas y desbordamiento de ríos; especial gravedad tuvo la crecida del Guadalquivir en Sevilla, que inundó casi toda la ciudad, causando pérdidas inmensas, como también en los pueblos ribereños. La inflación causada por la moneda de vellón se dejó sentir con máxima intensidad en las poblaciones andaluzas, que basaban su prosperidad en una economía dineraria bastante especializada. Ante la abundancia de moneda de baja ley, la de plata se escondía, y sólo circulaba con un «premio» o prima que llegó a superar el 50 % y que ya, con diversas fluctuaciones, nunca pudo ser eliminado, causando inestabilidad y daños a mercaderes, banqueros y, en general, a los que entonces se llamaban «hombres de negocios», y aún mayores al público en general, víctima de la subida vertiginosa de los precios. Estudios recientes niegan que esta crisis fuera exclusivamente monetaria; influyeron también en la carestía las malas cosechas y las medidas tomadas contra la importación de géneros extranjeros, de las que protestó el Consulado de Sevilla, que siempre sostuvo que tales medidas no ayudarían a restaurar la industria española y causarían más daños que beneficios.

El poder público reaccionó con medidas drásticas: en 1627 se dictaron tasas de precios y salarios cuyo único resultado fue provocar la ocultación de mercaderías. El año siguiente se adoptó el rumbo opuesto: se abolieron las tasas y a la vez se rebajó el valor del vellón a la mitad. Como las desgracias nunca vienen solas, en aquel aciago verano de 1628 la flota de Nueva España fue capturada con todos sus tesoros en Matanzas (Cuba) por los holandeses. El almirante Benavides, responsable del desastre por su impericia y cobardía, tras cinco años de prisión en el alcázar de Carmona fue decapitado públicamente en Sevilla.

Menos espectacular que este incidente, pero de más graves efectos, era la continua declinación de la industria por los elevados impuestos y por la carestía, que le impedía competir con los productos extranjeros. La proporción de éstos en los cargamentos a Indias no cesó de crecer. Economistas y arbitristas como Mateo Lisón, «señor de Algarinejo y veinticuatro de la ciudad de Granada», como el motrileño Martínez de la Mata, curiosa mezcla de pensador y agitador de la empobrecida artesanía urbana, estudiado por Gonzalo Anes, clamaban contra la invasión de mercaderías extranjeras, pero no iban al fondo de la cuestión, no atacaban de raíz las causas de nuestra falta de competitividad.

Un escalón decisivo en esta ruta hacia el abismo se descendió en 1640 con las sublevaciones de Cataluña y Portugal, que introdujeron la guerra dentro de la Península. Las hostilidades en la frontera portuguesa afectaron mucho al reino de Sevilla. Ya en 1637, ante la noticia del motín de Évora, el duque de Medinasidonia, al frente de algunas milicias, había entrado en Portugal y obtenido un fácil éxito. No se sacaron las enseñanzas de este episodio, y en diciembre de 1640 la sublevación barrió en un instante la casi inexistente presencia española. Falto de tropas regulares, el gobierno encargó a las ciudades y a los grandes señores de Andalucía que defendiesen la frontera hasta que las circunstancias permitiesen tomar la ofensiva.

Las milicias concejiles eran una reliquia medieval de poquísima eficacia, como ya se había puesto de manifiesto en la lucha con los moriscos granadinos. En cuanto a la cooperación de los señores, tropezaba con su repugnancia a obedecer al favorito de Felipe IV, don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares y duque de Sanlúcar la Mayor. Pertenecía a la estirpe de los Guzmanes y estaba muy vinculado a la Baja Andalucía, concretamente a Sevi-

Fundación Juan March (Madrid)

lla, aunque naciera en Roma, donde su padre fue embajador. Uno de sus primeros actos de gobierno fue llevar al soberano a visitar las tierras andaluzas. El viaje finalizó en el coto de Doñana, cuyo propietario, don Juan Manuel de Guzmán, octavo duque de Medinasidonia, gastó sumas fabulosas en obsequiar a los participantes en la jornada real.

Hija de don Juan Manuel fue doña Luisa de Guzmán, casada con el duque de Braganza, a quien animó a ceñir la corona de Portugal. Hijo también de don Juan Manuel fue el noveno duque, don Gaspar de Guzmán, el cual, resentido por los pesados tributos que se le imponían, envidioso de la prosperidad de su pariente el Conde Duque y quizás impulsado por el ejemplo de su hermana, concibió con su primo, el marqués de Ayamonte, la descabellada idea de sublevar Andalucía. La conjura no tenía la menor probabilidad de triunfo, pues aunque el descontento fuera general no hubo nunca allí ningún ambiente separatista. El final es bien conocido: el marqués fue decapitado como reo de alta traición; el duque, gracias a la protección del favorito, salvó la vida pero murió en el destierro, y la principal ciudad de sus estados, Sanlúcar de Barrameda, pasó a la Corona. No por ello mejoró nada la situación en la frontera. Más que hostilidades formales hubo algaradas, quema de caseríos y robos de ganado. Pero esta situación, prolongada hasta la paz de 1668, causó graves perjuicios a las poblaciones fronterizas.

Otra consecuencia de la separación de Portugal fue la decadencia de la esclavitud, que en Andalucía alcanzó durante el siglo XVI cifras muy elevadas, las más altas de España. En 1565 había en la ciudad de Sevilla 6.327 esclavos, y en el conjunto de su arzobispado 14.670, quizá la tercera o la cuarta parte de todos los que había en España. En el transcurso del siglo XVII disminuyó el número de esclavos mahometanos, y también el de los negros, de los que Portugal era el habitual proveedor. Al comenzar el XVIII la esclavitud apenas era ya más que un recuerdo.

Otro factor negativo en la coyuntura europea del Seiscientos fue la frecuencia e intensidad de las epidemias. La zona sur de España fue una de las más castigadas. Ya en 1637 se presentó la peste en Málaga, que como todo puerto cosmopolita estaba muy expuesto a tales accidentes. La de 1649 castigó terriblemente el reino de Córdoba y, sobre todo, el de Sevilla, hasta el punto de perecer en esta ciudad, según testimonios contemporáneos, la mitad de su población. Algo parecido ocurrió en Cádiz, Huelva, Jerez, Sanlúcar y otros muchos lugares, grandes y pequeños.

Incidían estos males sobre una población ya muy castigada por toda serie de reveses: hambre, desempleo, malas cosechas, etc. Las limosnas de la Iglesia sólo constituían un alivio transitorio. Nobles y ricos veían disminuidas las rentas de sus propiedades y las de los «juros» o títulos de la Deuda, de las que la Corona se apropiaba la mayor parte. Las hostilidades interminables nunca saciaban sus exigencias de hombres y dinero. En 1648 se firmó la paz de Westfalia con los holandeses, pero continuaron las guerras con Francia y Portugal.

Tantos sufrimientos determinaron en el más leal de los pueblos una serie de alteraciones que no tuvieron, como las de Cataluña y Portugal, fines políticos ni objetivos bien definidos, pues sólo eran la manifestación de un profundo descontento colectivo. Alcanzaron su apogeo en la primavera de 1652, cuando la insuficiencia de la precedente cosecha de cereales se vio agravada por una de las periódicas inflaciones a que recurría el gobierno en su desesperada búsqueda de recursos. El resello del vellón en 1651, duplicando su valor nominal, produjo un encarecimiento general. En mayo de 1652 se daba por seguro que se bajaría la moneda a su valor primitivo (como así se efectuó el 25 de junio). Los comerciantes retiraron sus mercancías; los cosecheros no querían cambiar su trigo por una moneda amenazada de depreciación, y el que salía al mercado era a precios exorbitantes. El pan llegó a venderse a cinco y seis reales la hogaza de dos libras, lo que significaba que el jornal de un obrero apenas le bastaba para comprar un kilo de pan.

Motines de hambre habían estallado los años precedentes en Granada y lugares comarcanos. En 1652 el foco de las agitaciones estuvo en Córdoba y Sevilla. No se cometieron excesos sangrientos; el pueblo se limitó a sustituir los corregidores fracasados por nobles populares y caritativos. A pesar de esta actitud comedida, la nobleza receló que, de mantenerse aquella situación de rebeldía, podrían peligrar sus privilegios, y contribuyó a la restauración del estado de cosas anterior. No existía entonces una fuerza de orden público; todo se redujo a unas escaramuzas entre los alborotadores y unas milicias ciudadanas improvisadas por los que tenían algo que perder. Tampoco la represión fue muy severa, juzgándola con los criterios de aquella época.

A don Gaspar de Guzmán, caído de su privanza en 1643, sucedió su sobrino don Luis de Haro, vinculado a las tierras cordobesas, como su tío lo estuvo a las sevillanas. Don Gaspar había redondeado el patrimonio familiar con la adquisición de varios lugares del Aljarafe sevillano: Salteras, Bollullos, Tomares, Coria, La Puebla... En cuanto a don Luis, que ya era señor de extensos territorios en el reino de Córdoba, los amplió enormemente con la adquisición de Montoro y de las siete villas del valle de los Pedroches.

A imitación de estos grandes señores, otros nobles de inferior categoría, e incluso burgueses, miembros de la alta administración o de las oligarquías ciudadanas, se convirtieron también en «señores de vasallos», situación que los capacitaba para la posterior adquisición de un título. Andalucía fue, con Castilla la Nueva, la región más castigada por lo que se ha dado en llamar, con alguna exageración, la «refeudalización» del siglo XVII.

No había nada de espíritu feudal en aquellos hombres que profesaban a la Corona un respeto casi servil; pero no

Fundación Juan March (Madrid)

18. Vista de Córdoba. Grabado de David Roberts



19. Vista de Málaga. Grabado de una obra de Laborde



dejó de ser gravoso para las poblaciones ese deseo de crear señoríos que, por mucho espíritu paternal que ostentaran, tenían que ser desastrosos para las libertades municipales.

Las poblaciones enajenadas lo fueron, en el siglo XVI, a costa de la Iglesia. Ya hemos mencionado las adquisiciones que hicieron Centurión en Estepa y el Corzo en Cantillana. Don Francisco de los Cobos picaba más alto; quiso apoderarse del Adelantamiento de Cazorla, que comprendía casi dos mil kilómetros cuadrados del reino de Jaén, y del que eran señores los arzobispos de Toledo. Esta pretensión dio lugar a un largo pleito que terminó en 1604 con una transacción; los arzobispos retendrían el señorío pagando una indemnización a los marqueses de Camarasa, sucesores de don Francisco de los Cobos.

Las enajenaciones del siglo XVII recayeron sobre villas realengas, y estos nuevos señoríos se aglomeraron en las proximidades de Madrid y de las principales ciudades andaluzas. Así fue como Sevilla perdió, entre otros pueblos de su jurisdicción, Gerena, Espartinas, Guillena, Valencina, Castilleja del Campo y Alcalá de Guadaira, más los que había adquirido el Conde Duque. En Córdoba, donde ya existían extensos señoríos, se crearon otros en Posadas y Almodóvar del Río. En Granada fueron enajenadas Purullena, Alhendín, Alhama, Diezma, Cogollos, Beas, Esfiliana, Gabia la Grande, La Peza, etcétera.

Las hostilidades con la Inglaterra de Cromwell, abiertas por éste sin previa declaración de guerra, pusieron en alarma a la costa atlántica de Andalucía. En 1656 buques ingleses atacaron en el golfo de Cádiz a la flota que regresaba de América; varios buques fueron incendiados o hundidos con inmensas pérdidas materiales y humanas. Las flotas de los años siguientes no pudieron llegar, o lo hicieron a puertos del norte para escapar al bloqueo británico. Los efectos sobre la economía andaluza fueron desastrosos. Barrionuevo, que desde la Corte transmitía noticias a sus amigos, escribía en

Fundación Juan March (Madrid)

1656: «Casi todos los hombres de negocios y tratantes de Andalucía han quebrado, estando llenas las iglesias de retraídos, y los pueblos y gente con tal desconsuelo que andan por las calles como locos y embelesados». Y poco después: «En Sevilla han quebrado 97 hombres muy ricos y en las demás costas del mar infinitos».

Aunque menos potente, la hostilidad de los piratas turcos y berberiscos era más continua, y a pesar de las numerosas torres defensivas pocos eran los que se atrevían a vivir en las costas. Incluso pueblos relativamente grandes, como Almería, que tenía entonces dos o tres mil habitantes, vivían en perpetua alarma; su catedral era una verdadera fortaleza guarnecida de cañones. La población masculina estaba toda militarizada y obligada a tener siempre preparadas armas y municiones. En las zonas deshabitadas de la costa los piratas campaban por sus respetos. Nadie ignoraba que sus barcos se abrigaban en el cabo de Gata y otros puntos, pero no había fuerzas militares para ahuyentarlos. Añádase a esto que las sequías no eran menos crueles que ahora y se comprenderá la lentitud con que se restablecía la zona almeriense, en contraste con la prosperidad de Granada y su vega, de la Hoya de Málaga y de las llanuras litorales (Motril, Adra, Vélez Málaga), en las que la caña de azúcar se había convertido en un cultivo muy productivo.

El reinado de Carlos II (1665-1700), aunque desastroso en conjunto, trajo algún alivio a pueblos que estaban en el límite del agotamiento. Se hizo la paz con Portugal e Inglaterra, y con Francia nos limitamos a sostener una guerra defensiva en Cataluña. Se rebajaron algunos tributos y se suspendieron las ventas de poblaciones. Pero las circunstancias naturales seguían siendo desfavorables; hubo nuevas invasiones epidémicas en la región andaluza, sobre todo en sus comarcas orientales, y aunque no tan mortíferas como las de 1648-50 fueron más persistentes, pues se extendieron de forma intermitente entre 1677 y 1685, aumentando sus estragos la debilidad orgánica en que se encontraban las masas populares por la insuficiente alimentación, consecuencia de varios años de pésimas cosechas.

En estas malas cosechas influían, a más de las causas generales (cultivos rutinarios, langosta, etc.), una meteorología desquiciada, que se manifestaba, ya en las lluvias extemporáneas y torrenciales de 1677, 1683 y 1684, ya en las extremadas sequías de 1679 y 1682. Aunque existía una tasa oficial de cereales, nadie pensaba en guardarla en estas épocas de escasez, que es cuando deberían haber surtido más efecto. Se traía trigo de Castilla, de Italia y de África, pero a precio tan subido que los pobres perecían de necesidad.

A pesar de tantas adversidades, como las tasas de natalidad eran muy altas, y la secular inmigración nórdica seguía acudiendo a rellenar los huecos, es posible que al terminar el siglo la población andaluza no fuera inferior a la de 1600. Se habían producido, eso sí, cambios en su repartición. Sevilla no había podido recobrar su anterior prosperidad; Cádiz y los puertos de su bahía la habían suplantado en el comercio americano. El reino de Granada rellenaba lentamente los vacíos dejados por la expulsión de los moriscos, y su capital, que en 1591 había caído a 33.000 habitantes, un siglo después llegaba a los 50.000. Era ya una ciudad muy distinta de lo que fue la corte nazarí; se había ido extendiendo en barrios regulares por el llano, mientras surgían las cuevas de gitanos en el Sacro Monte, y en el Albaicín, sobre las ruinas del apiñadísimo caserío morisco, se levantaban cármenes provistos de huertos y jardines que la escasa densidad de población y el casi nulo valor del suelo habían hecho posibles.

Andalucía, como Castilla, acogió a los Borbones con la esperanza de una mejoría en la desastrosa marcha de los negocios públicos. Pero el cambio de dinastía trajo consigo nuevas hostilidades: la Guerra de Sucesión. Frente a Felipe V, que contaba con el apoyo francés, se alzó la candidatura de Carlos de Austria, respaldada por Inglaterra y Holanda, países de gran potencialidad marítima. No sufrió Andalucía hostilidades terrestres, pero sí la amenaza de poderosas flotas enemigas. En julio de 1702 se presentó ante Cádiz una muy potente y desembarcó tropas en Rota y el Puerto de Santa María, de donde fueron desalojadas por las milicias llegadas apresuradamente del interior. Pero dos años después, otra escuadra aliada tomó Gibraltar, ciudad que, a pesar de su importancia estratégica, ya reconocida en el testamento de Isabel la Católica, sólo tenía una guarnición de 80 infantes y 30 jinetes (4 de agosto de 1704). Este hecho pesaría en adelante sobre los destinos de buena parte de Andalucía, convirtiéndola en zona fronteriza y foco de actividades contrabandísticas.

Terrible fue en toda España, y en especial en Andalucía, el año 1709; a los desastres de una guerra que parecía perdida por los Borbones se unieron los estragos del hambre, consecuencia de la pésima cosecha del año anterior. En las ciudades se refugiaban miles de campesinos, en espera de unas limosnas que, por abundantes que fuesen, no podían bastar a todos. Los hospitales se llenaron de enfermos, y diariamente aparecían personas muertas en las calles. En medio de este cuadro de desolación, Felipe V insistió en luchar hasta el último extremo por conservar el trono español, que, por una serie inesperada de circunstancias, le fue, al fin, reconocido en la paz de Utrecht (1713).

III. LA ERA REFORMISTA EN ANDALUCÍA (1714-1808)

Tras las dramáticas vicisitudes de las dos anteriores centurias, la del XVIII, terminada la Guerra de Sucesión, presenta un cariz más reposado. A las elevadas cumbres y profundas simas sucede la anda-

Fundación Juan March (Madrid)

20. Una de las numerosas torres de defensa en la costa granadina



dura llana y monótona de un país que ya no sueña con la hegemonía mundial pero que sigue poseyendo el más extenso imperio, con recursos potenciales inextinguibles. Se trataba de ponerlos en valor, y para ello había que realizar una profunda transformación material e intelectual. Esta fue la tarea de los grandes ministros reformistas de unos reyes que, si no tuvieron dotes personales sobresalientes, supieron al menos rodearse de colaboradores eficaces.

Es curioso comprobar que entre ellos apenas asoma algún que otro nombre andaluz de segunda fila, como el de Saavedra, el fugaz ministro de Carlos IV. Pero esto no quiere decir que en Andalucía no arraigase el espíritu de la Ilustración; por el contrario, fue desde el principio uno de sus focos más destacados. El tránsito del XVII al XVIII estuvo presidido por una batalla intelectual que sólo ahora comienza a valorarse en su verdadero alcance: la de los *novadores* contra los tradicionales. Su fecha inicial fue la fundación de la Real Sociedad Médica Hispalense en 1697, patrocinada por dos médicos famosos, Diego Mateo Zapata y Juan Muñoz Peralta. En aquella época la Medicina no sólo estaba muy relacionada con la ciencia pura sino que tenía una dimensión filosófica. Sus renovadores entraron pronto en conflicto con las universidades, reductos de un escolasticismo aristotélico que nada quería saber de las nuevas corrientes de observación y experimentación que se estaban abriendo paso en otros países europeos. Por eso, la universidad de Sevilla, escandalizada, se dirigió a las demás del Reino para que la ayudasen a destruir aquella Sociedad que intentaba «persuadir doctrinas modernas cartesianas, parafísicas y de otros holandeses e ingleses», y encontró el apoyo de la Audiencia, que informó sobre «algunos desaciertos efectuados en esta ciudad con estas doctrinas químicas y filosóficas que llaman experimentales». Por fortuna, sus fundadores tenían suficiente influencia en la Corte para parar el golpe. Desde entonces la Sociedad sevillana fue uno de los pilares

Fundación Juan March (Madrid).

21. Morada de un rico mercader, en el Puerto de Santa María

22. El palacio del intendente Olavide en La Carolina (Jaén), contiguo a la iglesia de la Concepción





en que se apoyó el movimiento de renovación intelectual.

No fue casual la aparición de este ambiente renovador en Sevilla, pues a pesar de su decadencia había conservado bastantes contactos con el exterior a través de su movimiento comercial, y aunque este y las colonias extranjeras habían emigrado en gran parte a Cádiz y las ciudades de su bahía, la proximidad era lo bastante grande como para que no se rompiese la unidad de aquella comarca de la Baja Andalucía, que, a pesar de todo, seguía siendo la más vital de España. La querella Sevilla-Cádiz aparece, vista con la debida perspectiva, como una disputa local que no alteraba las condiciones regionales. El traslado del Consulado y la Casa de Contratación a Cádiz en 1717 no hacía más que sancionar un hecho consumado. Desde medio siglo antes la mayoría del comercio de Indias se había trasladado a Cádiz, en parte porque la navegación del Guadalquivir se hacía cada vez más dificultosa para buques de gran calado, en parte porque en Cádiz el fraude y el contrabando eran mucho más fáciles. Consumado el traslado del comercio, era ilógico que permanecieran en Sevilla los organismos administrativos que lo regían.

La consecuencia fue que Sevilla, nunca repuesta del desastre de 1649, estabilizó su población alrededor de los 90.000 habitantes.

Era, después de todo, una cifra muy grande para la época; sólo Madrid y, a fines del siglo Barcelona, la superaban. Cádiz, que empezó el siglo XVII como una pequeña ciudad de tres o cuatro mil almas, alcanzó en el XVIII entre 60.000 y 70.000. No parece mucho, pero téngase en cuenta que, privada de un término agrícola productivo, toda su prosperidad radicaba en el comercio, y también que esa prosperidad la compartía con la Isla de León (luego llamada San Fernando), Puerto Real, Sanlúcar de Barrameda y, sobre todo, el Puerto de Santa María, que había crecido bajo la protección de sus señores, los duques de Medinaceli; Felipe V, que sospechó de la lealtad de

Fundación Juan March (Madrid)

23. Una ilustración de época del asedio de Gibraltar por fuerzas españolas (1782-1783). Museo Naval, Madrid



Fundación Juan March (Madrid)

dicha Casa durante la guerra de Sucesión, la convirtió en realenga, sin que este cambio le perjudicase, como perjudicó a Sanlúcar. Esta es quizás la ciudad donde aún pueden estudiarse mejor las moradas de aquellos ricos mercaderes, con su planta noble, en la que no se escatimaron el cedro y otras maderas preciosas de América, y sus almacenes para las mercaderías. Pero es el alto y apiñado caserío de Cádiz, dotado de abundantes miradores, el que mejor refleja la existencia de una ciudad que vive por y para el mar.

Ya España no peleaba por territorios europeos, sino por los territorios americanos, que se estaban convirtiendo en el eje de la Monarquía. El enemigo era el inglés, presente en Gibraltar y codicioso de los tesoros coloniales. Por eso el signo de nuestra política fue la reconstrucción de un poderío naval; esta fue la tarea de Patiño, de Ensenada y sus sucesores. Los arsenales gaditanos cooperaron a ella trabajando a plena capacidad, pero la gran debilidad de la construcción naval andaluza era que no disponía, como El Ferrol o La Habana, de buenas maderas y árboles corpulentos, que había que traerlos de muy lejos. En definitiva, no se pudo romper la superioridad británica en el mar, y esta fue la causa de que fracasaran los repetidos intentos de recuperar por las armas Gibraltar. En el último halló gloriosa muerte el militar y escritor gaditano Cadalso.

El establecimiento de una frontera y de un campo militar en Gibraltar revitalizó algo aquel descuidado extremo sur de la Península. En 1704, los gibraltareños se habían refugiado con la insignia de su municipio en San Roque. Junto a esta ciudad creció Los Barrios. Poco después se repobló Algeciras, abandonada desde que fue destruida en 1369 por el rey Mohamed de Granada. En los intervalos de paz, el contrabando se convirtió en actividad poco menos que normal en aquel sector.

Otro factor favoreció la repoblación de esta y otras zonas costeras: la atenuación de los estragos de la piratería, a la que dio un golpe casi mortal el gobierno de Carlos III, de una parte con el reforzamiento de nuestro poderío naval; de otra, con los tratados celebrados con los países musulmanes, que proscribían la piratería, aunque se registrasen aún incidentes aislados.

No se limitó la repoblación a las zonas costeras; hubo un plan general de colonización interior cuya realización más importante fue la efectuada, bajo la dirección del peruano Olavide, a lo largo de la carretera Madrid-Sevilla. Floridablanca había mejorado las comunicaciones, pero seguía siendo grande el riesgo que hacían pesar los bandoleros, sobre todo en las extensas zonas despobladas que aún subsistían. Evitar este riesgo fue una de las finalidades de las «nuevas poblaciones», cuyo núcleo principal estuvo en la Sierra Morena de Jaén, con su centro en La Carolina, donde residían los órganos administrativos de lo que bastantes años se consideró como una comarca autónoma. Otras poblaciones (La Carlota, La Luisiana) se edificaron en vastos terrenos de pasto situados entre Córdoba y Sevilla. Lo mismo el trazado urbano de estos pueblos que su parcelación rural se hicieron con arreglo a unos criterios que aún hoy son estudiados y admirados. Aunque los primeros colonos fueron alemanes católicos, acudieron también españoles de diversas regiones, y la asimilación fue rápida. Hace tiempo que apenas pueden descubrirse vestigios germánicos en esta comarca.

Estas tareas repobladoras fueron posibles porque el siglo XVIII presenció una recuperación demográfica de la que, naturalmente, participó Andalucía. En 1713 la población española era de ocho millones de habitantes, de los que correspondían sólo un millón a los cuatro reinos andaluces. En cambio, en el censo de 1797 figuran con un total de 1.900.000 habitantes dentro de un total nacional de diez millones y medio, es decir, que su porcentaje había subido del 12,5 al 18 por ciento, lo que estaba dentro de la tónica de reforzamiento demográfico de la periferia y estancamiento del interior que fue una de las características de nuestro siglo XVIII.

Algo contribuyó a este saldo positivo la secular y nunca interrumpida corriente migratoria norte-sur, que en esta época se reforzó con una aportación inédita: la de los pescadores catalanes que vinieron a reanimar una industria pesquera, muy decaída por las circunstancias ya apuntadas; a ellos se debió, entre otras cosas, la fundación de Isla Cristina, simple caserío anejo a Ayamonte hacia 1750 y después floreciente población, donde aún se hablaba corrientemente catalán a mediados del siglo XIX. Pero el hecho fundamental fue la mejoría de las condiciones sanitarias. Entre 1709 y 1800 hubo en Andalucía algunas epidemias sin especial gravedad; las viruelas en los pequeños y las fiebres palúdicas en los adultos eran las enfermedades que causaban más estragos. Para las primeras se empezó a aplicar el método de la inoculación, precursor de la vacuna, y en la lucha contra el paludismo se usaba ya la quina, traída de América.

Esta mejoría demográfica era correlativa a la mejora en las condiciones económicas que se advirtió en este siglo. Seguía siendo el campo la principal fuente de riqueza, y persistía la oposición, muy clara ya en los dos siglos anteriores, entre una Andalucía Alta, con bastante proporción de pequeños propietarios, y otra Baja más rica, pero de riqueza peor distribuida por el alto índice de latifundismo, como puso en evidencia el ya mencionado Olavide, asistente de Sevilla, en su *Informe sobre la Ley Agraria*, redactado en virtud de orden del Consejo de Castilla en 1769 y que es el más notable de los que entonces se emitieron. El aumento de población incrementó el consumo; los precios agrícolas subieron; se extendió la superficie cultivada; hubo un auge del que aún testimonian los cortijos, caseríos y otras construcciones rurales de aquel siglo.

Pero el problema social de base, agravado por el aumento de jornaleros sin tierra ni ocupación estable, seguía latente en el campo andaluz.

Fundación Juan March (Madrid)

24. Hostal del siglo XVIII, en Ronda

25. Puerta de la plaza de toros de Ronda, construida en 1784 a expensas de la Real Maestranza

26. Puerta del Montepío de Viñeros, Málaga







Muy amortiguadas llegaban a las tierras andaluzas las iniciativas industriales de los ministros de Felipe V y Fernando VI, inspiradas sin duda en un retrasado colbertismo.

Hubo algunas realizaciones notables que rebasaban el ámbito gremial, como la edificación de la grandiosa fábrica de tabacos de Sevilla (hoy universidad) que daba trabajo a miles de personas; o a la fábrica de hoja de lata de Ronda, creada en 1731 por iniciativa particular, aunque con el apoyo de la Junta de Comercio y que, al cabo de medio siglo, cesó en sus labores. Todavía se reconocen, en medio de un vasto escenario montañoso, los restos de amplias construcciones, del poblado obrero y de lo que fue el primer horno alto de Andalucía y tercero de España.

A pesar de iniciativas aisladas, la industria seguía confinada en un marco artesanal, que, conforme avanzaba el siglo, resultaba cada vez más inadecuado a las exigencias de la época. Las tentativas de Campomanes para aligerar trabas, modernizar métodos e incrementar la población activa tuvieron bastante eco, como lo demuestra el elevado número de sociedades económicas que se crearon en el Sur, y no sólo en las capitales sino en poblaciones secundarias como Almuñécar, Baza, Motril, Loja, Vélez Málaga, Osuna, Écija, Priego, Cabra, Lucena, Sanlúcar de Barrameda, etc. Algunas tuvieron vida oscura y efímera; otras crearon escuelas y talleres y difundieron aquellos rudimentos de «educación popular» que preconizaban los teóricos de la Ilustración. En cambio, los gremios tradicionales presentaban claros síntomas de descomposición. Por citar sólo un ejemplo típico nos referiremos a la industria sedera granadina, que, al finalizar el XVIII, todavía era floreciente, pero, según los datos recopilados por el señor Garzón Pareja, estaba en gran parte controlada por un corto número de empresarios, algunos de los cuales poseían más de 1500 telares.

El hecho de que apenas repercutieran en Andalucía los disturbios de 1766, exten-

Fundación Juan March (Madrid)

27. La puerta de Tierra, en Cádiz, obra de Torcuato Cayón (1751)



Fundación Juan March (Madrid)

28. Un episodio de la batalla de Trafalgar (1805), según documentación gráfica de la época. Museo Naval, Madrid



didos por gran parte de España, puede interpretarse en el sentido de que la situación andaluza, en conjunto, no era desfavorable. Pero el tránsito del siglo XVIII al XIX fue especialmente duro para Andalucía, que, como toda España, sufrió las consecuencias de las guerras con la República Francesa y con Inglaterra, y además las de una invasión epidémica hasta entonces desconocida: el cólera morbo, que hizo su aparición en Cádiz en 1800, y que este año y los siguientes hizo estragos terribles en esta ciudad, en Jerez, Málaga, Sevilla y otras muchas. El hambre, consecuencia de las malas cosechas de 1804-1805, aunque también de carácter general, tenía que hacerse sentir con más fuerza en una región en la que la situación de las masas campesinas era de ordinario muy difícil.

La guerra contra la Francia revolucionaria suscitó en un primer momento enorme entusiasmo, pronto enfriado por los reveses y los sacrificios que exigía. Muchos sacerdotes «refractarios» fueron acogidos por los prelados y las comunidades andaluzas. El mejor intérprete del sentir popular fue, en estos momentos, fray Diego de Cádiz, el popularísimo capuchino que unía en una misma reprobación a los sacrílegos y regicidas franceses y a todos los reformistas que propugnaban cambios en el ambiente social, político e intelectual.

Precisamente, este reformismo tuvo en Andalucía uno de sus grandes baluartes; en Cádiz, tan abierta siempre a todos los vientos exteriores; en Sevilla, donde a fines del XVIII se operó una insólita conjunción de espíritus excelsos; baste citar a Blanco White y a Alfonso Acevedo, el primer español que impugnó la tortura como método de investigación judicial. Por la misma época residían en la capital andaluza, aunque procedieran de otras

Fundación Juan March (Madrid)

29. Luis Daoiz. Cuadro de A. Man de Quesada en el Museo de Ejército, Madrid



regiones, hombres tan eminentes como Forner, Olavide y Jovellanos. Pero esta delgada capa superior tenía escasa influencia, no sólo en el alma popular, sino en buena parte de la burguesía. Lo prueba un episodio muy singular: cuando Olavide, siguiendo las directrices de Campomanes, que quería extender el teatro como arma pedagógica, levantó la prohibición que contra él existía en Sevilla (y en otras ciudades andaluzas) tropezó con la oposición del cabildo secular. Y apenas dejó de ser asistente de Sevilla fue derribado el teatro que había comenzado a construir. El ayuntamiento sevillano renovó el voto de no consentir representaciones escénicas, y lo mismo hicieron los de Málaga y Granada.

La razón de Estado obligó al gobierno español a vencer su repugnancia y a renovar la alianza con Francia contra Inglaterra. El bloqueo inglés y los reveses navales que culminaron en el desastre de Trafalgar (1805) tuvieron sobre el comercio español, cuyo centro neurálgico era Cádiz, las más hondas repercusiones. No había perjudicado a Cádiz el decreto de libre comercio con Indias de 1778, pues aunque rompía su monopolio, también anulaba una serie de trabas legales. La superioridad adquirida por el comercio gaditano era tan grande que no tenía mucho que temer de la competencia de otros puertos. En efecto, como demuestran los datos aducidos por A. García-Baquero, sus cifras de negocio siguieron creciendo después de dicha fecha. Fueron las dramáticas vicisitudes que comenzaron con la batalla del cabo de San Vicente (1797) las que interrumpieron el tráfico normal de productos y la llegada de la plata americana, sin la que España no podía equilibrar su balanza de pagos. En este ambiente cargado de negros presagios se produjeron los hechos políticos que marcan el comienzo de nuestra Edad Contemporánea: la caída de Godoy, la abdicación de Carlos IV, el primero y fugaz reinado de Fernando VII y la invasión francesa.

Fundación Juan March (Madrid)

30. Capitulación de las tropas napoleónicas al mando del general Dupont de l'Étang en Bailén. Cuadro de Casado del Alisal en el Museo de Arte del siglo XIX, Madrid

IV. ANDALUCÍA EN LA ÉPOCA ROMÁNTICA (1808-1868)

En el siglo XIX Andalucía siguió desempeñando un papel de primer orden en la vida española, lo mismo en el aspecto económico que en el político. También en el mundo de las ideas y de la creación artística; incluso puede decirse que, vista desde el exterior, nunca su proyección internacional fue tan acusada. El prestigio que en el Siglo de Oro tuvo el complejo Sevilla-Cádiz se extendió a toda la región andaluza, considerada, no ya como zona económica privilegiada, sino como país pintoresco por excelencia, hasta el punto de suplantar en la retina de los observadores extranjeros a la imagen de la austera Castilla como representación de la auténtica España. Sin embargo, bajo esta brillantez colorista, con no poco de oropel, se escondían muchas miserias. A fines de esta época se multiplicaban los indicios premonitores de que el tiempo trabajaba contra Andalucía, que pronto iba a perder el lugar privilegiado que disfrutaba dentro de España. Se abrió para España la Edad Contemporánea con la Guerra de la Independencia, que fue al mismo tiempo una revolución política interna, más importante incluso en este aspecto que en el puramente bélico. Si importante fue la batalla de Bailén, mayor trascendencia tuvo para nuestros destinos la Constitución gaditana, y mucha mayor aún la separación de los territorios americanos. Apenas llegaron las noticias de los sucesos del Dos de Máyo, las ciudades andaluzas se sumaron al levantamiento y constituyeron juntas provinciales, primer embrión de gobierno creado por un pueblo al que habían abandonado sus autori-



Fundación Juan March (Madrid)

31. La Junta de Cádiz en 1810. Cuadro de Ramón Rodríguez en el Museo de Bellas Artes, Cádiz



32. La iglesia de San Felipe Neri, que fue sede de las Cortes de Cádiz



dades legítimas y que no quería reconocer las impuestas por el usurpador. A falta de Estado de derecho subsistía una organización social muy sólida, y gracias a ello se pudo improvisar rápidamente unos nuevos cuadros administrativos. Era inevitable que en los primeros momentos se produjeran incidentes desgraciados; en Sevilla fue asesinado el asistente, conde del Águila; en Cádiz el marqués del Socorro; en Jaén el corregidor; los tres, víctimas de odios personales o de la excitación de unas turbas que los tildaban de no ser bastante patriotas.

El primer hecho de armas fue la rendición de los buques franceses surtos en la bahía de Cádiz. Poco después, un ejército francés atravesó los pasos de Sierra Morena y llegó hasta Córdoba, que fue terriblemente saqueada. Pero las juntas de Sevilla y Granada, contando con tropas regulares, reforzadas con numerosos voluntarios, organizaron con prontitud un ejército que se situó en Bailén, cortando la retirada a los franceses; más de dos mil de ellos murieron al intentar romper el cerco, y los veinte mil restantes se rindieron prisioneros (19 de julio de 1808). El efecto material y moral de la victoria de Bailén fue inmenso; el rey José abandonó Madrid, las tropas francesas se replegaron más allá del Ebro y en toda Europa renació la esperanza de abatir el poderío de Napoleón.

Gracias a esta victoria Andalucía permaneció durante año y medio libre de la ocupación extranjera, y por la mayor seguridad que ofrecía fue el escenario de la intensa actividad política que marchó paralela con las acciones guerreras. Se había constituido una Junta Suprema Central, integrada por representantes de las diversas juntas provinciales y presidida por el viejo conde de Floridablanca. Al tener noticia de la entrada de Napoleón en España a la cabeza de sus mejores tropas la Junta abandonó Aranjuez y se trasladó a Sevilla, donde a poco murió Floridablanca (diciembre de 1808). El año 1809 transcurrió en las tierras del Sur con relativa tranquilidad, amargada con las malas noticias que se recibían sobre la marcha de la guerra. En enero de 1810 grandes contingentes franceses ocuparon casi toda Andalucía con escasa resistencia; el mariscal Sebastiani llegó a Granada y Soult se aposentó en Sevilla, de donde había huido la Junta Suprema, pronto sustituida por una Regencia. Ésta y las Cortes que habían sido convocadas se instalaron primero en la Isla de León y más tarde se abrigaron tras las murallas inexpugnables de Cádiz, que, construidas para defender los tesoros de Indias de enemigos (ante todo, de los ingleses) iban a servir para proteger el último reducto de la libertad española y, por cierto, con la cooperación inglesa. La guarnición era numerosa y el dominio del mar estaba asegurado; todos los esfuerzos de los franceses se estrellaron ante la decisión de sus defensores.

No deja de sorprender que el pueblo andaluz, que había triunfado en Bailén, se dejara después arrollar con tanta rapidez.

Fundación Juan March (Madrid)

33. Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María, en 1823. Cuadro de Aparicio en el Museo Romántico, Madrid

34. Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros. Cuadro de Gisbert en el Museo de Arte del siglo XIX, Madrid

Téngase en cuenta que el ejército invasor de 1810 era mucho más potente que el de 1808. Hubo combates sangrientos en la serranía de Ronda, y algunas partidas de guerrilleros, como la del alcalde de Otívar. Pero, en general, cundía el desaliento al ver ocupada casi toda España. Por su parte, los franceses querían aparecer como colaboradores amistosos; hicieron reformas urbanas y se atrajeron algunas personalidades de viso, los «afrancesados», cuya defensa haría después el canónigo sevillano Reinoso. El rey José visitó varias ciudades esforzándose por causar una impresión favorable, y los recibimientos preparados por las autoridades pudieron hacerle creer que lo había conseguido.

Pero los auténticos patriotas esperaban siempre el milagro, y éste se produjo cuando la campaña de Rusia produjo en los contingentes franceses aquí estacionados un debilitamiento que les obligó a evacuar Andalucía en agosto de 1812, dejando tras sí un país arruinado, más que por las acciones bélicas, por las malas cosechas, las requisas de víveres y las expoliaciones que permitieron a Soult hacerse con una valiosísima colección de pinturas.

Las Cortes constituyentes, inauguradas el 24 de septiembre de 1810, permanecieron en Cádiz hasta comienzos de 1814, en que, ya convertidas en ordinarias, se trasladaron a Madrid. No es propio de este trabajo reseñar sus deliberaciones, puesto que desbordaron el marco regional, y aun puede decirse que el nacional; el término «liberal», en su significado político, se puso en circulación en Cádiz y fue aceptado en el resto de Europa, y la Constitución gaditana fue adoptada transitoriamente por algunos países europeos durante las revueltas suscitadas contra el sistema más que conservador de la Santa Alianza.

Aun antes de separarse las Cortes gaditanas ya se advertía la división causada en el seno de la nación por sus trascendentales disposiciones; la cuestión de la soberanía enfrentaba a realistas y liberales; la abolición de los señoríos indisponía





Fundación Juan March (Madrid)

35. Monumento a Mariana Pineda, en Granada



una parte de la nobleza; la supresión de la Inquisición parecía a muchos contraria a los intereses de la religión. Incluso la transformación de las antiguas circunscripciones administrativas, mediante la creación de provincias y partidos judiciales contrariaba muchos intereses y muchas susceptibilidades locales; no agradaba a los sevillanos que Huelva y Cádiz se separasen del antiguo reino, ni a los granadinos que Málaga y Almería constituyesen provincias independientes.

Dentro de la universal agitación que acompañó el paso del antiguo al nuevo Régimen, Andalucía fue quizá la región que tuvo más intensa vida política, y esta vocación política perduró a través de toda la Edad Contemporánea, pues ninguna otra puede presentar un elenco tan nutrido de gobernantes de todas las tendencias; concretándonos a la época anterior a la Restauración, nos hallamos con la dificultad de seleccionar entre una multitud que comprende, por ejemplo, el almeriense Salmerón, el cordobés duque de Rivas, los sevillanos López Cepero y Rivero, los malagueños Cea Bermúdez, Salamanca y Cánovas, o los granadinos Javier de Burgos, Martínez de la Rosa, Cristino Martos y el general Narváez. Pero la palma se la lleva, indudablemente, la provincia de Cádiz, con Alcalá Galiano, Mendizábal, Istúriz, González Bravo, Emilio Castelar y el general Serrano.

Este protagonismo político no se tradujo en ningún matiz regionalista, en ningún favoritismo de campanario; más bien puede decirse que acompañó desde sus primeros pasos la decadencia económica de Andalucía y de su importancia dentro del conjunto de España.

En las inmediaciones de Cádiz se verificó el pronunciamiento liberal de Riego, que arrastró a todo el ejército que allí esperaba, carente de moral y minado por la propaganda de las sociedades secretas, el embarque con destino a los frentes de lucha de América; y en Cádiz vivió sus últimos días el régimen del Trienio Constitucional; le precedieron los famosos episodios de Sevilla, donde había lle-

Fundación Juan March (Madrid)

36. Ramón Narváez. Pormenor del cuadro anónimo en el Museo del Ejército, Madrid

37. Juan Álvarez Mendizábal. Litografía de B. Blanco

gado el gobierno liberal, huyendo ante el avance incontenible de franceses y realistas y llevando casi como prisionero a Fernando VII; tuvieron que destituir transitoriamente al rey para poder llevárselo consigo a Cádiz. Cuando embarcaban en el Guadalquivir, la plebe sevillana se lanzó sobre los rezagados cometiendo toda clase de desmanes. Agotada la capacidad de resistencia de los liberales en Cádiz, muchos se expatriaron, mientras Fernando VII, apenas liberado (octubre de 1823), anulaba todo lo hecho anteriormente y desencadenaba la más violenta reacción.

El llamado «decenio absolutista» se desarrolló en un ambiente de intrigas y conspiraciones; no pocos sucesos luctuosos tuvieron su escenario en tierras andaluzas, como la ejecución en Granada de Mariana de Pineda o el fusilamiento, en una playa malagueña, de Torrijos y sus compañeros. En cambio, las guerras carlistas fueron vividas aquí como algo lejano; la expedición del caudillo carlista Gómez, aunque se apuntó algunos éxitos y logró entrar en algunas ciudades, Córdoba entre ellas, no tuvo eco en la población. Más apasionaban las luchas dentro del propio bando liberal o isabelino, que muchas veces llegaron a un grado extraordinario de violencia. En las ciudades bullían comités moderados y progresistas que se disputaban el control de los municipios, mientras el campo, con sus propios y más hondos problemas, permanecía aún silencioso.

Terminada la primera guerra carlista, Espartero, el engreído vencedor, proclamado regente, fue derribado por sus antiguos compañeros de armas; derrotado y fugitivo, tomó la ruta de Andalucía, bombardeó Sevilla sin conseguir que le abriera sus puertas y se embarcó en la bahía gaditana rumbo al exilio (1843). A este acontecimiento siguieron la mayoría de edad de Isabel II y largos años de tranquilidad bajo el signo de gobiernos moderados. Calma superficial que escondía mucha fermentación subterránea. Uno de los más potentes focos de intrigas estuvo en Sevilla, en el palacio de





San Telmo, residencia de María Luisa, hermana de la reina, y de su marido, el duque de Montpensier, que ambicionaba ser algún día rey de España. Él subvencionó las conspiraciones de moderados disidentes, progresistas resentidos y demócratas que, unidos, pusieron fin al reinado de Isabel. La revolución de septiembre de 1868, hito importante en nuestra historia, comenzó en Cádiz con el grito de «¡Abajo los Borbones!» del almirante Topete y su escuadra; se consolidó tras la victoria del general Serrano en el puente de Alcolea, próximo a Córdoba, al mismo tiempo que el general Prim sublevaba las ciudades del litoral mediterráneo.

Bajo esta agitación, que sólo interesaba directamente a pequeños grupos, latían problemas mucho más hondos. Los cambios espirituales se mezclaban a los económicos, como ocurrió con el problema de la Desamortización, que fue, a la vez, una cuestión agraria, una materia de Estado y un asunto de conciencia. Desamortizaciones hubo muchas, pero con mayúscula sólo se escribe la de Mendizábal por las resonancias pasionales que la acompañaron. Sin embargo, mucha más tierra que la Iglesia poseían los municipios, en forma de bienes de propios y comunes. El incremento de población, el alza del valor de la tierra, la necesidad de incrementar su producción, las tendencias individualistas, todo se conjugaba contra las formas de explotación colectivistas. Por un decreto de las Cortes que no se atrevió a derogar Fernando VII, muchas de estas tierras se repartieron en lotes a veteranos de la Guerra de la Independencia. En otras ocasiones, los ayuntamientos concedieron la propiedad de los montes a los vecinos que los plantaran de árboles; así fue como en Adamuz, Montoro y otros términos de Sierra Morena se extendió prodigiosamente el olivar. Luego vino, a partir del bienio progresista (1854-56), la orden de venta general de esta clase de bienes; esta es la que suele llamarse Desamortización civil, iniciativa progresista pero continuada por los gobiernos conservadores de la

Fundación Juan March (Madrid)

38. La victoria del general Serrano en el puente de Alcolea (Córdoba) decidió la suerte de la revolución de 1868. Cuadro anónimo en la Academia de la Historia, Madrid



Restauración en condiciones mucho menos favorables para los pobres que las precedentes.

Formular un juicio de conjunto sobre las desamortizaciones en un país tan vario y extenso como Andalucía es imposible; en unos lugares fue una calamidad y en otros un beneficio. En términos generales puede decirse que la productividad aumentó mucho; fue un éxito económico; en cuanto al aspecto social hay que distinguir entre las zonas montuosas, donde se creó mucha pequeña propiedad, y las fértiles tierras de la Campiña, que fueron las que atrajeron la atención de los grandes compradores, no pocos de ellos especuladores y absentistas. En estas zonas se incrementó mucho el latifundismo, y la situación de los braceros, que ya era tradicionalmente mala, empeoró porque los nuevos propietarios eran más exigentes.

Tampoco era nada brillante la situación de los pequeños labradores, afectados por la baja cotización de los productos, por la desaparición de los aprovechamientos colectivos, de los establecimientos benéficos y docentes arruinados por las medidas desamortizadoras y por la introducción del servicio militar obligatorio. No pocos se arruinaron para pagar un sustituto al hijo sin el cual la explotación de la finca familiar era imposible.

El campo andaluz sintió estos males con más intensidad que el resto de España; por eso no debe extrañar la precocidad de la protesta. En ciertos medios cultos de Sevilla y Cádiz se difundieron muy pronto las doctrinas de los socialistas utópicos, pero la masa inculta, desprovista todavía de partidos específicamente obreros, se unía ocasionalmente a los partidos burgueses de los que preveía un posible apoyo, o bien se expresaba en explosiones anárquicas de furor que nada remediaban. El episodio más importante de esta época fue la sublevación de Loja en 1861, dirigida por el albéitar Pérez del Álamo, con ramificaciones en otros pueblos. Se dice que llegó a tener diez mil hombres armados. Tropas del Gobierno pusieron fin a la intentona, y hubo condenas a muerte y a presidio.

La gravedad del problema agrario no podía paliarse con un transvase de brazos a los sectores secundario y terciario, que también estaban en crisis. Así como

Fundación Juan March (Madrid)

39. Contrabandista salvando un difícil paso de montaña, según un expresivo dibujo de Gustave Doré

la Andalucía occidental fue la más beneficiada por la empresa americana, fue la más perjudicada por la separación de aquellos territorios. Ante todo, Cádiz, donde, según los datos de Antonio García-Baquero, de 623 casas comerciales que existían en la época de prosperidad habían quebrado 227 en 1824; de los 300 comerciantes armadores sólo quedaban 20, y una octava parte de las casas extranjeras establecidas.

En el aspecto industrial no faltaron iniciativas: la propia Cádiz tenía industrias variadas, Granada conservaba aún cierta actividad sedera, en Marbella se crearon en 1832 unos altos hornos, seguidos poco después por los de Cazalla. Larios y Heredia fundaron la «Industria Malagueña» de productos metalúrgicos; y la minería estaba en plena expansión. Almería, la provincia más desfavorecida por la naturaleza, encontró en ella un recurso, no suficiente, sin embargo, para evitar que se iniciara una corriente migratoria hacia la Argelia francesa.

En conjunto, la Andalucía de mediados del XIX daba una impresión de prosperidad que no era del todo falsa, pues aún no se había producido su retraso respecto a otras regiones de España. El descubrimiento literario de Andalucía aumentó su popularidad dentro y fuera de la Península, favorecida por los relatos de Gautier y Mérimée, por la escenificación de personajes representativos y la boga del toreo. Era la época en que, en frase de Caro Baroja, Sevilla era «la capital popular de España». Pocos se paraban a desentrañar lo que había debajo de aquellas brillantes apariencias (uno de los pocos, Fernán Caballero, cuyas novelas tienen más valor social que estético). Sin embargo, para el historiador actual, el sentido de aquellos tipos populares es claro; los gitanos, los contrabandistas que arriesgaban su vida por una miserable ganancia; los bandoleros que infestaban pueblos y caminos y que las más drásticas medidas no conseguían extirpar eran el producto de una situación económica y social insatisfactoria, que incitaba a muchos a rebelarse contra un orden establecido que consideraban injusto. Era una actitud vital, aunque no fuera acompañada todavía de un contenido ideológico.

V. LOS ÚLTIMOS CIEN AÑOS

En España, como en todos los países, el último siglo ha sido de asombrosa densidad en todas las esferas del acaecer histórico; en un estudio más amplio que el presente se impondría una subdivisión que podría basarse en el siguiente esquema:

1.º La época revolucionaria y la Restauración (1868-1923).
2.º El tránsito a la Nueva Edad (1923-1939).
3.º Los tiempos actuales.

Es imposible dejar de advertir una progresiva desvaloración de las tierras andaluzas a lo largo de estas tres etapas. En la primera mantenía todavía un rango preeminente dentro del conjunto hispano; en la actual, su retraso en varios aspectos es tan patente que se ha convertido en tópico y en un motivo de preocupación general. Por supuesto, el hecho no es nuevo; tiene raíces bastante lejanas, como ya se ha indicado. En el aspecto demográfico, un crecimiento sostenido pudo dar una falsa sensación de prosperidad; el porcentaje de la población andaluza, que representaba en 1857 un 18,9 del total, ascendió hasta un máximo de 20,17 en 1940, pero, según datos del censo de 1970, ha retrocedido al 17,9.



Los motivos de estas oscilaciones son claros; el ascenso anterior no se debió a un incremento correlativo de la riqueza, sino a una tasa de natalidad muy alta, que al conjugarse con un brusco descenso de la mortalidad originó una verdadera superpoblación, agravada por la falta de unas tradiciones migratorias como las que tan enraizadas estaban en las provincias del norte.

No existió, hasta fechas recientes, la «salida europea». La meta principal de la emigración era América, y en este punto se verificó una curiosa inversión de valores: Andalucía, que se había beneficiado del comercio americano, emigró poco en el XVIII y XIX. Cuando, tardíamente, comenzaron los andaluces a cruzar el Atlántico (de preferencia, a la Argentina) fue una emigración definitiva, de baja calidad y que no causó retorno de capitales. No existió aquí el «indiano», que tanta savia inyectó en las comarcas septentrionales. En ellas comenzaba la captación de caudales americanos casi a la vez que el sur los perdía. Esta es, sin duda, una de las causas del desplazamiento hacia el norte del eje económico español.

A consecuencia de esta incapacidad para emigrar, los pueblos se llenaron de unas masas de jornaleros en estado de subempleo permanente; en las ciudades, poco industrializadas, engrosaba un proletariado también situado en muy difíciles condiciones de vida. Tal era el panorama hasta que, en los dos últimos decenios, se ha desencadenado una enorme corriente migratoria cuyo volumen no es posible precisar, pero, sin duda, se aproxima al millón de personas.

Fundación Juan March (Madrid)

No sólo ha disminuido el peso relativo de la población andaluza; ha disminuido también la proporción de su población urbana. Andalucía siempre fue una región de ciudades. En 1857, fecha del primer censo realizado con técnicas modernas, entre las diez mayores poblaciones españolas cinco eran andaluzas (Sevilla, Granada, Cádiz, Málaga y Jerez de la Frontera). En 1970 este número ha quedado reducido a tres: Sevilla, Málaga y Córdoba. Sevilla fue hasta 1649 la primera ciudad de España; hasta fines del XVIII la segunda; hasta 1880 la tercera, y desde dicha fecha la cuarta. El retroceso de Granada y Cádiz ha sido mucho más acentuado. En cambio, Huelva y Almería, poblaciones muy pequeñas antes de su promoción a capitales de provincia, han crecido, primero lentamente, después con rapidez.

El retroceso relativo de la población urbana andaluza traduce el hecho de que en el tránsito de la fase agrícola a la industrial Andalucía se quedó retrasada. Los síntomas de renovación industrial que pueden señalarse en el siglo XIX no se desarrollaron en forma conveniente, lo que es tanto más lamentable cuanto que no faltaban las materias primas necesarias. Fue el XIX un siglo de auge minero sin precedentes, en el que España proveyó de minerales a Europa, y dentro de España, Andalucía tuvo un papel destacado. Por desgracia, la mayor parte de esta gran riqueza cayó en manos extranjeras; las minas de hierro de Granada y Almería estuvieron supeditadas al capital inglés, como las de plomo de Sierra Morena al francés. El caso más lamentable fue el de los yacimientos de cobre de Riotinto, vendidos por la irrisoria suma de 92 millones de pesetas a la Riotinto Mines Company Ltd. en 1873. Todas estas compañías se limitaron a extraer y exportar el mineral en bruto, por lo que el beneficio restante para la región fue realmente escaso y sin proporción con la pérdida sufrida en sus recursos naturales.

Ya a fines del XIX era clara la preponderancia industrial lograda por otras regiones españolas, concretamente Cataluña y Vasconia, más bien debida a factores humanos que naturales. Existía en ellas una tradición industrial, un espíritu de empresa, unas reservas de capital y una mano de obra calificada, factores todos que faltaban o escaseaban en estas tierras del sur, muy descuidadas en materia de instrucción pública (varias de sus provincias ostentaban un nada envidiable record de analfabetismo). La inmigración de calidad, que siempre había sido un estimulante, decayó con la depresión económica. No se consolidó, a pesar de algunos intentos, una banca regional que utilizara sobre el terreno los recursos monetarios y evitara su drenaje a otras zonas. El absentismo de bastantes propietarios agrícolas era otro factor de empobrecimiento dinerario, y también hay que decir que buena parte de los escasos capitales disponibles se empleaban en gastos suntuarios o en redondear adquisiciones rurales más bien que en acometer actividades económicas superiores. Incluso empresas de tanta base local como la industria corchotaponera o el abastecimiento de agua a las poblaciones quedaron en manos de empresas foráneas.

Esta creciente desigualdad entre el nivel técnico industrial de Andalucía y el de otras regiones se hizo patente cuando al tradicional aislamiento, que favorecía el artesanado local, sucedió la era de los nuevos medios de transporte y se formó un mercado nacional gracias a la extensión de la red de carreteras y ferrocarriles. La vía férrea Madrid-Cádiz fue construida por la compañía «Madrid-Zaragoza-Alicante», en la que predominaba el capital francés. Las otras líneas se construyeron con retraso y en deficientes condiciones económicas y técnicas; varias de ellas se unieron en 1877, formando la «Compañía de Ferrocarriles Andaluces», de vida tan precaria, que casi desde el comienzo dejó de abonar dividendos a sus accionistas, lo que, naturalmente, influyó en el mal entretenimiento de la red.

Por insuficiente que fuera esta red de comunicaciones, bastó para introducir una competencia que, en muchos casos, la industria andaluza no pudo resistir. El caso más patente fue el de los textiles, barridos casi por completo por la producción catalana. Quedó, pues, Andalucía atenida casi sólo a sus recursos agrarios, que eran grandes, pero mal aprovechados y peor distribuidos. Hubo logros importantes, como la creciente expansión del olivar y la de la industria vinícola jerezana. Se introdujeron algunos cultivos nuevos, como la remolacha; en Córdoba y Granada se instalaron, ya desde 1882, las primeras fábricas de azúcar de remolacha, antes de que la pérdida de las Antillas diera un gran impulso a este cultivo.

Pero, en conjunto, los progresos de la agricultura andaluza, con anterioridad a 1923, eran muy lentos, incapaces de absorber una mano de obra creciente y cada vez más empobrecida. El obrero andaluz sufría también las consecuencias del reforzamiento de un Estado cuyas crecientes exigencias gravitaban con más fuerza sobre sus elementos más débiles. En especial, la imposición del servicio militar obligatorio, en las duras condiciones en que se prestaba entonces, fue sentida como intolerable por las masas populares, que en todos los motines clamaban contra las quintas y los impuestos de consumo. Algunos investigadores ven en la temática del cante hondo la expresión, rudamente poética, de los lamentos de un pueblo cuya alegría natural estaba ensombrecida por difíciles condiciones de vida.

No es de extrañar que el anarquismo prendiera en las dos masas proletarias más considerables de España: entre los obreros industriales de Cataluña y en el campesinado andaluz. El individualismo de la raza, su apasionamiento y su ignorancia contribuyeron a empujarlo hacia el callejón sin salida de la doctrina anárquica. Mientras en Madrid y provincias cantábricas se extendían los sindicatos socialistas, y los católicos en Castilla la Vieja, en Andalucía el anarquismo condujo a explosiones de furor ciego y a represiones que dejaban intacto el proble-

Fundación Juan March (Madrid)

40. Emilio Castelar. Cuadro de Joaquín Sorolla en el Palacio del Congreso, Madrid



41. Antonio Cánovas del Castillo. Cuadro de Ricardo de Madrazo en el Palacio del Congreso, Madrid



ma. Durante la etapa revolucionaria de 1868-74 la conjunción de un radicalismo burgués (republicanos, demócratas) y de estas vagas aspiraciones populares dio lugar a un panorama agitado y confuso. Ambos grupos coincidían en un anticlericalismo primario que se manifestó en saqueos y derribos de iglesias, algunas, como San Miguel de Sevilla, de subido valor artístico. La divergencia empezaba al abordar las cuestiones sociales, en las que la burguesía radical no estaba dispuesta a tolerar cambios estructurales profundos.

El episodio más conocido, y también el de más difícil interpretación de esta época fue el del cantonalismo andaluz. ¿Cómo se explica el apoyo popular a un programa de autonomismo político en Andalucía, que nunca había hecho bandera política de su personalidad regional? Sencillamente, porque las masas obreras, carentes aún de partidos propios, captaron el contenido social del federalismo de Pi y Margall y aceptaron una unión circunstancial con el republicanismo burgués. Pero ni el almeriense Salmerón ni el gaditano Castelar aceptaban estas tendencias, y si el primero sintió escrúpulos en reprimir con violencia a los cantonales, el segundo no dudó en emplear los más duros procedimientos. Las tropas del general Pavía conquistaron fácilmente las capitales sublevadas: Córdoba, Sevilla, Cádiz, Granada, Málaga. La represión en los campos no ha sido aún bien estudiada, pero no cabe duda de que fue sangrienta, porque intervenían factores que iban más allá de los meramente políticos (1873-74).

La Restauración trajo para Andalucía cierta prosperidad, favorecida por el orden material y por una buena coyuntura agrícola, pero el desconteto seguía latente, y se manifestaba en hechos como la huelga de segadores de Jerez y las fechorías de la Mano Negra, sociedad secreta que aterrorizó con sus crímenes las comarcas del oeste andaluz. Mucho más importante fue la agitación producida por la sequía de 1905, que sumió en un hambre espantosa la mayor parte de Andalucía, con dimensiones de calamidad nacional. La caridad particular y la ayu-

Fundación Juan March (Madrid)

42. El general Primo de Rivera. Cuadro en el Museo del Ejército, Madrid

43. La exposición Iberoamericana de 1929 dejó una notable huella urbanística en Sevilla

da oficial paliaron en pequeña medida sus consecuencias; entre las posiciones extremas de un anarquismo estéril y de un miope conservadurismo, seguían sin abordarse los problemas de fondo.

La Guerra Europea (1914-1918) tuvo repercusiones profundas en las comarcas meridionales de España; el bloqueo de Inglaterra por los submarinos alemanes causó grandes pérdidas a la navegación y a las exportaciones agrícolas. En cambio, por los Pirineos salía una corriente de mercancías que se pagaban sin regateos. La dificultad de obtener productos fabricados facilitó una industrialización apresurada y una especulación desatada. El alza de precios, no seguida de un aumento equivalente de los salarios, produjo hondo malestar. Sin embargo, la huelga general revolucionaria de 1917 no tuvo mucho eco en el sur, quizás por la escasa difusión de la U G T y el partido socialista. Es por estos años cuando los focos de agitación, sin dejar de existir en los campos, se hacen más importantes en las ciudades. La crisis consecutiva al fin de la guerra, acentuó aún más el descontento; paros, huelgas y atentados, y en el trasfondo la guerra de Marruecos, constituyeron el panorama habitual en el quinquenio 1918-1923.

En 1921 un comentado discurso del rey Alfonso XIII en Córdoba indicó que el malestar por los rumbos que seguía la política había llegado hasta las más altas esferas. No extrañó, pues, la buena acogida que halló el golpe de Estado del general Primo de Rivera en septiembre de 1923. Don Miguel Primo de Rivera era andaluz, como lo fueron Moret, Lerroux, Sánchez Guerra, Burgos Mazo, Alcalá Zamora y tantos otros que militaron en diversos bandos. Proseguía la vocación política de tradición decimonónica. Por encima del juicio que merezca su actuación, un mérito hay que reconocer a aquellos hombres: haber tenido una visión total de España; aparte de los obligados favores a las clientelas locales, su preocupación estuvo siempre centrada en los problemas de orden general.

Estaría fuera de lugar analizar aquí las características de la «paternal» dictadura de Primo de Rivera. Baste decir que el orden externo fue restablecido y que, coincidiendo con una favorable coyuntura mundial, la economía andaluza conoció un momento de auge cuya expresión espectacular fue la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Se realizaron mejoras urbanas, se inició la construcción (luego abandonada) de los ferrocarriles Jerez-Almargen, Baeza-Utiel y Marmolejo-Puertollano. Se creó la Confederación Hidrográfica del Guadalquivir y se dio impulso al cultivo algodonero, que con su masiva demanda de mano de obra podía ser un factor atenuante del grave problema agrario.





Fundación Juan March (Madrid)

44. Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza (Jaén)



Pero los fallos estructurales subsistían, y se revelaron cuando al fracasar la Dictadura, coincidiendo con una grave crisis económica mundial, se retrocedió a una situación idéntica a la de 1923: desempleo, agitación obrera y un malestar difuso que se concretó en las elecciones municipales del 12 de abril de 1931 que trajeron la II República. En dichas elecciones todas las capitales andaluzas, excepto Cádiz, dieron el triunfo a las candidaturas de la Conjunción Republicano-Socialista.

Como en épocas anteriores, y por los mismos motivos, Andalucía se convirtió durante la II República en un intenso foco de perturbaciones. Baste recordar, entre otros muchos, episodios tan conocidos como los incendios de iglesias y conventos en mayo de 1931, causantes de enormes pérdidas artísticas, especialmente en Málaga, donde ardió gran parte de la obra de Pedro de Mena; el fracasado pronunciamiento del general Sanjurjo en Sevilla, el 10 de agosto de 1932, y la tragedia de Casas Viejas, pueblecito de la provincia de Cádiz, donde la represión de las fuerzas gubernamentales produjo un elevado número de víctimas entre los campesinos sublevados. La revolución de octubre de 1934 no tuvo mucho eco en Andalucía. En cambio, a partir del triunfo del Frente Popular en febrero de 1936, los atentados, los enfrentamientos de extremistas entre sí y con la fuerza pública, la ocupación de propiedades e incluso la delincuencia común se agravaron hasta límites insostenibles.

El pronunciamiento del 18 de julio de 1936 dividió Andalucía en dos mitades; en la parte occidental las guarniciones, reforzadas por los contingentes marroquíes que atravesaron el Estrecho, se adueñaron de las principales poblaciones después de violentos encuentros con grupos de militantes obreros. En los campos, el enfrentamiento secular entre trabajadores y propietarios produjo sangrientos desmanes. Málaga, Jaén, Almería y la mayor parte de la provincia de Granada quedaron en poder de los republicanos.

El frente sur, al mando del general Queipo de Llano, el hombre que con audacia inverosímil se había apoderado de Sevilla, desempeñó un papel fundamental durante la guerra por sus recursos económicos y humanos, y como enlace de la zona nacional con Marruecos y con las potencias europeas. De Sevilla partieron

Fundación Juan March (Madrid)

las columnas que, tras adueñarse de Mérida y Badajoz, continuaron, siguiendo el Tajo, rumbo a Toledo y Madrid. Sin embargo, el mando franquista entendió que la decisión de la guerra había que buscarla en Madrid, en el Cantábrico, en Cataluña, y el frente del sur quedó relegado a un segundo plano; las operaciones realizadas fueron de alcance local; la más importante, la conquista de Málaga en febrero de 1937. Éste fue un éxito de las fuerzas franquistas; en cambio, no pudieron liberar a los heroicos guardias civiles refugiados en el santuario de la Virgen de la Cabeza. Uno de los dolorosos episodios de esta guerra fue el bombardeo de represalia de la ciudad de Almería por la escuadra alemana (31 de mayo de 1937). La zona republicana de Andalucía se rindió sin resistencia al terminar las hostilidades (1 de abril de 1939). Los acontecimientos posteriores carecen aún de suficiente perspectiva histórica, y en sus dimensiones económicosociales pertenecen más bien a un estudio de carácter geográfico. Limitémonos a decir que la situación actual es de transformaciones profundas, incluso en el sector más tradicional, el agrario, donde los problemas se plantean ahora de forma diferente; por dolorosos que sean los efectos de la emigración rural, está teniendo consecuencias beneficiosas; aunque con lentitud, se aprecia una elevación del nivel de vida. Los polos de desarrollo industrial, si no han tenido los efectos mágicos que algunos esperaban, tienen un efecto estimulante, bien comprobado, por ejemplo, en Huelva, convertida hoy en un importante centro de industrias químicas. El turismo está siendo otro factor positivo para la revalorización de las zonas costeras. Y por encima de todas las incertidumbres económicas hay un aspecto en el que Andalucía sigue siendo lo que siempre fue para España: un vivero de poetas, músicos y artistas, un exponente de los valores hispanos y un caudal inextinguible de inspiración para propios y extraños.

Fundación Juan March (Madrid)

INTRODUCCION LITERARIA

La literatura en Andalucía del siglo XVI al XIX

Emilio Orozco

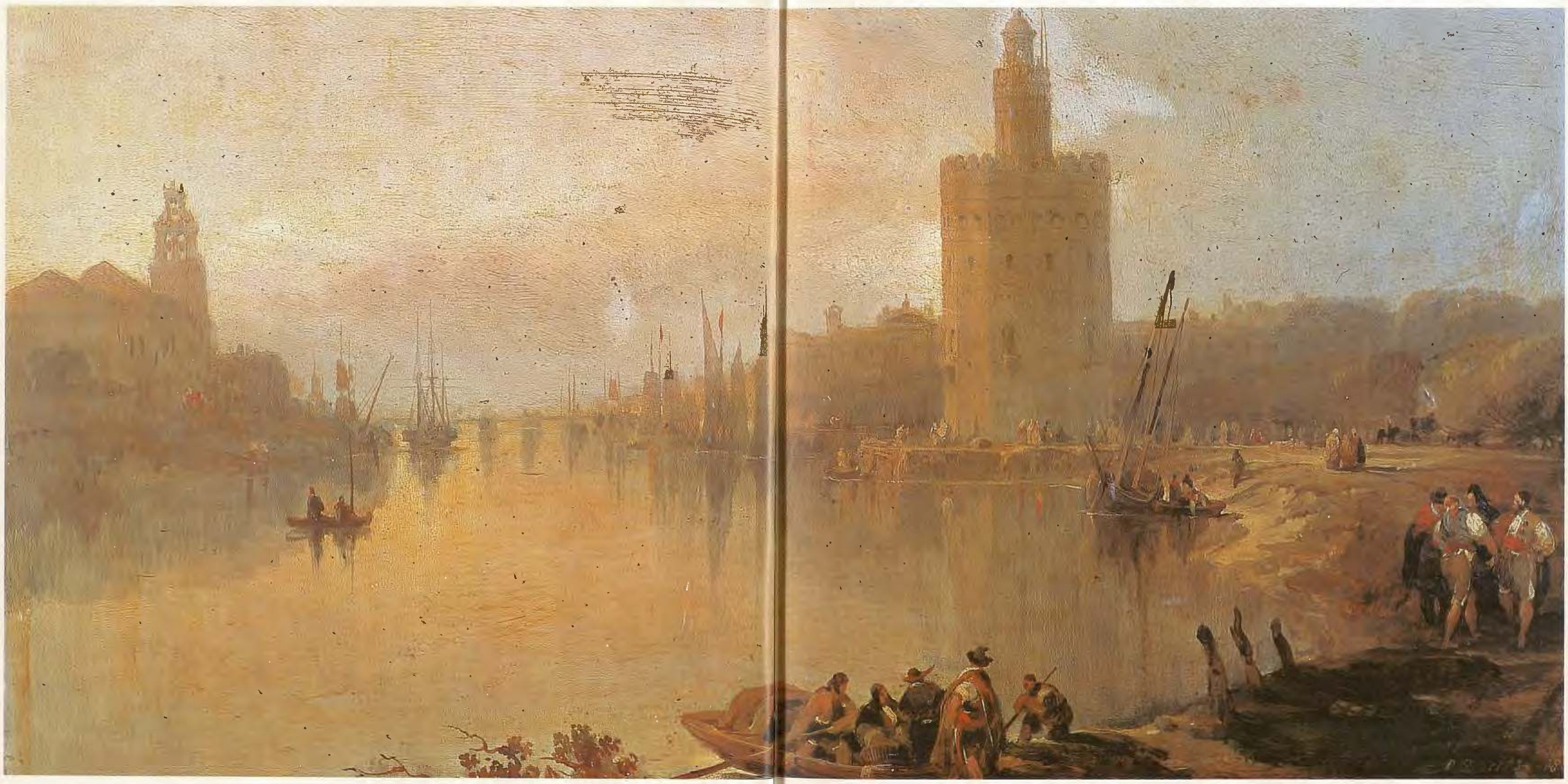
Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Granada

El siglo XX

Antonio Sánchez Trigueros

Profesor adjunto de Crítica Literaria de la Universidad de Granada

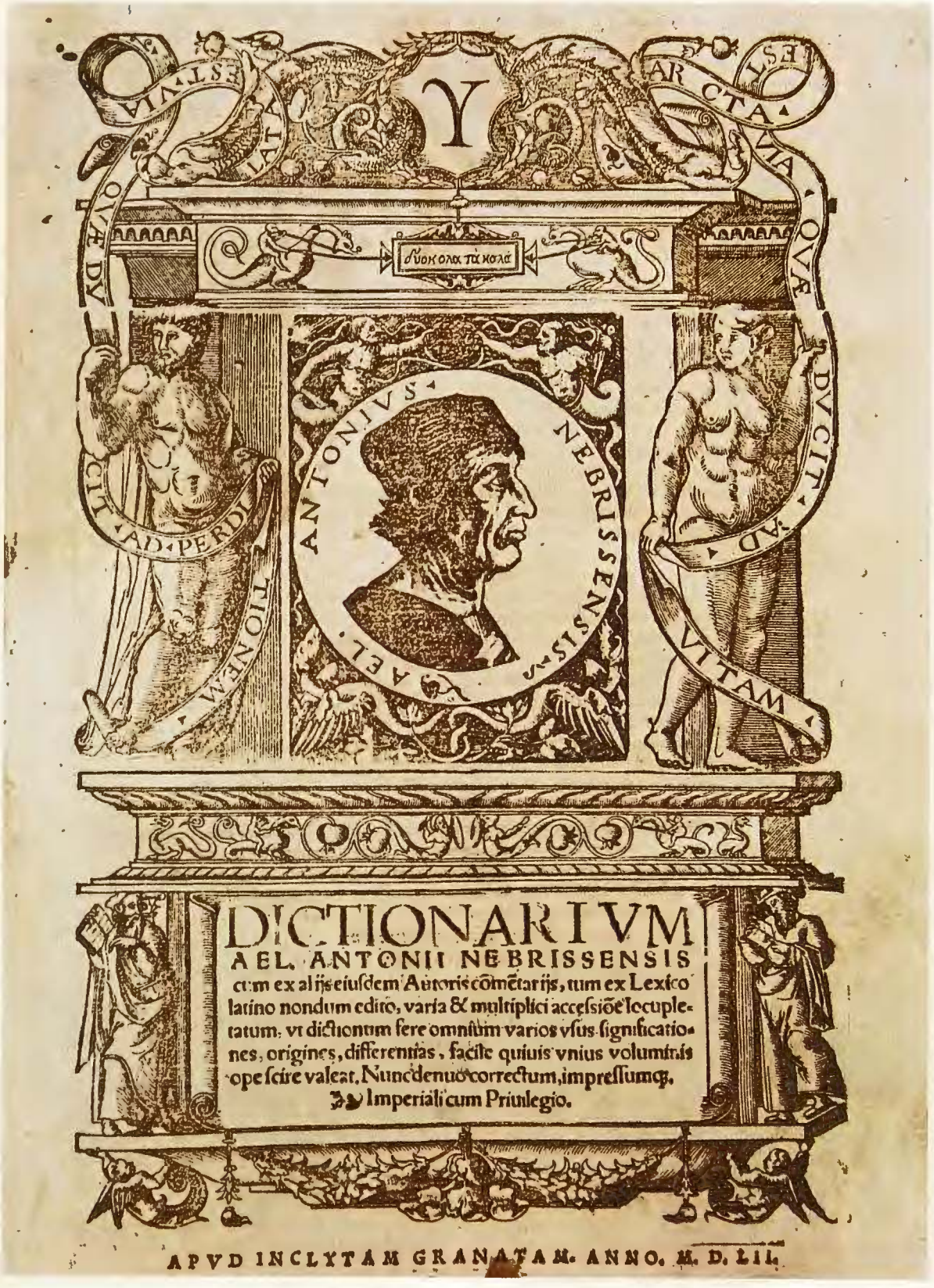
Fundación Juan March (Madrid)



1. Las márgenes del Guadalquivir y la torre del Oro en Sevilla. Cuadro de David Roberts (fechado 1833). Museo del Prado, Madrid

Fundación Juan March (Madrid)

2. Portada del Dictionarium *de Antonio de Nebrija. Edición Granada 1559*



Fundación Juan March (Madrid)

La literatura en Andalucía del siglo XVI al XIX

EL ANDALUZ NEBRIJA, ARRANQUE DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Nadie puede discutir al andaluz Nebrija el papel de iniciador del Renacimiento en España. Porque no se trata sólo de ser cabeza, y muy destacada, de nuestro humanismo, entendido en su limitado sentido referente a los estudios latinos, sino que su significación se desborda de lo puramente filológico, gramatical y pedagógico para alcanzar, a través de la renovación de los estudios latinos —con el estudio de los textos— la renovación de los distintos saberes lo mismo teológicos y escriturarios que de la Medicina y el Derecho. Este papel de renovador dirigido a la formación de los jóvenes lo ha destacado muy bien Francisco Rico, en un denso y certero trabajo. Tras recordar al gran maestro Valla —que destinaba sus *Elegantiae* «a los mozos, pues los viejos no tenían remedio»— recuerda al andaluz «apelando a idéntico auditorio»; llamando a los adolescentes y dejando a los demás por incurables. «Con Nebrija —concluye Rico—, con un maestro joven y vuelto a los jóvenes, al fin se enraiza y florece el Renacimiento en España». Así Nebrija actuó, con decisión y valentía desafiante, frente a los medios hostiles, anquilosados y rutinarios, en la misma Universidad de Salamanca. De la labor allí hecha decía más tarde, con orgullo y satisfacción: *«Cum veni, vidi, vinci»*. Y en el *Prefacio* de su *Diccionario* dice: «Yo fui el primero que abrí tienda de la Lengua latina, y osé poner pendón para nuevos preceptos». Los enemigos procuraron que Nebrija terminara por salir de la ciudad con el firme propósito de no volver a ella ni vivo ni muerto. Regresó a Sevilla y allí y en Granada quedaron las casas de sus familiares; pero Cisneros reconociendo su inmensa valía lo llevó a Alcalá colmado de atenciones, donde murió en 1522.

La profunda vocación de Nebrija como humanista y andaluz, lo demuestra el hecho de cómo cambia los apellidos familiares para llamarse con el nombre latino —Nebrissa— de su ciudad natal, Lebrija, y anteponiendo a su nombre el de Elio por estimar como sus verdaderos antepasados a los romanos de su misma región, como Elio Trajano y Elio Adriano. Si fue renovador en cuanto a los estudios latinos, no fue menos lo que anticipó del futuro al terminar en 1492 su *Arte de la lengua castellana,* la primera gramática que de una lengua vulgar se escribió en Europa. Con su vivo magisterio y discípulos, sus *Introductiones latinae* —1481, reimpreso innumerables veces— que luego a petición de la Reina católica tradujo al castellano para la enseñanza de las mujeres, sus dos *Diccionarios* y su compendio de *Arte retórica,* la influencia de sus doctrinas en la formación de muchas generaciones fue inmensa. Esa labor de humanista, con una visión integral clásica y cristiana, se completa con la de cronista y se corona con su obra de gran poeta latino. Esa voz de poeta —como precisaba el padre Villoslada— al cantar a su tierra —*Salutatio ad patriam*— alcanza la «mayor pureza y sinceridad del sentimiento».

ANDALUCÍA Y LA LÍRICA. LA RENOVACIÓN DE LA POESÍA EN EL RENACIMIENTO

Si hay un rasgo constante definidor de la manifestación de Andalucía en el mundo de la literatura, indudablemente es éste la riqueza de su producción poética. Pero además en actividad que abarca todos los niveles sociales y que por ello vive y se transmite siglos y siglos no sólo en las formas escritas, sino simultánea y abundantemente, en las formas populares de la tradición oral. Y en un coexistir de corrientes que en muchos casos supone, además, la incorporación de lo popular en las formas de la poesía culta. Así la forma viva del canto popular andaluz no sólo pasará a Hispanoamérica y fecundará nuevas formas de cantos líricos, sino que además se mantendrá potente hasta hoy, constituyendo, hasta en los puntos más lejanos del mundo, un verdadero símbolo y representación de España; así de ella se hará también la caricatura de lo español.

Ese predominio de lo poético sobre otros géneros literarios hace que, en general, no sólo se produzcan en Andalucía los más importantes movimientos renovadores de la lírica española, sino que, además, se consiga también en ella la culminación de los mismos. Se podría decir como contradicción a estas afirmaciones que la renovación renacentista de la lírica es obra de dos caballeros de la corte de Carlos V, uno toledano, Garcilaso de la Vega, y otro catalán, Juan Boscán, pero pensemos que, en el prerrenacimiento del siglo XV, es en Andalucía, con Imperial, sus seguidores sevillanos y el cordobés Juan de Mena, donde primero se inicia con el alegorismo una renovación temática, estilística y en parte también métrica. Además de lo dicho recordemos que el hecho decisivo que movió a Boscán y a Garcilaso a emprender la dicha renovación ocurrió en Andalucía, concretamente en Granada, en la primavera de 1526, tras la boda del Emperador con doña Isabel de Portugal, celebrada en Sevilla. Allí se reunieron con la corte los embajadores italianos Baltasar de Castiglione, del Vaticano, y Andrea Navagiero, de la República de Venecia; y cuando arreció el calor se trasladó la corte a Granada. Y fue aquí, precisamente, donde Boscán tuvo una conversación con el veneciano tratando de cosas de «ingenio y de letras» cuando le dijo éste que «por qué no probaba a escribir en castellano sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia». La decisión de Garcilaso, que también estaba en contacto con los italianos, confirmó la actitud de Boscán; pero todo se decidió en Granada. No es extraño que ello ocurriese en esta tierra. Granada era una ciudad sin Edad Media

Fundación Juan March (Madrid)

cristiana, sin tradición goticista y totalmente abierta a lo nuevo. Por eso en esa misma época el arte renacentista, incluso obra de italianos, se recogía en su Capilla Real; y por las mismas razones pudo levantarse la primera catedral que se construyó en España en el estilo grecorromano. Y también se decidió por Carlos V la construcción de un palacio en la Alhambra que constituye el más importante ejemplo del arte italianista en España.

Pero, además, en cuanto a la aportación de andaluces al arraigo y asimilación del petrarquismo —y dentro de su carácter aristocrático— se suele olvidar a otros caballeros, como don Luis de Haro y sobre todo don Diego Hurtado de Mendoza, quizás el más docto poeta, escritor y humanista de esa generación. Pensemos que su *Epístola* dirigida a Boscán —publicada con la de contestación de éste en la famosa edición de *Obras* de Boscán y Garcilaso de 1543— determina ese poema del catalán —que es quizá su poema de mayor sinceridad poética—; y, por otra parte, con su variada obra amplía los contactos con los poetas toscanos y refuerza el entronque con los clásicos, lanzándose, además, como verdadera innovación, a emplear las formas italianas para los temas burlescos y desvergonzados, con auténtico humor andaluz. La significación de la poesía de don Diego la proclamó el propio Cristóbal de Castillejo, cuando atacó a los innovadores en su famosa composición escrita *Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos.* En el soneto con que la cierra, pregunta en sus cuartetos, a las «Musas italianas y latinas, / gentes en estas partes tan extraña. / ¿Cómo habéis venido a nuestra España, / tan nuevas y hermosas clavellinas?». Y la contestación es bien expresiva: «Don Diego de Mendoza y Garcilaso / nos trujeron, y Boscán y Luis de Haro, / por orden y favor del dios Apolo, / los dos llevó a la muerte paso a paso, / el otro Solimán, y por amparo / sólo queda don Diego, y basta solo». Y que entre los poetas se mantenía esa conciencia lo demuestra Herrera en sus *Anotaciones* a las *Obras* de Garcilaso: dice de don Diego «haber traído de Ytalia este género d'escrebir». He aquí un hecho a subrayar de los primeros petrarquistas andaluces. No son, como a veces se dice, poetas de transición, sino que cultivan con igual afán y dominio las formas italianizantes y las tradicionales. Esto le ocurre a don Diego, pero también ocurrió con el sevillano Gutierre de Cetina, apasionado y apresurado asimilador del petrarquismo, de quien la crítica —con Blecua— ha puesto al descubierto un grupo importante de romances. Y aunque no andaluz, pero ligado en vida y actividad a Granada, tan digno de recordar por sus obras de corte italianizante, como por las más abundantes de tipo tradicional, se nos ofrece también Gregorio Silvestre. Y no olvidemos que también vivió en Granada Hernando de Acuña, coincidiendo con éste y con Hurtado de Mendoza.

Cuenta, pues, decididamente Andalucía en el arranque y en el arraigo del movimiento renovador petrarquista; y entre sus poetas de las generaciones siguientes se seguirán recogiendo los ecos del Petrarca y de las ricas colecciones de petrarquistas italianos que se editan a través del siglo. Y precisamente en la época postridentina o segundo Renacimiento, dentro de un ambiente humanístico, se intensificará como en pocas regiones españolas, sobre todo por obra de Herrera y su grupo, quienes realizan su plena transformación de estilo manierista.



3. Diego Hurtado de Mendoza. Grabado



4. Gutierre de Cetina. Del Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, *de Francisco Pacheco*

EL SURGIR DE LA CONCIENCIA LINGÜÍSTICA ANDALUZA EN LA PROSA REALISTA Y LOS PRECEDENTES DE LA PICARESCA

Al mismo tiempo que en España Boscán y Garcilaso componían sus primeros poemas endecasílabos e infundían en ellos, con espíritu aristocrático cortesa-

Fundación Juan March (Madrid)

5. Ilustración relativa al Retrato de la lozana andaluza *de Francisco Delicado. Primera edición: Venecia 1528*



no, la idealidad del mundo poético petrarquista, allí en Italia un andaluz publicaba una agresiva visión de la corrompida sociedad de Roma, cual si la realidad se volcara viva, directamente, con impetuosa y locuaz procacidad, en el cauce de la literatura, exhibiendo en su hablar su condición andaluza. Así bastantes años antes de que la realidad social andaluza irrumpiese en la novela picaresca, fue ese desenvuelto andaluz, que se había movido sobre todo por la Andalucía alta, el que ofreció de la manera más directa y viva el retrato de una sociedad urbana descompuesta por la corrupción y la lividad sin freno. Nos referimos a Francisco Delicado, autor del *Retrato de la lozana andaluza* que como ninguna otra obra de su tiempo nos presenta —y se presenta el autor a sí mismo revuelto en ella— el abigarrado y corrompido mundo de la sociedad romana en el primer cuarto del siglo XVI. El escritor, como la Lozana, se siente a gusto en el vicio, entre prostitutas, alcahuetas, pícaros criados, comerciantes, nobles y toda orden de jerarquías eclesiásticas, pero sin olvidar nunca su condición española y sobre todo de andaluz. Porque ve a aquélla desde su sensibilidad y origen; y, al escribir, su intención y conciencia lingüística es andaluza; y, aunque el habla que le rodea le salpique sus expresiones, se propone componer su obra «en el común hablar de la polida Andalucía». No es hombre de muchas letras —aunque admire al maestro Nebrija y se llame discípulo suyo—, y comprende que se expresa con incorrecciones y descuidos; así se disculpa en la *Apología* final. «Y si quisieren reprehender —escribe— que por qué no van muchas palabras en perfecta lengua castellana, digo que, siendo andaluz y no letrado, y escribiendo para darme solacio y pasar mi fortuna que en

Fundación Juan March (Madrid)

este tiempo el Señor me había dado, conformaba mi hablar al sonido de mis orejas que es la lengua materna y su común hablar entre mujeres» Y ello era lógico y necesario puesto que la obra se desarrolla como vivos diálogos de gentes de distinta condición, pero todos encontrándose en el mundo de la desvergüenza, en la vida en posadas y prostíbulos. Recordando, como obra saboreada, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* era natural que quede situada la *Lozana,* según ya vio Vilanova, como un punto de encuentro y enlace entre lo celestinesco y la picaresca. Aunque en este último género no cuente el sexo ni el amor como elemento esencial es indudable que los rasgos de la picaresca se presentan en la *Lozana,* en ella misma y, especialmente, en la figura y hechos del criado Rampín. Y aunque rebase hasta fuera de todo límite la presencia de lo obsceno y procaz, no le falta en su intención el fondo grave moral que la realidad misma de la historia vino a prestarle —como castigo— con los horrores sufridos con el saco de Roma. Tras esa catástrofe Delicado escapó huyendo a Venecia, donde imprime su obra —1528— e interviene después y prologa ediciones del *Amadís* y el *Primaleón.* En esos prólogos reafirma su conciencia lingüística de andaluz apoyándose en la autoridad que le daba el considerarse discípulo de Nebrija. Delicado razona que el bien hablar de Toledo es la lengua de Castilla, la de los hombres y mujeres castellanos que vinieron a poblar la «fermosa Andalucía», y así el ambiente de ésta, su «ayre delicado y gentil» hace que esa lengua se depure y refine. En consecuencia los andaluces con respecto a los castellanos «se conforman tanto en el hablar castellano como ellos, salvo que son algo más centrados o polidos y hermoseadores de sus razones». Como comentó Asensio, esta actitud de Delicado —defensor también del *Amadís*— fue la que provocó la reacción de Juan de Valdés y sus ataques irónicos a Nebrija, apoyando categórico el criterio del uso lingüístico cortesano y toledano mantenido por su reconocida fama. Como comenta el citado crítico: «Frente a esta autorizada fama, Francisco Delicado quiere levantar el habla de Andalucía, sobre los hombros de Nebrija, al nivel de la toledana, erigiéndola en paradigma y dechado».

En la línea semioculta que une la *Lozana* con el brioso arranque de la novela picaresca, hay siempre que colocar el *Lazarillo de Tormes,* la novela que anticipa decisivos rasgos formales del nuevo género. Aunque sin decidirnos afirmativamente, creemos que, hoy por hoy, no se han aducido razones críticas categóricas para borrar totalmente la antigua y reiterada atribución al granadino don Diego Hurtado de Mendoza. La novedad estético-social de convertir en protagonista la figura insignificante de un pobre niño levantado frente a un mundo literario en que se imponía como ideología y personajes la clase dominante aristocrática, supone una revolución que hasta la plena realización de la picaresca y la gran pintura barroca española no tendrá equivalente.

Tras esa aparición del *Lazarillo,* la narrativa española continuará apartada de la realidad —aunque la religiosidad postridentina matiza alguno de los géneros de tradición renacentista, y la historia se haga novelesca con Pérez de Hita— hasta que, precisamente en Andalucía, se geste buena parte de la creación cervantina y además irrumpa briosa la amarga realidad social, en la novela picaresca, con Mateo Alemán.

HUMANISMO, HISTORIA Y ERUDICIÓN EN LA ANDALUCÍA DE LA EDAD DE ORO

Aunque sea en rapidísimo apunte es necesario referirse a la importancia del humanismo y en general del mundo del saber en Andalucía a través del Renacimiento, el Manierismo y el Barroco. Y no sólo por sus destacadas personalidades, sino, más aún, por el ambiente cultural que hace que el humanismo y el saber en general constituyan la raíz o el fondo latente o expreso de la abundante creación literaria que se produce en dichos períodos. Basta recordar como testimonio de ello las formas artísticas cultas de muchos de los historiadores andaluces y más aún el intenso cultismo de casi todos los poetas e incluso el hecho del abundante cultivo de la poesía latina hasta bien dentro de la época del Barroco. Ello no es obstáculo —sino en el fondo la explicación— para que, simultáneamente, el saber popular y paremiológico alcance también importancia decisiva.

Casi se puede afirmar que no existe en España en esos períodos ninguna cultura regional más sabia que la andaluza ni que, al mismo tiempo, asimile mayor caudal de popularismo.

En los comienzos del siglo XVI se mantienen vivas las doctrinas de Nebrija. Así en Sevilla le sucede en la cátedra de latinidad Pedro Núñez Delgado, también buen poeta latino. Pensemos que hacia las mismas fechas llega a Granada el humanista Pedro Mártir de Anglería. Y asimismo allí, e igualmente en relación con la casa de los Mendoza, también como preceptor, encontramos al gran humanista Hernán Núñez el *Pinciano,* autor de la *Glosa de las Trecientas* de Juan de Mena. Allí entablará amistad con Hernando Alonso de Herrera, quien enseñó humanidades en Córdoba y Sevilla. Y andaluz fue —de un pueblo de Huelva— el canónigo de Sevilla y catedrático de Alcalá Alfonso García Matamoros, el apasionado panegirista —en *Pro adserenda Hispanorum eruditione*— de los grandes escritores españoles.

De esa generación de andaluces nacidos a fines del siglo XV, destacan grandes autores en los más diversos campos del saber; pero todos de honda formación. Así como humanista filósofo, aristotelista, se ofrece el cordobés Juan Ginés de Sepúlveda, que tras sus estudios en Italia fue nombrado cronista oficial de Carlos V y realizó obras de ambos géneros en latín

Fundación Juan March (Madrid)

6. *Francisco de Medina. Del* Libro de descripción de verdaderos retratos...



7. *Juan de Mal Lara. Del* Libro de descripción de verdaderos retratos...



y en romance de alta calidad literaria. Apasionado del imperialismo y apoyado en Aristóteles intervino en la famosa controversia frente al sevillano padre Las Casas. Famoso en Europa, terminó su vida saboreando la lectura de su gran biblioteca en el amable paisaje de su tierra natal.

Era natural que algunos sevillanos, sobre todo de vocación religiosa, se sintieran impulsados a marchar a las Indias y que después escribieran sobre aquellas tierras. Así ocurrió con el citado padre Las Casas, que residiendo en Cuba y Santo Domingo escribió obras de carácter histórico de cierta importancia de las que se hizo famosa su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias,* que envió al Emperador en 1542, en la que con temprano anticolonialismo hace la defensa apasionada del indio frente a los abusos y violencias de que eran objeto, alentado por la idea del estado natural virtuoso del indígena. Igualmente sevillanos fueron otros conocidos historiadores de Indias, destacando Juan de Castellanos, también poeta, que desde joven vivió en aquellas tierras y de cuyos escritos destaca las *Elegías de varones ilustres de Indias,* publicadas en 1589.

Nacido en Córdoba como Sepúlveda y de formación amplia y profunda —en Salamanca y Alcalá y especialmente en París y Roma—, es el humanista Fernán Pérez de Oliva —maestro en múltiples saberes—, que murió joven explicando como catedrático en Salamanca. Es justamente famoso por su *Diálogo de la dignidad del hombre;* pero es obligado señalar sus traducciones libres de Eurípides — *Hécuba triste* — y de Sófocles — *Agamenón vengado* —, que son por cierto de las primeras tragedias griegas que se adaptaron en Europa, y de una calidad literaria que sólo las supera el diálogo de la *Celestina.*

Con formación humanística realizada en Salamanca, junto a su tío Fernán Pérez de Oliva, se nos ofrece otro cordobés, el historiador Ambrosio de Morales, que precisamente editó las obras de aquél intercalando, con estructura pluritemática manierista, quince discursos propios de carácter filosófico y moral. Su obra de historiador, aparte su continuación de la Crónica de Ocampo, se centra en el libro *Las antigüedades de las ciudades de España,* que responde a una visión nacional y sobre todo de exaltación local, realizada con técnica y espíritu de humanista y también de arqueólogo que atiende a la epigrafía, la numismática y en general al monumento.

En Sevilla destaca como cosmógrafo y escritor Pedro de Medina, que en su *Libro de grandezas y cosas memorables de España* —1548— nos ofrece una amplia visión histórico-geográfica. También cosmógrafo sevillano, en su Casa de Contratación destaca con mayor fama el caballero Pero Mexía, que, iniciada su formación en Sevilla y completada en Salamanca, regresó para toda su vida a su ciudad natal donde —convertido en figura casi mítica— se le llamaba «el Filósofo» o «el Astrólogo». Su personalidad de hombre sabio es típicamente renacentista. Así realiza una obra que esencialmente suponía la transmisión de los saberes del mundo clásico, en un afán de difusión que fue reforzada por el éxito extraordinario de las reediciones innumerables de sus libros. Más que por los *Diálogos* y *Coloquios* su renombre lo consiguió con la *Silva de varia lección,* inmensa compilación de noticias y de los materiales fragmentarios más diversos, de todo orden de saberes en busca de lo extraordinario, fruto todo de sus horas de estudio y lecturas. Distribuido todo como en una selva o bosque, el autor se enorgullecía de haber sido el primero en escribir de esta manera en la lengua castellana, ya que su invención la había tomado de la griega y latina. Si en esta famosísima obra Mexía había demostrado su inclinación por la historia, esta vocación la vertió en su ambiciosa *Historia imperial y cesárea,* que ofreció al príncipe Felipe en 1545. Comprendía en ella desde Julio César hasta Maximiliano, dejando tácitamente expreso el deseo de escribir la *Historia de Carlos V,* cosa que realizó, pues el Emperador le nombró en

Fundación Juan March (Madrid)



8. Pablo de Céspedes. Del Libro de descripción de verdaderos retratos...

1548 su cronista; así vino a cumplir su intención humanista de enlazar con la historia de Roma la figura del Emperador. Autorizado a residir en Sevilla, le llegó en ella la muerte en 1552.

Dentro del florecimiento del humanismo andaluz de mediados del siglo XVI hay que destacar en su vertiente filosófico-estética al sevillano Fox Morcillo, que marca una posición intermedia entre el aristotelismo y el platonismo, aunque con decidida inclinación hacia éste. Precoz y fecundo, a pesar de morir joven, su obra tiene una incuestionable significación renovadora y estética y es anticipo del pensamiento que se impone en la poesía y el arte andaluz en el gran período manierista.

De la misma generación que Mexía es el ya citado don Diego Hurtado de Mendoza, quizás nuestra más completa personalidad de hombre del Renacimiento. Su formación humanística iniciada en Granada junto a Pedro Mártir de Anglería, preceptor de su familia, los Mendoza, se pudo desarrollar plenamente con sus misiones diplomáticas en Italia, en relación íntima con las grandes figuras de la cultura italiana que con sus medios le permitieron reunir una valiosísima biblioteca. Su actividad lució en Trento, junto a su sabio amigo Páez de Castro. Su historia *De la guerra de Granada. Comentarios,* realizada siguiendo de cerca la violenta rebelión de los moriscos en las Alpujarras, es obra admirable; por su documentación, por su estilo, por su independencia de juicio, que le permite declarar las razones de justicia que dentro de la violencia existía en el vencido, y al mismo tiempo reconocer errores en los vencedores, incluso en las decisiones reales. Como decía Gómez Moreno —su mejor editor— «por este espíritu de crítica... se explicará que no se imprimiera ésta, y hasta que fuera portuguesa su primera edición». Y no olvidemos cómo sabe moldear muchos pasajes sobre textos de Salustio y de Tácito con un sentido estético renacentista de la imitación. En contraposición hay que recordar la historia de esos hechos del también granadino —aunque de generación posterior— Luis del Mármol, realizada con espíritu distinto, condicionado por la exigencia de actuar como cronista oficial de esa guerra.

En ese gran florecimiento de nuestro humanismo, que se produce sobre todo al adentrarnos en el período del clasicismo manierista, también cuenta Granada, ya con una sociedad más integrada en su variedad de clases y de castas, en la que comienza a dar sus frutos la Universidad, fundada en 1532, donde actúan maestros venidos de fuera como don Martín Pérez de Ayala. Al finalizar el siglo se inicia el florecimiento del grupo propiamente granadino en íntimo contacto con los antequeranos. Precisamente algunos de éstos vienen a estudiar a su Universidad —aunque en Andalucía ya competían con ella otras Universidades como las de Sevilla, Osuna y Baeza—. Así coinciden en Granada en el último tercio del siglo una serie de hombres doctos, juristas, médicos, letrados y con ellos los escritores y poetas. Y asimismo junto a los más propiamente granadinos como Baeza, los Berrio, y el doctor Faria, pesarán Barahona, Góngora y los antequeranos comenzando por Tejada. En cuanto a las más puras humanidades destaca el negro Juan Latino —al servicio de la Casa de Sesa—, que adoctrina en los estudios clásicos al mismo tiempo que escribe poemas en latín. Inmediato a ese florecer se puede colocar al giennense Juan Pérez de Moya, con estudios en Alcalá y Salamanca, pero que vivió y terminó su vida siendo canónigo de Granada. Fue más conocido por sus obras matemáticas, pero contribuye como erudito humanista a la temática predominante de los poetas con su *Filosofía secreta...* con *el origen de los ídolos o dioses de la gentilidad* (1585), verdadero tratado de mitología clásica que ofrece junto al recreo en la belleza de los relatos la intención moralizadora. Inmediato a éstos también reside en Granada el poeta y humanista don Francisco Fernández de Córdoba, después abad de Rute; y como él, en el paso al siglo siguiente, inicia su gran labor de historiador local el doctor Bermúdez de Pedraza. Todo ello se une o es simultáneo a la actividad de la Academia poética de los Granada Venegas, cuya producción está asentada en ese ambiente de refinada cultura humanística.

La figura más significativa del humanismo y saber literario de la Sevilla de mediados de siglo es la de Juan de Mal Lara que influye decisivamente en la formación de casi todos los escritores de su tiempo; así en el gran poeta Herrera, el dramaturgo Juan de la Cueva y los humanistas y poetas Francisco de Medina y Diego Girón, que le sucederá en la cátedra. Apasionado por su ciudad hasta pensar que el que vivía en Sevilla era un favorecido de Dios, allí inició sus estudios latinos e, inquieto por ampliar su saber, marchó a Salamanca, y no satisfecho con lo aprendido pasó a Barcelona —donde recibió las enseñanzas del valenciano Francisco Escobar, formado en París y Roma—; pero regresó para abrir

Fundación Juan March (Madrid)

estudio de gramática en su tierra hacia 1548, al mismo tiempo que presidía una Academia. Oficialmente fue encargado de escribir la relación de las fiestas hechas en Sevilla en el recibimiento del viaje del rey en 1570. Gallardo, que consideraba esta obra como realizada en emulación con la que en Madrid realizó el maestro López de Hoyos en la *Muerte y exequias por doña Isabel de Valois,* consideraba la del sevillano superior por «más clásico, de mejor gusto y más rica vena», y concluía afirmando claramente que «en Sevilla se sabía entonces más que en Madrid».

Como importantísima creación expresiva de su actitud intelectual hay que destacar *La Philosophia vulgar* inspirada en los *Adagia* de Erasmo, cuyas doctrinas, junto con las del humanismo, alientan en el pensamiento del sevillano. El saber clásico le sirve a Mal Lara para descubrir cómo en los refranes se encuentra encerrada la filosofía del pueblo y con ello el verdadero origen del pensamiento. Acudió al pueblo y a fuentes escritas, y comentó y discutió con eruditos y amigos académicos. Dentro del obligado fragmentarismo, el autor sistematiza agrupando los refranes en temas o categorías. La influencia de la obra fue decisiva, pero lo esencial de la significación de Mal Lara reside en su vario y gran saber y especialmente en la labor de maestro, orientador y como coordinador con su enseñanza y su labor de academia, aglutinando el mundo cultural sevillano en todas sus actividades, humanísticas, literarias, teatrales y artísticas.

No debemos olvidar que en esos años todo se ve favorecido por el esplendor económico y social que alcanza Sevilla —superando a Granada—, convertida en la más inmensa ciudad de España. A su puerto y Casa de Contratación no sólo vienen las naves cargadas de riquezas de Indias, sino que atrae en general todo el comercio marítimo. Ese florecer no sólo enriquece a la ciudad, sino que además retiene o atrae hacia ella a nobles y personalidades. Ellos son, junto a las instituciones públicas y eclesiásticas, los que se entregan con afán a contruir o transformar sus casas y palacios y asimismo las fincas de placer de los alrededores. Y como otra manifestación de la vida de lujo y cultura reúnen en sus mansiones a escritores, artistas y hombres doctos en una vida de tertulias y academias, como recordando las italianas, y poniendo también su afán en el conocimiento de la cultura clásica, coleccionando obras de arte y antigüedades para lo que tienen un gran estímulo y cantera en las ruinas romanas de la vecina Itálica a través de la cual contemplan con orgullo su pasado que la convierte en tema de admiración, de estudio y de motivo poético a cantar. Así ocurre en la Casa de Pilatos, palacio del marqués de Tarifa.

En ese grupo sevillano es lógico abunde el humanista, erudito, historiador o arqueólogo que es al mismo tiempo poeta, e incluso poeta y pintor. Así destaca en relación con él el gran pintor manierista cordobés Pablo de Céspedes a la vez tratadista y poeta. Ya quedaron citados otros nombres, pero hay que añadir los de Argote de Molina y Rodrigo Caro, el principal cantor de las ruinas de Itálica. No es extraño que de ese ambiente de íntima unión de arte y saberes surja la gran personalidad de los tratadistas de arte españoles. Nos referimos al pintor y poeta —y editor de Herrera— Francisco Pacheco, sobrino del docto canónigo de igual apellido, íntimo del círculo herreriano. Las doctrinas clásicas y manieristas de Pacheco —recogidas en su *Arte de la Pintura*—, con su consiguiente fondo neoplatónico, exaltando la teoría de la *idea interior,* se extendió no sólo entre los poetas andaluces, sino igualmente entre los pintores, incluido Velázquez.

Y saltando sobre otros muchos doctos del siglo XVII, destaquemos al término del Barroco las dos más grandes figuras españolas en el campo de la erudición bibliográfica y la teoría y saber artístico. Nos referimos al sevillano Nicolás Antonio, con su monumental *Bibliotheca Hispana nova* e *Hispana vetus* (1696); y, ya en el siglo XVIII, al pintor cordobés —gran fresquista— Antonio Palomino, con su *Museo pictórico y escala óptica,* cúmulo de saber teórico y práctico y de erudición sobre la vida de los artistas españoles.

ANDALUCÍA Y LA LITERATURA MÍSTICA ESPAÑOLA

Aparentemente puede parecer este enunciado una contradicción; como si no existiera una correspondencia entre lo que entraña el fenómeno místico y la realidad geográfica paisajística y ambiental andaluza. El hecho de que las dos grandes cumbres de nuestra mística, santa Teresa y san Juan de la Cruz, nacieran en pueblos de Ávila ha inclinado tradicionalmente a establecer una correspondencia del fenómeno místico con ese paisaje abulense pobre y ascético. Es verdad también que la santa fundadora —como pura castellana y, como tal, con prejuicios— miró con temor y recelo a las tierras y gentes de Andalucía. En una carta al General de la Orden declara su inadaptación: «No me entiendo con la gente de Andalucía»; pero después reconoce que en ella estaba también la razón de esa incompatibilidad: «Yo confieso —escribe— que esta gente de esta tierra no es para mí»... Del viaje a Sevilla sólo recuerda sufrimientos. A pesar de todo, cuando se pudo inaugurar solemnemente la fundación con actos en que lució la ciudad como en sus mejores días de fiesta, el tono de sus cartas rebosa alegría. Se siente satisfecha del nuevo convento; de la bonita iglesia, del fresco patio «que parece hecho de alcorza», del gracioso huerto y de las «vistas extremadas». No olvidemos que Andalucía no le dio sólo sinsabores a la madre fundadora; y si sintió más cerca en estas tierras la mano de los demonios para tentar, también sintió y tocó más cerca que nunca la mano de Cristo como esposo. Así nos lo cuenta en una breve relación: «Estando un día en el convento de Beas me

Fundación Juan March (Madrid)

dijo nuestro Señor que pues era su Esposo, que le pidiese; que me prometía que todo me lo concedería cuanto yo le pidiese, y por señas me dio un anillo hermoso con una piedra a modo de amatista, mas con un resplandor muy diferente de acá, y me lo puso en el dedo».

También san Juan de la Cruz vino a Andalucía, al convento del Calvario, en la sierra junto a Beas —después de sufrir en Toledo la prisión de los calzados— con temores y recelos de castellano, pero pronto llegaría a la más profunda identificación con sus tierras y sus gentes. Pero tanto allí como en Baeza y sobre todo en los largos años que pasó en Granada se sentirá íntimamente unido a las comunidades carmelitas y a las gentes en general, y gozando de la bella naturaleza. Bien expresivo es el hecho de que en Andalucía componga las últimas estrofas del *Cántico espiritual,* que tienen como tema la hermosura y la soledad. Y que llegó a sentirse identificado con Andalucía, a pesar de haber momentos en que sufrió la persecución de los calzados, lo demuestra la carta en que comunicaba desde la Peñuela a doña Ana del Mercado y Peñalosa, que iba a Úbeda a curarse de unas *calenturillas;* «pero con intento —dice— de volverme luego aquí, que cierto en esta santa soledad me hallo muy bien». No volvió porque la muerte le llegó en Úbeda. Pero lo importante a subrayar —aparte esa voluntad de vivir y morir en Andalucía— es que aquí en Beas, en Baeza y muy especialmente en Granada, realizó la mayor parte de su obra. Hablando con exactitud fray Juan escribió en Andalucía todos sus comentarios y tratados de teología mística. El gran conjunto de poemas a lo divino se compusieron en Granada, lo mismo que la *Llama de amor viva* y posiblemente el poema de la *Noche oscura* lo compuso al llegar al Calvario. No extrañará que su magisterio determinara una importante continuación en la religiosa granadina María de la Cruz, que terminó su vida en Úbeda, como el santo, y que dejó una importante y abundante obra con interesante autobiografía.

Si casi la totalidad de la obra de san Juan de la Cruz se creó en Andalucía, es claro que sólo por esto puede hablarse de Andalucía y la mística. Las circunstancias espirituales, aunque abundase en muchas zonas el elemento morisco, no tenemos por qué suponerlo contrario a prácticas contemplativas. Por el contrario, precisamente en los estudios sobre la mística musulmana realizados por Asín Palacios, no sólo se refiere a místicos sufíes andaluces, y a lo tardío de su supervivencia en estas tierras, sino que en concreto analiza la extraordinaria personalidad de uno de ellos, Ibn Abbad de Ronda —que vivió en el siglo XIV—, cuyas doctrinas le permiten presentarlo como «un precursor hispanomusulmán de san Juan de la Cruz».

Pero además hemos de recordar que en los últimos estudios de Melquíades Andrés —*Los recogidos,* Madrid, 1976—, al plantear los orígenes de la mística de *recogimiento* sitúa uno de los primeros focos de vida espiritual en Andalucía, y contando muy pronto en ese ambiente con grandes figuras de nuestra mística, entre ellos los maestros de santa Teresa, fray Francisco de Osuna y a fray Bernardino de Laredo, aunque el primero profesara en Castilla. Como dice el citado crítico: «A la vez que en los Países Bajos escriben sus obras Gansfort y Mombaer, en las casas de retiro de los franciscanos españoles se comienza a vivir, de manera más o menos sistemática, la vía del recogimiento». Al preguntarse el mismo investigador sobre el origen y primeros focos de esa práctica del *recogimiento* —término que elige, siguiendo a Osuna, para calificar esta vía mística— señala en primer término un círculo importante en el centro de España y el segundo estima debe ser situado en Extremadura y Andalucía, «en torno a los capuchos de Juan de la Puebla y Juan de Guadalupe», a los muchos conventos andaluces dispersos trasladados después a villas y ciudades, a las «fundaciones austerísimas» de san Pedro de Alcántara y otros «de la contornada de Sevilla» donde «florecieron Bernabé de Palma, Bernardino de Laredo y otros místicos». Y esa «espiritualidad de recogimiento —añade el mencionado crítico— se refleja en el padre Ávila y en sus discípulos, en la Universidad de Baeza hacia 1550». Y también alcanza en parte a fray Luis de Granada.

La aportación de los citados andaluces Osuna y Laredo a la mística española, y en concreto a la teresiana, es decisiva, tanto por lo que ofrecía de experiencia como de conocimiento y asimilación de toda la mística medieval. En cuanto a la práctica de la oración de recogimiento la santa confiesa en el *Tercer abecedario espiritual* que en el primero había encontrado la verdadera guía; pero también leyó con provecho la *Subida al monte Sión* de fray Bernardino de Laredo, reafirmándole en la misma doctrina de la oración de quietud basada en la experiencia. Son indudablemente estos dos franciscanos los que más desarrollan la técnica de meditación realista, en una valoración visual del *paso* a meditar como realidad viva que se tiene delante con extremo de sensación de proximidad, que fuerza al lector a sentirse implicado y complicado en ella. Dentro de esa línea de lo franciscano se ofrecerá como condensación maestra de meditación realista el *Libro de la oración y de la meditación* de fray Luis de Granada, de desbordante estilo oratorio y cuya lectura, asequible a todas las gentes, influyó hondamente en la sensibilidad religiosa, incluidos artistas y poetas, a través de los años hasta casi nuestro tiempo.

La otra gran figura de la literatura asceticomística nacida en Andalucía es la del citado dominico fray Luis de Granada, que es indudablemente la más universal en los siglos XVI y XVII de toda la literatura religiosa española, y cuya considerable influencia alcanza hasta los países protestantes.

Aunque estuvo en el convento granadino de Santa Cruz, donde profesó, y después estudió en el colegio de San Gregorio de Valladolid, sin embargo la plenitud de su formación y su fama de gran orador la adquiere en Andalucía en el convento de Escalaceli, a poco más de

Fundación Juan March (Madrid)



9. Fray Luis de Granada. Del Libro de descripción de verdaderos retratos...

una legua de Córdoba, ciudad donde predicaba con gran frecuencia; son esos años cuando entra en contacto con Juan de Ávila. Después, nos dice el padre Huerga, en esas fechas la Orden le otorgó el título de predicador general con el privilegio de poder predicar en toda España. La actividad de escritor y la publicación de sus obras se produce desde mediados del siglo. De las primeras en editarse fue el citado *Libro de la oración y de la meditación.* Siguió después la *Guía de pecadores.* En esta obra y en la posterior *Introducción del símbolo de la fe* luce su estilo ciceroniano. Esta última es la más extensa y más ambiciosa, pues el dominico granadino —junto a su profundo saber humanístico y religioso— logra —en sus descripciones de lo pequeño y lo inmenso de la naturaleza— la verdadera creación artística conscientemente elaborada, pero sin que se pierda la huella del habla granadina, en particular en el empleo del diminuto en *ico.*

En cuanto a la significación de fray Luis dentro de la mística española, Melquíades Andrés lo sitúa dentro de una línea de excepción —de espiritualidad afectiva en la Orden dominica—; pero con un tono de mesura y discreción, de entrañable sosiego que coincide con los grandes *recogidos,* Osuna y Laredo, y también en la valoración de la oración interior o de recogimiento. Para el granadino, sin esa oración —en la que cuenta más la gracia que el esfuerzo— son ineficaces todos los ejercicios y mortificaciones ascéticas.

Aunque se trate de una gran figura famosa en la historia del pensamiento filosófico-teológico, hay que incluir aquí en ese período del paso del siglo XVI al XVII el nombre del jesuita granadino Francisco Suárez.

Como dice Melquíades Andrés Martín «no se puede prescindir en la historia de la mística española, ni penetrar en lo más recóndito de sus profundidades, sin la consideración de la excelsa figura del Doctor Eximio y de su *affectus orandi,* base de toda oración en su teología, y de su análisis de la contemplación». En esa

Fundación Juan March (Madrid)

significación destaca su tratado *De religione,* que, según dicho crítico, «es obra a la vez de un teólogo y de un místico, que defiende la libertad del cristiano y de sus hermanos en el modo de orar y de adorar a Dios».

Entre los escritores místicos andaluces del siglo XVII es de destacar el mercedario Juan de Falconi, nacido en Fiñana, pueblo de Almería, que estudió sobre todo en Salamanca y, tras ejercer la cátedra en Alcalá, se entregó a la labor de apostolado. Dejó varios libros entre los que destacan sus *Cuartillas para saber leer en Cristo,* donde, aunque bajo el influjo del padre Granada y de franciscanos y carmelitas, Falconi expone una doctrina de búsqueda de Dios a través de la aniquilación y no sólo en la vía de lo interior y de las criaturas, sino además y sobre todo sin meditar ni discurrir en cosa alguna, «no más que ese simple creerlo».

Y como muestra de uno de los últimos escritos de literatura mística aparecidos en Andalucía, recordemos las *Leciones de theología mística* de Ascargorta, O.F.M., impresas en Granada en 1712 donde con personalidad se valora la contemplación como algo excelente, inmediato a la bienaventuranza. Estas rápidas consideraciones que hemos hecho no pretenden reflejar lo que fue la vida mística en Andalucía —donde hubo movimientos de espiritualidad incluso heterodoxos de importancia—, sino sólo algo de lo que tuvo su manifestación literaria.

ANDALUCÍA Y LA ORATORIA

Estimamos obligado señalar en esta introducción el especial desarrollo que a través de los siglos ha tenido la oratoria entre los andaluces. No se piensa que, desde el período postridentino y en el Barroco, sólo el teatro alcanzó en España una importancia equiparable; y precisamente porque eran los dos géneros de comunicación de masas que una sociedad en su mayoría analfabeta podía recibir en forma directa y viva, unas creaciones destinadas a conmover y a divertir a todos. De ahí la enorme demanda y de ahí la abundante producción de teatro y sermones —y la influencia de un género sobre otro—, aunque por su existencia esencialmente oral se ha perdido en gran parte. Pero, aunque el fenómeno del desarrollo de la oratoria sagrada fue general en la Edad de Oro —como también en lo político en el siglo XIX—, hay que reconocer que el arte de la palabra —sea para bien o para mal— es algo muy ligado al temperamento andaluz.

Es natural que en el siglo XVI fuesen los dominicos los que especialmente destacaran en esta actividad en Andalucía, cuya provincia alcanza en 1514 personalidad jurídica independiente y que se extiende con poderosa vitalidad desbordante, aun más allá de las tierras andaluzas.

Así lo afirma el mejor conocedor de la actividad literaria de la Orden, el padre Álvaro Huerga. En su estudio sobre el gran orador jerezano fray Agustín Salucio, afirma categórico: «Condición natural del meridiano, circunstancia histórica de juventud dominicana y horizonte apostólico determinan, a mi modesto juicio, el hecho de que en la provincia Bética proliferase una pléyade de primerísimas figuras del púlpito. El ambiente —agrega— no podía ser más propicio; el pueblo andaluz estaba, como cualquier otro, hambriento de doctrina cristiana; pero era más inclinado a oír sermones que los pueblos del resto de España. Esta afirmación —concluye— puede comprobarse aún hoy.»

Pero también reconoce el citado crítico que: «Si salimos fuera de la familia dominicana, tampoco es difícil verificar cómo la mayoría de los predicadores y escritores eclesiásticos —religiosos o simples clérigos— que tienen derecho a un puestecico en la historia de la literatura española son meridionales o injertos y connaturalizados aquí». Se refiere, claro es, al siglo XVI. Seguidamente subraya: «Fray Luis de Granada, fray Alonso de Cabrera y fray Agustín Salucio forman el triunvirato más conspicuo de los predicadores y escritores en romance de la Orden de ese siglo. Junto a ellos, irradiando luz más tenue, hay legión». Y subrayemos que no se trataba sólo de predicadores de excepcionales dotes movidos por el fervor, el saber doctrinal, y la práctica, sino que en general unían también la condición de reflexivos teorizantes. Famosísima fue la *Retórica eclesiástica* de fray Luis —para Azorín el mejor libro sobre la elocuencia— y de un momento posterior los *Avisos para los predicadores del Evangelio,* del padre Salucio. No olvidemos que éste, como su compañero de Orden Juan Espinosa —cuya actividad se centró en Sevilla—, es de los celebrados como grandes oradores por Pacheco en su *Libro de descripción de verdaderos retratos.* No es extraño que un poeta sacerdote de generación más avanzada, como Rioja, igualmente escribiera unos *Avisos de las partes que ha de tener el predicador;* y otro sacerdote, de fecha algo anterior, don Francisco Terrones del Caño Aguilar —nacido en Andújar y que estudió y fue canónigo magistral en Granada— también respaldó su fama de orador sagrado con un largo tratado sobre *Instrucción de predicadores.*

Pero es necesario destacar en el punto de arranque de ese gran desarrollo de la oratoria a la gran figura de san Juan de Ávila, quien asentado en estas tierras conmovió hondamente a todas las gentes con su predicación hasta merecer ser llamado el «Apóstol de Andalucía». Los consejos y la práctica de predicador de Ávila es lo que le hará a fray Luis de Granada comprender y sentir que para comunicar la verdad evangélica y mover a devoción no bastan los preceptos de Cicerón, Horacio y Quintiliano. Así, aunque sin olvidar totalmente ese arte de los antiguos, la oratoria sagrada española irá derivando hacia una orientación anticlásica, que en cierto modo, como decía Herrero García —tan conocedor de este género—, viene a ser el mismo hecho que ocurre en nuestra dramática con el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope. Esta

Fundación Juan March (Madrid)

10. Vista de la catedral de Granada. Dibujo de Velázquez. Biblioteca Nacional, Madrid



aspiración de mover a las almas es no sólo la esencia de la oratoria y la ascética, sino en general de toda la literatura y el arte barroco contrarreformistas. Por esta vía la oratoria llegó a todos los excesos desbordantes de comunicación acudiendo a recursos de teatralización para entrar también por los ojos, según los medios con que actuaban los comediantes.

Fray Luis mantuvo al final un cierto equilibrio y Salucio —dentro de un integralismo— aún se mostró más frenado por los modelos clásicos, reprobando los recursos sensoriales teatrales. Así reprocha a los predicadores el desmedido afán por «mover a lágrimas al auditorio» y que llegan a «sacar cruces, calaveras de finados y huesos que se echan al cuello... para movér al vulgo». Pero estos recursos se emplearon desde fines del siglo y con más abundancia ya dentro del Barroco. Un famoso predicador sevillano, el agustino Pedro de Valderrama utilizaba auténticos efectismos teatrales, presentando imágenes en momentos culminantes para «mover a lágrimas», y reforzando la emoción con la intervención de cantos. Del grupo humanístico próximo a Herrera y Pacheco —que le retrata como a Salucio— destaca en su oratoria Herrero García el equilibrio en cuanto a «cultura, imaginación, riqueza de léxico, afectividad»; pero al comentar sus sermones se ve llevado a hablar de barroco ante sus violentas metáforas e intensa afectividad. Es sintomático que sus sermones se publicasen —en 1612— con el título de *Teatro de las Religiones*.

Otro agustino sevillano cuya oratoria alcanzó considerable popularidad por su poder de conmover fue Francisco Castroverde. Así, un contemporáneo, para destacar la moral en la poesía de Góngora decía que movía más que sermón de Castroverde.

De los tres grandes oradores dominicos citados es, junto con el anterior, fray Alonso de Cabrera —aunque muerto en 1598— el que más se adelantó por pensamiento y estilo hacia una estética barroca. En su oratoria permanece un fondo humanístico que le lleva a intercalar las citas de los autores profanos y, aunque su estilo tienda a la expresión recortada y dinámica, sin embargo ello se une a la tendencia a las vivas comparaciones en juegos de metáforas y conceptos. Así, en el sermón fúnebre predicado en la muerte de Felipe II, le vemos desarrollar el tema del *Theatrum mundi* con las concretas referencias a las «casas de las co-

Fundación Juan March (Madrid)

medias» y a las compañías de representantes. Valbuena pensaba que Cervantes debió oír ese sermón, pues influyó fuera del campo de la predicación.

El otro gran orador andaluz de ese momento, pero adentrándose cronológicamente en el pleno período barroco —aunque no en el estilo—, es el mercedario sevillano fray Hernando de Santiago, que predicó por ciudades españolas y en Italia, donde lo celebra Paulo V; pero que residió con cargos en Córdoba y Granada y sobre todo en Sevilla, donde muere en 1639.

En el período de pleno y último barroco son también abundantes los predicadores andaluces; pero las dos grandes figuras quedan fuera de él; en el primer tercio del siglo XVII es el Paravicino —por otra parte influido por su amigo Góngora—, y en la segunda mitad es fray Manuel Guerra, admirador del barroquismo calderoniano. Como en todas las artes y actividades literarias el barroquismo continuó en la oratoria sagrada. Y lo mismo que en la poesía en el siglo XVIII se mantiene vivo y potente el gongorismo, igualmente ocurre con la predicación como destaca en el poeta granadino Porcel. La abundancia del sacerdote escritor hace que, como en este caso, también la escuela sevillana ofrezca notables oradores entre sus poetas.

No intentamos recordar nombres de oradores andaluces a través del siglo XIX, en el que a partir de las Cortes de Cádiz —donde ya destacaron andaluces— la actividad parlamentaria, acorde con el espíritu de época, dio ocasión y estímulo a su desarrollo; pero es forzoso destacar como nombre reconocido por todos al gaditano Emilio Castelar. Su oratoria se apoya en el estudio, reflexión y amplia actividad de escritor. No es el discurso improvisado, sino estudiado, en buena parte escrito, y hasta se dice que en trozos ensayado en tertulias y reuniones. En su actividad de escritor orador, más que las leyendas interesan sus libros de memorias y sus cartas donde luce sus dotes para describir, evocar y conmover sensorial y sentimentalmente al lector, que se siente arrastrado por el mágico fluir de la palabra en cadenciosos períodos. Al caracterizar al orador acertaba Benjamín Jarnés —su biógrafo— calificándolo de seductor. Representa, diríamos, la oratoria pura. Como dice el citado crítico: «Nadie como él, supo en España maniobrar con su voz». Y concretando opiniones de los que le escucharon concluye: «Todos le conceden una elevación, una riqueza metafórica, un lenguaje cadencioso y domado, sin rival en la historia española». De la palabra y de la frase, del ritmo y de la danza. Así aun cuando entre nuestros políticos del siglo XIX se destacan muchos oradores e incluso andaluces, como el rondeño Ríos Rosas, el malagueño Cánovas, escritor también, y más próximo a nosotros Alcalá Zamora, de Priego, sin embargo el nombre símbolo de la oratoria política española es incuestionablemente el de Castelar.

HERRERA Y EL CLASICISMO MANIERISTA ANDALUZ

Como hemos dicho, la evolución del clasicismo petrarquista hacia un estilo manierista, aunque sea fenómeno general, se extrema y culmina en el ambiente humanístico de Andalucía, sobre todo con Fernando de Herrera, cuya personalidad como puro hombre de letras se adelanta a juicio de Oreste Macri, como el primero, cronológicamente, en el panorama europeo. Claro es que el cambio que su personalidad representa responde además a cambios espirituales profundos de época, sobre todo en España con la política de aislamiento y defensa del catolicismo que se extrema como consecuencia del concilio tridentino. Así la exaltación de la religiosidad —que intensifica el florecimiento de la ascética y la mística— nos explica mejor el hecho de que el grupo que centra Herrera sea en buena parte eclesiástico y que él mismo —aunque no sacerdote— también lo sea y que viva modestamente como beneficiado de una parroquia.

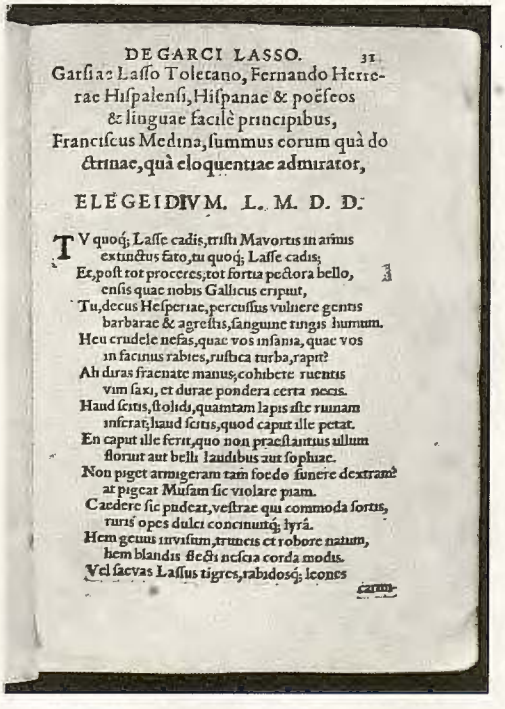
Es indudable que en la actitud de ese grupo se da por primera vez la plena conciencia poético-lingüística de Andalucía. La constancia clara la vemos en su edición de las *Obras de Garcilaso, con anotaciones* (1580), sobre todo en el prólogo escrito por Francisco de Medina, poeta y humanista que había vivido en Roma y destacaba en Sevilla como hombre de gusto y docto en todos los saberes humanísticos, incluidas las artes. Como más joven, su tono y valentía de expresión, al plantear el ideal lingüístico poético a realizar, excede al del propio Herrera. Como éste, se sentía insatisfecho con todo lo hecho por los escritores españoles en nuestra habla, aun reconociendo «produze España ingenios maravillosos», y concediendo también «aver criado en pocos años l'Andaluzía cuatro o cinco escritores mui esclarecidos por las grandes obras que compusieron». El comentario sobre la labor de Herrera lleva a Medina a encumbrarlo, no encontrando a nadie que le supere y muy pocos que se le puedan comparar. Además había ofrecido «al divino poeta Garcilaso, ilustrado con sus anotaciones», para que «podamos imitallo con seguridad porque nos advirtió de los descuidos». Aparte de que Herrera silenciara en su libro la edición realizada por el Brocense, estos reparos hechos a los versos del poeta toledano fue lo que movió al condestable Fernández de Velasco, discípulo del humanista, a atacarle bajo el nombre de Prete Jacopín. Y precisamente la contestación de Herrera representa una reafirmación en dicha postura estética que se identifica con lo andaluz frente a lo castellano y cortesano. La actitud de Herrera es incluso de sentimiento de unidad de lo andaluz, rechazando duramente al Prete Jacopín cuando le hablaba de enemistad de «Seuillanos y Cordoueses». Si el castellano despreciaba a Andalucía, Herrera le hablará también despectivo e irónico: «¿Pensáis —le dice— que es tan estrecha el Andaluzía como el condado de

Fundación Juan March (Madrid)

11. *Fernando de Herrera. Grabado*



12. *Página de las* Anotaciones *a Garcilaso, de Herrera. Primera edición 1580*



DE GARCI LASSO. 31

Garſiae Laſſo Toletano, Fernando Herre-
rae Hiſpalenſi, Hiſpanae & poëſeos
& linguae facilè principibus,
Franciſcus Medina, ſummus eorum quà do
ctrinae, quà eloquentiae admirator,

ELEGEI DIVM. L. M. D. D.

TV quoq; Laſſe cadis, triſti Mavortis in armis
extinctus fato, tu quoq; Laſſe cadis;
Et, poſt tot proceres, tot fortia pectora bello,
enſis quae nobis Gallicus eripuit,
Tu, decus Heſperiae, percuſſus vulnere gentis
barbarae & agreſtis, ſanguine tingis humum.
Heu crudele nefas, quae vos inſania, quae vos
in facinus rabies, ruſtica turba, rapit?
Ah diras fraenate manus, cohibete furentis
vim ſaxi, et durae pondera certa necis.
Haud ſcitis, ſtolidi, quantam lapis iſte ruinam
inferat; haud ſcitis, quod caput ille petat.
En caput ille ferit, quo non praeſtantius ullum
florunt aut belli laudibus aut ſophiae.
Non piget armigeram tam foedo funere dextram?
at pigeat Muſam ſic violare piam.
Caedere ſic pudeat, veſtrae qui commoda ſortis,
ruris opes dulci concinuitq; lyrâ.
Hem genus invifum, truncis et robore natum,
hem blandis flecti neſcia corda modis.
Vel ſaevas Laſſus tigres, rabidoſq; leones
carmi-

Burgos, o que no podamos usar bocablos en toda la grandeza de esta provincia, sin estar atenidos al lenguaje de los Condes de Carrión, i los siete ynfantes de Lara?». El sevillano tiene bien sentado que la lengua de la corte es menos pura que la de Andalucía, porque, «la menos buena lengua es la más mezclada, y por esto la cortesana es menos propia, más adulterada... por la diversidad de gentes extrañas que concurren en la corte». El menosprecio de corte y de los castellanos no lo puede contener Herrera. Se indigna de que «la embidia castellana... quiera dar a entender, sabiendo todo lo contrario, que no ay cossa buena en toda la grandeza d'España, sino en el Reino de Castilla». La postura anticortesana de Herrera rebasaba, pues, lo poético y lingüístico. Y ello se marca valientemente en su actitud de historiador. Así se duele no ya ante los historiadores extranjeros que habían sido injustos con España; también declara rotundo su censura de nuestros reyes que, atentos sólo al favor, no habían sabido elegir sus cronistas. En su sentimiento, pues, de andaluz se fundía el de español orgulloso de los grandes hechos de nuestra nación en la defensa de la cristiandad. No extrañará que dentro de su dedicación a la historia, Herrera se centrara inicialmente como poeta en la creación de una lírica heroico-patriótica cantando esos hechos de armas de los españoles. Así surgieron sus *Canciones: a la batalla naval de Lepanto, a la pérdida del Rey don Sebastián, a Don Juan de Austria,* y *al Santo Rey don Fernando.* Un estilo levantado, sublime y heroico —en el sentido estético del término—, grandilocuente y sonoro con todas las galas del ornato poético. En esa poesía vemos plenamente realizado el ideal estético que expone en sus *Anotaciones,* con la creación de un lenguaje poético; el predominio de la expresión metafórica, la perfecta correspondencia, o propiedad, de la palabra, con su significado, el uso de neologismos y arcaísmos —y en general toda clase de construcciones y figuras— buscando con el entendimiento modos nuevos de expresión; y acudiendo a la imitación conjunta de los buenos poetas, no sólo toscanos, sino igualmente los clásicos y también las Sagradas Escrituras. Esa actitud intelectualista se completa con una ideología platónica que añade a todo ello la imitación de la *idea interior.*

La poesía de Herrera terminó dando preferencia en su temática al sentimiento amoroso, determinado por doña Leonor de Milán, la condesa de Gelves, en cuya casa se reunían poetas y escritores en ambiente de academia. Comenzó a cantar a la condesa con autorización de su esposo y aunque arrancara viviendo poéticamente ese amor, la pasión creció obsesiva, si bien el poeta, de austero pensamiento y rígida moral, intentó vivir platónicamente su amor para elevarse desde la contemplación de la belleza humana a la consideración de la eterna. Partiendo de los platónicos —comenzando por Marsilio Ficino— Herrera reelabora toda una teoría del amor y la belleza a la que acomoda su personal sentimiento. El íntimo drama que late ardiente bajo la intelectual elaboración de sus versos —concebidos como una finalidad en sí mismos— reside en esa lucha por no descender de un amor activo o humano a la tentación del *tocamiento,* e incluso no detenerse en la contemplación de la belleza física, sino ascender a lo espiritual y eterno.

LA ÉPICA CULTA Y OTRAS FORMAS DE LA POESÍA NARRATIVA Y SU TRANSFORMACIÓN EN EL BARROCO

Aunque para el gusto y sensibilidad de hoy la épica culta apenas cuenta en nuestras lecturas, hay que reconocer con Pierce que la poesía narrativa ocupa «en el vasto campo de la literatura del Siglo de Oro, un lugar cuantitativamente importante». No olvidemos que esencialmente arrancaba de una realidad histórí-

Fundación Juan March (Madrid)

ca española y de la exaltación religiosa contrarreformista. El modelo de la *Eneida* se imponía en la Europa renacentista. Este afán se percibió especialmente en Andalucía desde el siglo XV. Con Mena se unía al citado modelo la concepción del poema histórico que ofrecía la *Farsalia* de Lucano; a ellos se agregó Claudiano como poeta preferido, en cuanto al estilo, por manieristas y prebarrocos, con su *Rapto de Proserpina,* donde la acumulación erudita grecolatina y los artificios poéticos y métricos satisfacían la nueva sensibilidad. Así lo tradujo e imitó Herrera y en Granada el doctor Faria, y asimismo fue la lectura preferida de Góngora. La traducción libre de la *Farsalia,* hecha por Jáuregui, demuestra cómo perdura en el XVII el gusto por la épica culta.

Naturalmente que a los modelos clásicos vinieron a superponerse los italianos, primero el *Orlando furioso* de Ariosto y después la *Jerusalén* del Tasso, quien, además, con su *Discurso sobre el poema épico,* se convirtió en la principal doctrina para los andaluces; así se lo recuerda a Góngora el humanista don Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute, quien precisamente al darle al cordobés su parecer sobre las *Soledades* le recomendaba «aplicara su ingenio y genio a lo épico, de que diera mejor fruto que otro ninguno». El hecho de que éste elogiara a Rufo y sobre todo a Cristóbal de Mesa —que aunque extremeño se ligó a Andalucía tras su larga estancia en Italia— nos indica su valoración de la épica, que en dicho poeta se unía a la aureola que le daba su gran amistad con el Tasso.

Que en el ambiente culto perduraría hasta casi el último barroco el afán por el gran poema heroico lo demuestra en Granada Francisco Trillo de Figueroa con su *Neapolisea, Poema heroyco y panegírico al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba,* publicado en 1651, cuyo esfuerzo y cuidado de composición declara el mismo poeta, pues lo escribió «ocho vezes... en ocho años».

Precisamente el más temprano poema épico culto andaluz renacentista tuvo también como tema las victorias del Gran Capitán. Nos referimos a la *Historia Parthenopea* del sevillano Alonso Hernández, que la publicó en Roma en 1516. Aunque en la forma medieval de las coplas de arte mayor está presente la imitación de la *Eneida.* Como es sabido, los temas históricos —especialmente los de personajes o hechos ocurridos en Andalucía—, junto con los religiosos, son los que predominan hasta el período de tránsito del Manierismo al Barroco, en que se introduce el caballeresco procedente del *Orlando,* cuando ya está actuando el modelo de la *Jerusalén* y con ello el espíritu de la Contrarreforma.

Aunque dentro del mundo alegórico dantesco, y en coplas de arte mayor, debemos recordar —pues no representan sólo medievalismo— los poemas del cartujo Juan de Padilla, que vivió y escribió en la Cartuja de Sevilla, su tierra, y en la de Granada. Demuestran preocupación por la forma y estructura que junto con sus latinismos de léxico y construcciones corresponde a una visión renacentista. Su sensibilidad de cartujo le lleva a una especial valoración de lo visual pictórico. Ya el título de su gran obra *Retablo de la vida de Cristo* (1513, pero reeditada varias veces) es demostrativo de su concepción pictórica paralela a los grandes retablos que entonces se construyen. Su otro gran poema *Los doce triunfos de los doce apóstoles* supone otra estructura basada en lo visual como la distribución de los signos del Zodíaco, teniendo como sol a Cristo.

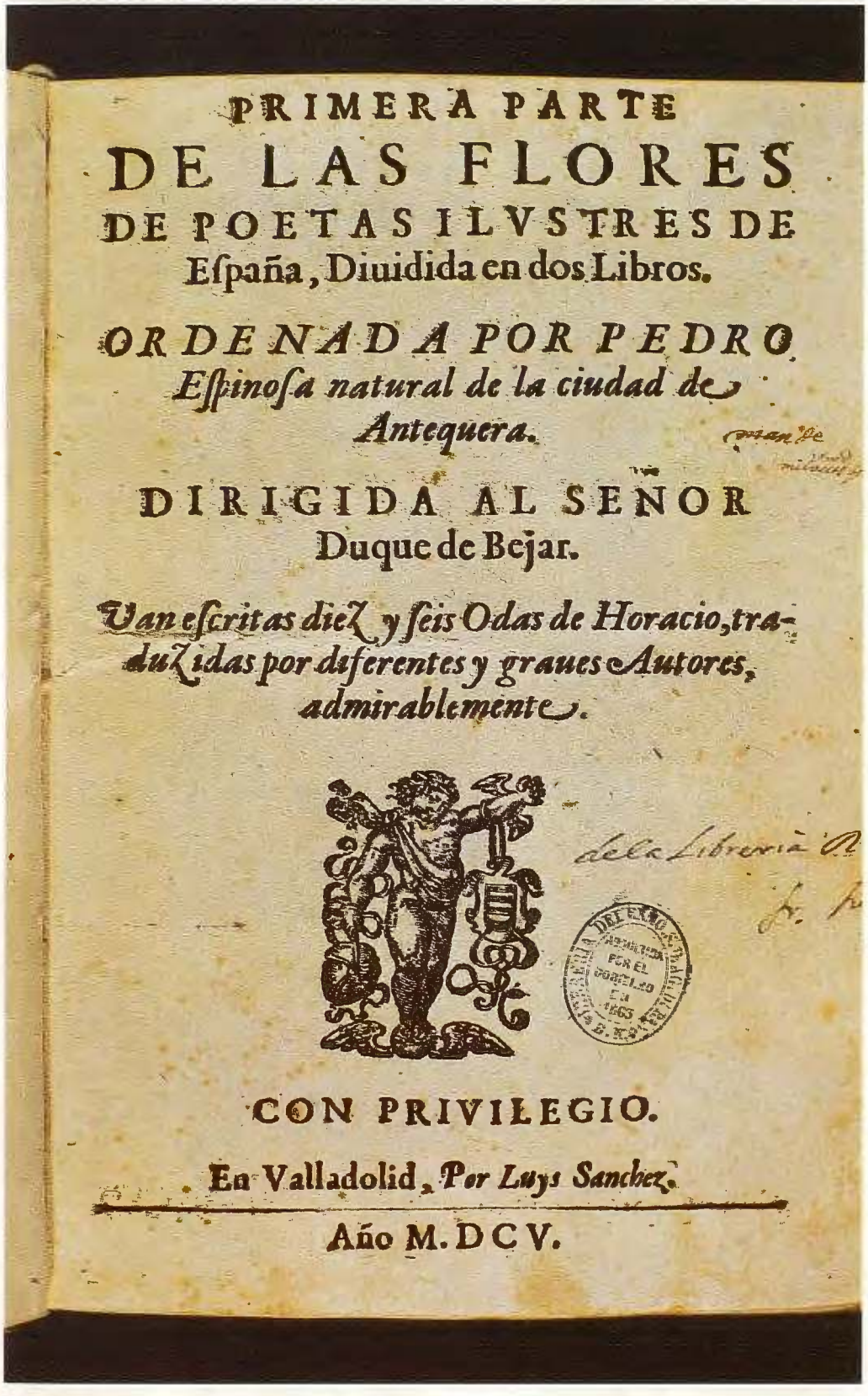
El tema histórico es objeto de un importante poema épico, *La Austríada* de Juan Rufo, jurado de Córdoba, su tierra natal. Una juventud de aventuras y gestos picarescos queda rectificada por su actuación como soldado en Lepanto. Su vida posterior dentro del grupo humanístico sevillano, en las reuniones del marqués de Tarifa, explica mejor el coincidir con el espíritu heroico patriótico de las canciones de Herrera. Las victorias de don Juan de Austria en las Alpujarras y en Lepanto conmovieron hondamente a los andaluces; así los historiadores de la rebelión fueron dos granadinos, Mendoza y Mármol. La edición en 1584 del poema de Rufo, con sonetos de alabanza de grandes poetas, entre ellos dos de Góngora, a más de otros de Lupercio de Argensola y de Cervantes, demuestra la expectación del ambiente literario ante la obra larga y cuidadosamente escrita durante diez años. Lo mismo que su esfuerzo, el autor defiende su historicidad. Si su intención no hubiese sido *estar a lo cierto* —dice—, «hubiera buscado otros sugetos de invención y no el de historia moderna».

Pero la más grande aportación de los andaluces a la épica es sin duda alguna *La Cristíada* del dominico sevillano fray Diego de Hojeda, el más grande poeta de la Orden de nuestra Edad de Oro. Era natural que en la concepción del poema pesara en Hojeda sobre todo el modelo del Tasso; pero no se comprendería la obra del dominico si no consideramos el hecho de que en él se unen —y lo mismo en la intención y afán comunicativo— el poeta, el predicador y el escritor ascético. La obra, elaborada cuidadosamente, con plena conciencia de sus recursos y efectos, uniendo como ningún otro —según señala Pierce— «la extensa sabiduría con la imaginación religiosa», entraña a nuestro juicio la utilización de todos los medios estilísticos del Manierismo y del Barroco —incluso los sutiles efectos de visualización producidos a través de los sonidos—, pero evitando la oscuridad, no sólo de palabras y sintaxis, sino también de acumulación de ornato. Piensa en un amplio público receptor, al que ha de conmover y mover a devoción, al mismo tiempo que deleitar con su arte. Lo mismo en cuanto a la estructura, que es compleja, no siguiendo un desarrollo lineal, sino que comienza con la *última cena* evitando la simple yuxtaposición episódica.

Pero junto al poema de tema histórico y religioso, hay otras formas de narrativa culta que alcanzaron especial importancia en Andalucía en un espontáneo desarrollo lírico descriptivo. Aunque alguna

Fundación Juan March (Madrid)

13. Portada de la primera parte de las Flores de poetas ilustres *de Pedro de Espinosa. Edición Valladolid 1605*



PRIMERA PARTE
DE LAS FLORES
DE POETAS ILVSTRES DE
España, Diuidida en dos Libros.

ORDENADA POR PEDRO
Espinosa natural de la ciudad de
Antequera.

DIRIGIDA AL SEÑOR
Duque de Bejar.

Van escritas diez y seis Odas de Horacio, traduzidas por diferentes y graues Autores, admirablemente.

CON PRIVILEGIO.

En Valladolid, Por Luys Sanchez.

Año M.DCV.

de estas formas como el poema mitológico nos ofrezca tempranas muestras en Granada con Hurtado de Mendoza y Gregorio Silvestre, sin embargo su gran desarrollo corresponde al tardío Manierismo y al Barroco; así el tema caballeresco ariostesco alcanzará un personal desarrollo pluritemático con nueva concepción estilística que da amplia entrada a la morosa y exuberante descripción, en *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto.

Pero en ese período se manifiesta otro género de poema de tema histórico descriptivo local, producto de un especial desarrollo del humanismo que se produce entonces y que se extrema en Andalucía. Si en el primer Renacimiento el humanista contemplaba la Antigüedad puestos los ojos en la Roma clásica, ahora el historiador celebra las antigüedades y grandezas de su propia región o ciudad. Así dentro del siglo XVI vemos el libro dedicado a Sevilla por Alonso de Morgado; pero se multiplican seguidamente. El primero —aunque publicado en 1608— es el de Bermúdez de Pedraza, *Antigüedades y excelencias de Granada,* que fue modelo de otros, así como de poemas. Siguen en fecha el dedicado a Cádiz en 1610 también de *Grandezas y antigüedades,* por Bautista Suárez de Salazar, en 1625 el *De las antigüedades y excelencias* de Córdoba de Pedro Díaz de Rivas, y en 1627 el de Espinosa de los Monteros de *Antigüedades y grandezas de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla.* Naturalmente que en esa exaltación histórica local cuenta el espíritu contrarreformista y con ello el recordar las antigüedades cristianas —como fueron en Granada las falsas reliquias apostólicas del Sacro Monte— y el tema de la reconquista. Así lo veremos en los poemas que responden a ese espíritu de época y casi siempre en la inspiración de esos libros históricos locales. Recordemos *La Conquista de la Bética* (1603) de Juan de la Cueva y, de fecha posterior, el *Poema heroico de la Conquista y Asalto de Antequera* del poeta natural de la ciudad —aunque escrito con nostalgia desde Lima— Ro-

Fundación Juan March (Madrid)

drigo de Carvajal y Robles; y también *La Hispálica* del sevillano Belmonte Bermúdez. Pero interesa señalar dentro de esos poemas el creciente desarrollo descriptivo y el elogio de todo, naturaleza, monumentos y personajes del pasado y del presente. Así tomando la información de la obra de Pedraza, un carmelita granadino —quizá fray Diego de Jesús—, hacia 1620, compuso una *Descripción historial* de Granada *en verso marginada en prosa.* Antes —a partir del romance de Góngora— se habían escrito otros dos romances por Tejada y quizá Rodríguez de Ardila; pero el gran poema descriptivo de esta ciudad se debe a don Agustín Collado del Hierro, que, aunque no natural de ella, vino a residir aquí. Con deslumbrante gongorismo es el más importante poema dedicado a una ciudad española. Y dentro de Andalucía y ligado a éste, el capitán malagueño don Juan de Ovando Santarén, alentado por el mismo afán descriptivo barroco, dedicará otro poema a Málaga, incluido en su libro *Ocios de Castalia.* En parte enlazado con este grupo de poemas se ofrece el poema panegírico, como se ejemplifica en el *Panegírico del Duque de Lerma,* de Góngora.

Pero esa tendencia descriptiva, que se realiza plenamente en el Barroco, se ha iniciado antes en el poema mitológico y lo mismo el de tema caballeresco, a veces enlazado con él. Cossío señalaba que entre los poetas sevillanos del siglo XVI hubo poca atracción hacia los mitos ovidianos, aunque lo mitológico cuente en esa poesía con el tema de *Psique* recogido de Apuleyo, concretamente de la traducción de *El Asno de Oro* hecha por el sevillano López de Cortegana. De esta procedencia son los que compusieron Cetina y Mal Lara, aunque el más importante, debido a Herrera, es *Traslación de la Psyhe de Hierónimo Frascatorio.* Pero en el grupo de poetas granadinos será abundantemente gustado —comenzando por Barahona— marcando una nota estilística más avanzada en cuanto a morosidad descriptiva, brillantez y colorismo. Así lo vemos en los poemas, leídos en la Academia, de don Pedro de Granada Venegas —sobre los *Elementos* y las *Estaciones*— cuyos rasgos comunes persisten en las etapas posteriores, pero subrayemos que con Pedro Rodríguez de Ardila, en su *Alabanza del vino. De Bacho y sus bodas* vemos lo mitológico en tono cambiante humorístico que culminará en la fábula de *Píramo y Tisbe.* Pero el gran poema mitológico —aunque con invención personal y desarrollo lírico descriptivo, igualmente nuevo— es la *Fábula del Genil,* del antequerano Pedro de Espinosa. Como poeta pintor, sus descripciones de un irreal mundo acuático y subacuático brillan transparentes y suntuosas de luces y colores. La culminación de la fábula mitológica en Andalucía la marcan el cordobés don Luis Carrillo de Sotomayor con la de *Acis y Galatea* —publicada en 1611— y sobre todo el *Polifemo* de Góngora, hecho en emulación de aquélla y cima insuperada del género. Años después —1624— el poeta y pintor sevillano don Juan de Jáuregui, el más docto censor del cultismo gongorista, sorprendió con su largo poema *Orfeo,* que, a pesar de la citada crítica, representaba una estética cultista que fue juzgada como una claudicación ante el gongorismo. Es sin duda una obra maestra y su estilo es de una elegancia y apostura personal que la convierte, como vio Cossío, en punto de arranque de «una corriente de culteranismo, más moderada». Pero, en general, los poemas mitológicos que se producen en España —incluidos los de Lope de Vega— tienen la huella de Góngora.

En Andalucía se prodigan dentro del más entusiasta gongorismo. Así en don Antonio de Paredes, de origen extremeño pero asentado en Córdoba; también *El Narciso* del sevillano Bermúdez Alfaro —más fiel seguidor de don Luis—; Miguel Colodrero de Villalobos, de Baena, con la fábula de *Teseo y Ariadna.* Pero la culminación del más refinado gongorismo se da en Granada con Mira de Amescua y sobre todo con el canónigo granadino don Pedro Soto de Rojas, con los *Rayos de Faetón* y los *Fragmentos del Adonis.* Dentro de lo gongorino granadino es notable y personal la fábula *Céfalo y Procris.* También la fábula burlesca con el modelo del *Píramo y Tisbe* de Góngora dejará su huella en todo lo español; y, precisamente en ambos aspectos, sobrevivirá potente hasta más de mediado el siglo XVIII con el granadino Porcel.

LA POESÍA DE GÓNGORA. ANDALUCISMO Y UNIVERSALIDAD

Viendo el florecer literario de Andalucía no es de extrañar que la formación poética de Góngora no necesitara de otro ambiente para desarrollar su obra. Es innegable que Góngora leyó las *Anotaciones* de Herrera a las obras de Garcilaso y que, sobre todo, lo referente a técnica y doctrina poética manierista lo asimiló. Sin embargo, sintió más atracción humana y estética hacia el grupo granadino antequerano, que debió acogerle con los brazos abiertos en 1585.

No olvidemos que don Luis —nacido en Córdoba en 1560—, hijo de un jurista y erudito notable, había encontrado en su ciudad un importante grupo de humanistas y hombres doctos —Ambrosio de Morales, Pablo de Céspedes, Ginés de Sepúlveda, Guajardo, Roa, Aldrete, Díaz de Rivas y Torreblanca Villalpando—, a varios de los cuales había visto desde niño en su propia casa en la que existía muy buena biblioteca. Contó con la protección de su tío materno, el racionero don Francisco de Góngora, hombre de influencia en los medios oficiales y eclesiásticos de la ciudad. Así, su juventud será la de un caballero burgués que vive de las rentas de cortijos, huertas y dehesas, lo que nos explica que, junto al mundo libresco, sea éste procedente de lo doméstico y rural el que enriquezca sus vivencias, según refleja con intensidad contrastada su obra poética. Fue estudiante varios años en Salamanca, pero

Fundación Juan March (Madrid)



14. Luis de Góngora. Copia de escuela del original de Velázquez. Museo Lázaro Galdiano, Madrid

estudió poco y se divirtió mucho, y ello obligó a hacerle regresar para terminar sus estudios posiblemente en Granada. De ahí debe venir su relación con el humanista y poeta don Francisco Fernández de Córdoba, que fue después abad de Rute.

Ya en Córdoba, aunque don Luis tuviera más de un amor, debió sufrir algún desengaño; y la influencia del tío Francisco le hizo se ordenara de menores para poder recibir, así, beneficios eclesiásticos como racionero de la catedral.

El joven racionero —bien acogido por el cabildo— gozó en la vida provinciana con fiestas, ceremonias, juegos, teatro, comediantes, música y cantos; pero también componiendo romances y letrillas, a veces punzantes y burlescos, acordes con su complacencia con los comentarios y chismorreos de patios, sacristía y corrillos de calles y plazuelas, cuando no en las huertas y cortijos familiares. Sin embargo, hubo un momento en que sintió Góngora la ilusión de la vida de la corte. Los varios viajes, hechos por encargo del Cabildo, los fue aprovechando para relacionarse, aunque su primera reacción ante ella fue negativa de burla y sátira y de refuerzo de su andalucismo, viendo en la corte sólo fealdad y suciedad moral y material.

Aunque Góngora mantuvo siempre como poeta una postura estética universalista —quizá como ningún otro europeo de su tiempo—, sin embargo ello no impide se sienta ligado a lo andaluz en sus más complejos y concretos aspectos; desde el pasado del mundo de la antigüedad clásica y medieval, hasta las formas de vida urbana y agrícola y popular contemporáneas, que igualmente las vive como algo ligado a un noble y rico paisaje. Esa conciencia y orgullo de andaluz es en él aún más fuerte que en Herrera, y sintiendo a Andalucía como un todo, aunque sean Córdoba y Granada las ciudades que más elogia y exalta. Pero su referencia a los andaluces al enfrentarse con Castilla es siempre genérica; antes que cordobés se considera andaluz. Ante el romance de elogio y

Fundación Juan March (Madrid)

descripción de Granada y el soneto *A Córdoba,* vemos esa exaltación de todo lo andaluz; el pasado y el presente, sus monumentos de ayer y de hoy y lo mismo sus gentes; pero la más apasionada y consciente defensa del andaluz y de sus dotes humanas se expresa en su soneto de 1603 dirigido a las damas de la corte.

Si la poesía de Góngora representa el término y transformación de la tradición renacentista hay que reconocer —aparte su relación con lo toscano— que las etapas últimas manieristas de esa tradición corresponden totalmente a la poesía andaluza. De ahí que en lo andaluz encontremos paralelismos, rasgos aislados precedentes e incluso se ha visto una *constante* o forma recurrente andaluza que enlazaba con Mena y aun en la antigüedad romana con Lucano. La obra de Góngora es un afán de superar perfecciones, dentro del intelectualismo manierista, pero intensificando progresivamente su natural barroquismo. Y manifestando también la atracción de los géneros populares tradicionales del romance y la letrilla, en las que vierte sobre todo su inspiración satírico-burlesca, pero también los más varios temas. No olvidemos que el último cuarto del siglo son los años de creación del llamado *Romancero nuevo,* en el que, entre otros, participan activamente Cervantes, Lope, Liñán; y en Andalucía, Góngora y Salinas. Estos romances que corrían de boca en boca y que se iban recogiendo en romancerillos muestran la inicial actitud de rivalidad entre Góngora y Lope; y bajo esa rivalidad siempre se percibe el enfrentamiento de Castilla y Andalucía. En esas escaramuzas romanceriles Góngora acudió sobre todo a la parodia de romances de Lope, atreviéndose a dirigir sus tiros burlescos al venerable río Tajo, símbolo del pasado histórico legendario de Castilla. Lope replicó airado defendiendo al *Padre Tajo* y arremetió contra el Guadalquivir y con ello iba contra las gentes y contra el poeta andaluz recordándole su origen judaizante. Como decíamos en otra ocasión en la contraposición Tajo-Betis se envuelve la de Castilla y Andalucía, y si éste se considera el primer poeta andaluz, proclama a Lope el primero de Castilla. Desde su tierra andaluza Góngora se siente rival del poeta madrileño. Ello fue un estímulo más en su ilusión cortesana, en su manifiesto deseo de triunfar en Madrid como poeta andaluz.

Pero todas las ilusiones cortesanas del caballero poeta andaluz se vinieron abajo en 1609. El menosprecio de corte en Góngora es complejo en determinantes y consecuencias. Razón importante fue el injusto fallo de la Justicia en el largo pleito criminal que mantenía la familia frente a un caballero bravucón influyente, que en 1605 había dado muerte a un sobrino del poeta. Éste —según los tercetos escritos entonces, entre bromas y veras— salió a escape de Madrid maldiciendo a los señores e indignado consigo mismo, por el mal uso que había hecho de su lira. Revelan esos versos el profundo cambio psicológico experimentado y la nueva actitud del poeta, llamando ansiosamente a la *Soledad* de su pobre albergue de Andalucía.

Es indiscutible que en esa búsqueda de su rincón cordobés actuó la violenta reacción frente a la corte. Diríamos que Góngora, como un gigante Anteo de la poesía, necesitó buscar en su tierra la fuerza de inspiración. Su profundo cambio psicológico actúa ética y estéticamente en su nueva poesía, que se realiza en la más consciente intención de contradecir lo predominante en la corte, apoyándose en la tradición andaluza y dando suelta al íntimo impulso barroco frenado en su obra anterior. El racionero poeta se desentiende de sus obligaciones eclesiásticas y se concentra en la creación poética, pero sin perder su goce y atracción por la vida y la naturaleza. Crea con alarde de saber y arte en el más rico desbordamiento de lo ornamental, cuyos duros y complicados planos verbales metafóricos envuelven, pero no ahogan, la cálida e impetuosa fuerza del espíritu, de la vida y de la naturaleza. No es extraño que en la cima de esas creaciones de estos años —1610-1617— de plenitud del poeta haya que colocar la fábula de *Polifemo* y sobre todo las *Soledades,* donde se produce la exaltación de la naturaleza y la vida elemental con el categórico menosprecio de la vida de la corte. Góngora entonces aprovechó todas las circunstancias que se le presentaban —incluso las religiosas— para alcanzar su lugar de poeta, demostrando novedad con un arte que deslumbraba. Así con esos afanes, en un estilo encrespado de hipérbatos, metáforas y alusiones cultas, renueva la canción heroica en la *Oda a la toma de Larache.* Con su *Polifemo* el relato ovidiano se transforma imponiéndose la descripción metafórica exaltada de lo humano y de la naturaleza. Así lo humano se hace monstruosamente naturaleza inanimada y ésta se vivifica como si fuera un ser humano.

Si técnicamente el *Polifemo* es lo más perfecto creado por Góngora, no es sin embargo lo más característico de su ideal estético. Aún cuenta en su estructura un pluritematismo de sentido clásico manierista subrayado por la rígida forma estrófica de la octava real. Está diríamos como intentando frenar una impetuosidad de fuerzas vitales y expresivas, que, seguidamente, se desbordan con pleno sentido integrador barroco de gran visión envolvente de naturaleza en las *Soledades.* Aunque inicialmente respondan éstas a la concepción manierista del poema cíclico, como en los granadinos, estructurado en cuatro silvas, sin embargo no se trata, como en aquéllos, de partes intercambiables en su orden, sino de un desarrollo de íntimo sentido simbólico, apoyado levemente en un hilo argumental constituido por las aventuras de un joven que —«náufrago y desdeñado sobre ausente»— arriba a la playa de una isla lejana iniciando su peregrinar que había de irle llevando a través de las *soledades* de la naturaleza; de los campos, de las riberas, de las selvas, hasta la del yermo. Así pues, ese caminar huyendo del mundo había de significar, además, alcanzar, como término, la extrema soledad ascética espiritual.

Procuró Góngora difundir el nuevo poema en Madrid, que determinó las más

Fundación Juan March (Madrid)

15. Portada de las Obras *de Góngora. Del manuscrito Chacón. Biblioteca Nacional, Madrid*



16. Portada de las Soledades *de Góngora. Edición de don García de Salcedo Coronel*



violentas reacciones. Hubo enemigos encubiertos como Lope de Vega, que atacó con cartas anónimas —a las que replicó Góngora con violencia reafirmando su postura—, y otros como Jáuregui con un malintencionado *Antídoto,* con algún acierto crítico y humor, pero con fallos que aprovechó don Luis y sobre todo el humanista Francisco Fernández de Córdoba, que contestó con un *Examen* del escrito de Jáuregui, aplastando con razones y erudición a éste y de rechazo a Lope y su grupo. Así don Luis, apoyado por nobles, humanistas y escritores, pudo volver triunfante a la corte, como capellán real, prendido en ilusiones cortesanas, para imponerse con su nueva poesía. Volvió a la poesía cortesana, todo ornamento, en el *Panegírico* al duque de Lerma; pero, aunque retenido como caballero, por la cuestión de la honra, con la nostalgia de su tierra, realiza como última gran creación su fábula de *Píramo y Tisbe,* donde su cambiante actitud de popularismo y cultismo, y de burlas y veras, alcanza una cima que es a la vez inicio del poema joco-serio. El caballero poeta andaluz, angustiado económicamente, aunque se rehízo, esperando la ayuda del Conde Duque, protector de sus paisanos, tras sufrir un ataque cerebral, hubo de salir precipitadamente para morir en Córdoba, consciente de que su salud estaba como su bolsa.

Fundación Juan March (Madrid)

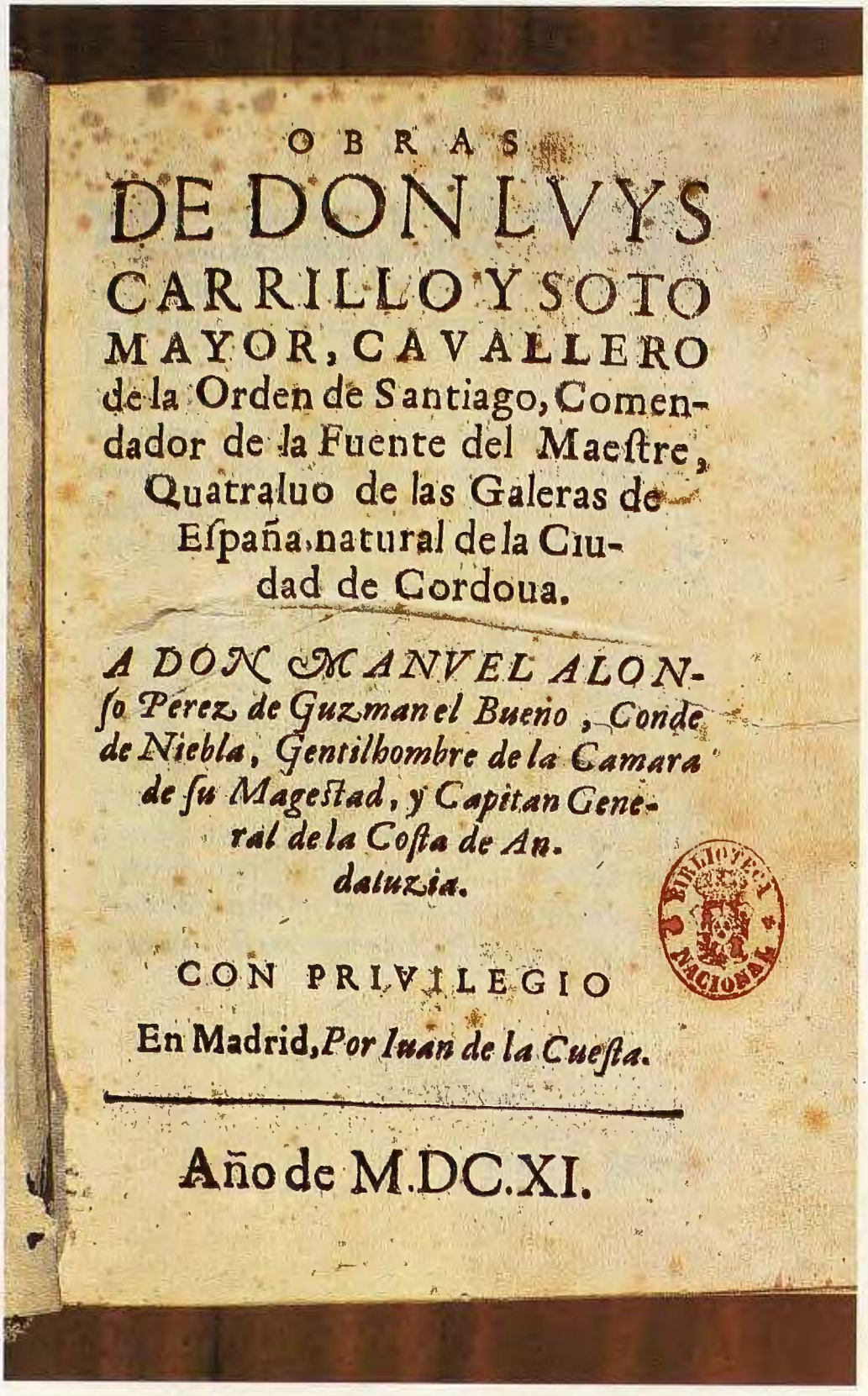
17. Portada de las Obras *de Luis Carrillo de Sotomayor. Edición Madrid 1611*

DEL MANIERISMO AL PLENO BARROCO EN LA LÍRICA

Al hablar de la poesía narrativa hemos tenido que citar muchos nombres de poetas, pero aún podríamos añadir más y la lista siempre resultaría incompleta. El arranque de este esplendor está en Herrera. Lope, con su instinto genial, proclamó que en él se había alcanzado la más alta cima de la poesía española: «Ésta es elegancia —dice—, ésta es blandura y hermosura digna de imitar y de admirar». Y subrayemos que no falta dentro de este grupo sevillano, junto al tono grave y culto, el gesto de gracia y burla —como antes se dio en Hurtado—, que se ejemplifica sobre todo en Baltasar de Alcázar, de la generación de Herrera. La variedad de su obra hace coexistir las burlas —con su famosa *Cena jocosa*— con los temas serios, incluso religiosos de honda devoción, y con el pensamiento platónico tan extendido en lo sevillano. Esa línea de lo jocoso se mantiene hasta adentrarnos en el XVII con Juan de Salinas.

El paso decisivo al Barroco se marca especialmente en los granadinos y antequeranos. Lo más expresivo de ellos se ofrece ya en las *Flores de poetas ilustres,* reunidas y publicadas en 1605 por Pedro de Espinosa. Aunque figuren castellanos, sin embargo lo predominante es andaluz. Su título responde al de las abundantes *Fiori* petrarquistas, pero representa la transformación y superación del petrarquismo, y el resurgir de una sensibilidad y recursos prebarrocos. Gallardo las calificó de «*Libro de oro,* el mejor tesoro de poesía española que tenemos». En las *Flores* de Espinosa destacan, tras Góngora, los versos del colector y los de sus paisanos Tejada y Martín de la Plaza y algunos granadinos como Gregorio Morillo y Rodríguez de Ardila.

Paralelamente se reunió la *Poética Silva,* otro cancionero —que quedó inédito— de variedad análoga en el que es central el grupo de los granadinos ligados a la


OBRAS
DE DON LVYS
CARRILLO Y SOTO
MAYOR, CAVALLERO
de la Orden de Santiago, Comendador de la Fuente del Maestre,
Quatraluo de las Galeras de
España, natural de la Ciudad de Cordoua.

A DON MANVEL ALONso Perez de Guzman el Bueno, Conde de Niebla, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, y Capitan General de la Costa de Andaluzia.

CON PRIVILEGIO

En Madrid, *Por Iuan de la Cuesta.*

Año de M.DC.XI.

BIBLIOTECA NACIONAL

Fundación Juan March (Madrid)

18. Baltasar de Alcázar. Del Libro de descripción de verdaderos retratos...



19. Francisco Rioja. Cuadro en la Biblioteca Colombina, Sevilla



Academia de los Granada Venegas de fines del siglo XVI y comienzos del XVII. A ella corresponden varios poemas —llamados *Silvas* no por su métrica, sino por su frondosidad poética— formando ciclos, sobre las *Estaciones* y los *Elementos,* debidos a Arjona, Morillo, Gutierre Lobo, Montero, Pozo y Rodríguez de Ardila. En todos estos está la huella del Góngora joven, y a su vez esos poemas son el precedente de las *Soledades.*

En 1611 don Juan Antonio Calderón reunió la segunda parte de las *Flores de poetas ilustres,* que quedó inédita —hasta 1896—. Siguen predominando los andaluces sobre todo antequeranos, con grupo de poemas religiosos de Espinosa, ahora con el nombre de Pedro Jesús. Y en cierto modo enlazado con esas *Flores* está el *Cancionero antequerano,* recogido entre 1627-1628 por Ignacio de Toledo y publicado por Dámaso Alonso y Rafael Ferreres. Si el gusto de selección desciende de la primera a la segunda de las *Flores,* esto se acentúa en este cancionero. Como es lógico predominan los antequeranos y con ellos Góngora.

De entre todos esos poetas sobresale Pedro de Espinosa; poeta y pintor, ya vimos cómo une la invención y la capacidad descriptiva con una originalidad y brillantez insuperable. Tras su desengaño amoroso y su vida retraída de sacerdocio, mas en contacto con la naturaleza, esas dotes se potencian en su *Soledad* de Pedro Jesús y *Salmos,* en que su voz se levanta con emoción extática ante los misterios divinos y las bellezas de la creación.

Entre Granada y Sevilla destaca la voz personal del cordobés don Luis Carrillo de Sotomayor, cuya vida se truncó en el arranque de su plenitud poética. Su estética, expuesta en su *Libro de la erudición poética,* marca una intensificación del cultismo, si bien se detiene ante la oscuridad, cosa que Góngora defenderá como un factor estético. Con traducciones del latín que acreditan su formación humanista, su obra poética se ofrece como la de aquél, desdoblada entre formas tradicionales y formas italianizantes, en las que más destaca. Si técnicamente lo más logrado es la *Fábula de Acis y Galatea,* sus canciones y sonetos nos ofrecen la voz más limpia, brillante y delgada, y en ocasiones de una intensidad apasionada como pocas veces se da en la lírica amorosa de su tiempo. Esa pasión parece obedecer a un profundo desengaño amoroso que debió influir en la violenta conversión religiosa que le llevó a enfrentarse con la muerte como un verdadero santo en 1610.

Dentro de la tendencia cultista cabe señalar en la tradición sevillana una persistencia del clasicismo manierista, sin acumulación metafórica y sin oscuras complicaciones sintácticas. En el caso de Arguijo, contemporáneo de los poetas que marcan el tránsito al Barroco, encontramos un predominio de los temas de la Antigüedad en formas de severo y monótono clasicismo. Pero la persistencia de este estilo no impide que los temas respondan a un espíritu barroco, que une brillantez con un agudo sentimiento temporal. Así ocurre en Rioja, docto teorizante, pensador y teólogo, que se mantiene entusiasta del estilo de Herrera, cuya poesía destaca por sus temas de la naturaleza y concretamente —como un pintor barroco— por la visión próxima y primorosa de las flores. Así une el goce sensorial y el sentimiento de la fugacidad de la vida. El tema barroco de las ruinas también se prodiga en Sevilla, desde Herrera, reforzado en su sentido moral con el ejemplo próximo de las ruinas de Itálica; destaca la *Elegía* del arqueólogo Rodrigo Caro, en un trabajado y culto estilo retórico que se aparta de la violencia y exuberancia barrocas.

Dentro del intelectualismo manierista, pero con rasgos de pasión y ternura —en una sentida temática que va desde lo amoroso a lo moral y religioso— hay que situar a Francisco de Medrano, sevillano que tras su ingreso en la Compañía y salida de su tierra, volvió a ella, abandonando la Orden, y residió horacianamente hasta su temprana muerte repentina —1607— en una finca cercana a Itálica. Es en Andalucía el que mejores

Fundación Juan March (Madrid)

versiones e imitaciones hizo de Horacio, pero no es ello el único rasgo definidor de su poesía. Su andalucismo es de temperamento, con ecos de Herrera y del primer Góngora.

Pero incluso más dentro del Barroco aflora en Andalucía una veta de grave, sobrio y sentencioso decir. Su expresión magistral es la *Epístola moral a Fabio* del capitán Andrés Fernández de Andrada. Se escribió en Sevilla en 1612 y fue dirigida «a Don Alonso Tello de Guzmán, pretendiente en Madrid, que fue corregidor de la ciudad de México». El poeta, al hablar directamente al amigo, nos está hablando también a todos desde su intimidad, en un afán de conmovernos y persuadirnos con rotundas verdades que nos hagan huir de la aventura y de la ambición de cargos y dinero, para gozar del callado sosiego de la tierra natal. Su estilo es como el de la forma de vida que recomienda al amigo: «...común y moderado, / que no le note nadie que le vea». Ante su magistral arte de condensación de pensamiento y exactitud de expresión, su mejor editor, Dámaso Alonso, concluye: «No hay en toda la literatura española otro poema con estos rasgos de serenidad, de contención, de precisión, de felicidad conceptual y expresiva». Las investigaciones del citado crítico nos permiten saber que poeta y amigo terminaron sus vidas oscuramente en apartadas tierras mejicanas, buscando cargos y plata.

El poeta murió en 1648 en tan extrema pobreza que se le enterró de limosna. Ante esas trayectorias de vida y final Dámaso Alonso decía que «hay que inventar algo ...para no vernos obligados a confesar que la *Epístola moral* fue, por lo que toca a sus dos protagonistas ...un completo fracaso». Nos atrevemos a pensar que ese desolado final, en rotunda contradicción de la doctrina de la *Epístola,* es el mejor complemento y fondo, que la Providencia, o la fatalidad, quiso añadir a sus consejos como gran *ejemplo* o viva lección.

El poeta y pintor sevillano Juan de Jáuregui —nacido en 1583— se destaca también dentro de la línea cultista. Su formación humanística completada en Roma, luce en poesía con temas y traducciones de los clásicos y con la gran versión de la *Aminta* del Tasso. En sus *Rimas* (1618) de rica variedad temática, profana, amorosa, religiosa y moral, y con la lógica presencia de los temas artísticos, muestra un limpio y elegante estilo. Si su reacción frente a las *Soledades* de Góngora fue violenta y burlesca en su *Antídoto,* más tarde, en 1624, su cultismo se intensifica con pleno barroquismo en su *Orfeo* y en el *Discurso poético,* poema y doctrina que vieron algunos como contradictorios. Es indudable que en el *Orfeo* se impone la oscuridad, y aunque sea verdad según dice su mejor editor —Inmaculada Ferrer de Alba— que «es un poema culto, cultísimo, pero no gongorino», no es menos cierto que sin la *nueva poesía* gongorina no se hubiera creado el clima poético que lo hizo posible.

La influencia de los grandes poemas de Góngora fue algo que envolvió a todos los escritores españoles de su tiempo. El gongorismo, la llamada *nueva poesía,* fenómeno esencialmente barroco, es un estilo de tan poderosa fuerza sugestiva —con su íntima conjunción de cultismo y conceptismo, que actúa con su doble juego metafórico y conceptual— que no pudieron evitar ni aun sus mayores enemigos como Lope y Quevedo. Se trata de un estilo que afecta a la visión de la realidad, al concepto del poema y a todos los recursos expresivos. Si el Góngora joven había influido en los poetas andaluces, sobre todo en los antequeranos y granadinos, no extrañará que, tras sus grandes creaciones, se reforzara en todos apasionadamente el gongorismo. Esto se manifiesta en el pequeño grupo cordobés reunido en torno a don Luis, cuando regresó desengañado y se entregó a la creación poética. Así en dichos grupos el gongorismo alcanza más altos valores, sin que impida el rasgo personal y el contacto con lo italiano. Destaca el granadino don Pedro Soto de Rojas, canónigo de la Colegiata del Salvador, en el Albaicín, que, tras sus inquietudes de vida en la corte y su ir y volver, regresó desengañado a su tierra —como Góngora— y se encerró en su carmen, que había construido con artificio y amor, y más tarde elevó a gran tema poético. Su primer libro —*Desengaño de amor en Rimas,* publicado en 1612— recoge su lírica juvenil en una rica construcción meditada con un hilo interior apoyado en el sentimiento de desengaño del mundo, hasta terminar elevándose la voz del poeta religioso. Aparte los poemas mitológicos, su gran creación es el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos,* poema en el que describe morosa y primorosamente las siete mansiones de su carmen, artificiosos recintos en que las obras de arte y de jardinería no sólo extremaban el recreo de los sentidos, sino que aludían a un significado religioso. Resplandece en su estilo —según señaló García Lorca— una estética granadina del diminutivo, de verdadero orfebre, que partiendo de una naturaleza, ya trasmutada artísticamente en la realidad, vuelve a transformarse en preciosista juego de metáforas y alusiones en un tono exaltado admirativo que termina como un salmo de alabanza al Creador. La edición de este poema estaba acompañada de un comentario guía del joven poeta e historiador granadino —aunque nacido en Galicia— Francisco Trillo de Figueroa, admirador de Soto. Ya aludimos a su poema *La Napolisea,* donde luce su consciente gongorismo, que igualmente se desborda en su lírica, con grupo importante de formas tradicionales, en muchas de las cuales, en contraste con la obra citada, y aunque encubierto por su estilo gongorino, se dicen procacidades pocas veces igualadas en nuestra poesía barroca.

Entre los muchos gongorinos andaluces queremos recordar al judío de Montilla Miguel Barrios —que murió como rabino en Amsterdam— cuya obra de filósofo, historiador y comediógrafo se supera, con variada lírica de exaltado cultismo, en su *Coro de las musas.* El gongorismo en Sevilla es menos desbordante, como vemos en Pedro de Quirós, que

Fundación Juan March (Madrid)

20. *Mateo Alemán. Grabado*



21. *Vicente Espinel. Grabado*



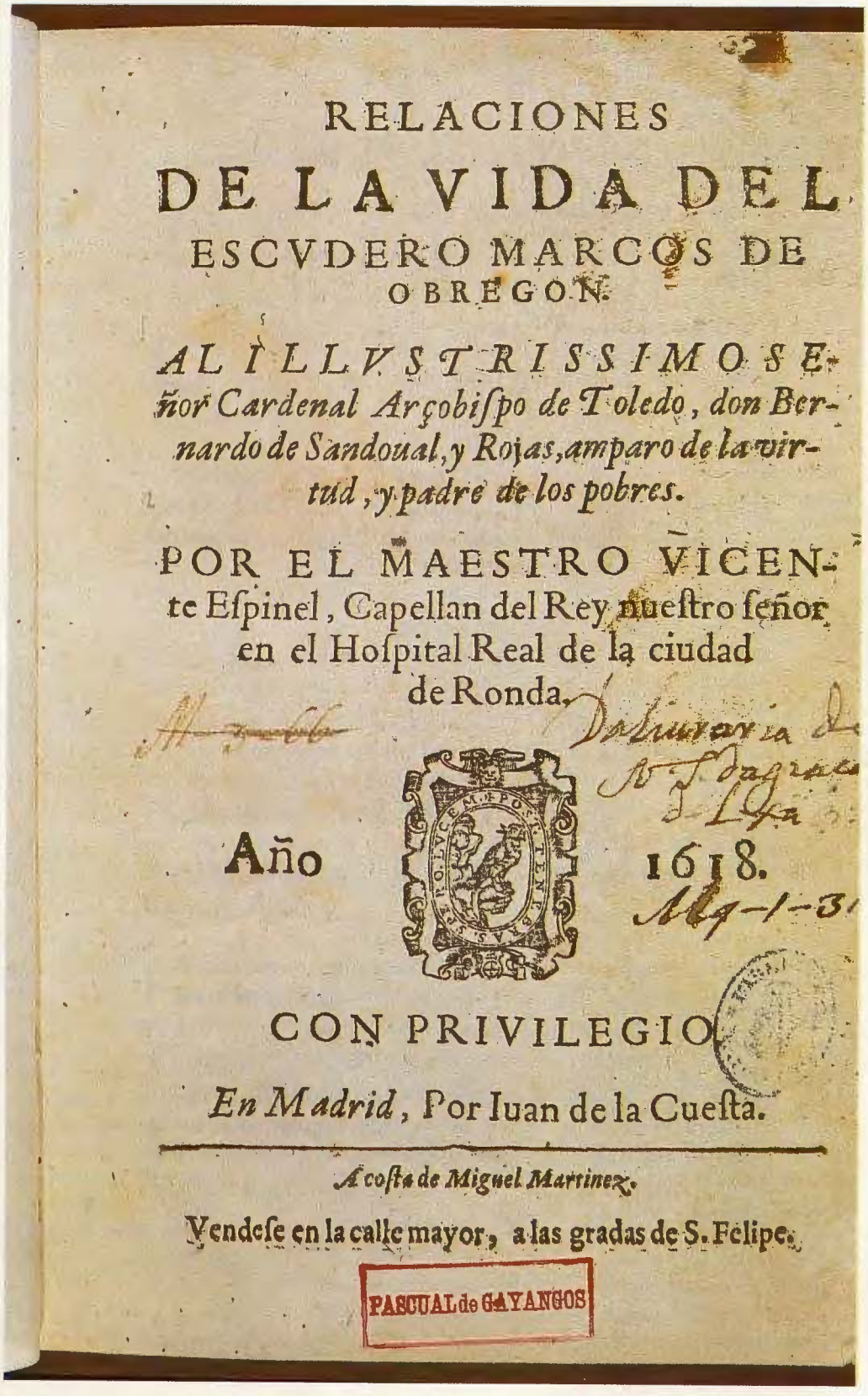
dentro del barroquismo se recrea más en el artificio más puramente conceptista. Y como etapa de arranque de la poesía devota conceptista conviene recordar en la poesía devota —en paralelo con Ledesma— a Alonso de Bonilla, natural de Baeza, cuyas agudezas, gracia y juegos de palabras —que él hará creciente en el género— responden a un estilo que más que a la lírica tradicional de cancionero debe su inspiración al juego de comparaciones con términos realistas y vulgares de la literatura ascético-mística y devota, especialmente de los franciscanos.

LA REALIDAD SOCIAL ANDALUZA EN EL ORIGEN DE LA PICARESCA Y SU PRESENCIA EN LA NOVELA BARROCA

En contraste con la gran floración lírica culta de decidido intelectualismo y distanciamiento de la realidad, dirigida esencialmente a minorías, se produce a veces en Andalucía la creación literaria no ya inspirada por la más viva y concreta realidad, sino esencialmente determinado por ella. Y pensemos que la realidad de Sevilla no era sólo la de la rica ciudad, de vida de lujo de aristocracia y mundo selecto de poetas, artistas y humanistas, sino que junto a ello —y frente al oro y plata que venía de las Indias— había un mundo de miseria y vicio, de gente del hampa que bullía por su puerto, plazas y calles o bien dentro de su inmensa cárcel, donde también continuaba la vida de vicio en violentos contrastes de tragedia y humor. Su manifestación más potente es la novela picaresca, con la *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, publicada en 1599. En manera alguna se puede admitir que este género se deba a una razón estética, de oposición de realismo

Fundación Juan March (Madrid)

22. Portada de la Vida del escudero Marcos de Obregón, *de Vicente Espinel. Edición Madrid 1618*



RELACIONES

DE LA VIDA DEL

ESCVDERO MARCOS DE OBREGON.

AL ILLVSTRISSIMO SEñor Cardenal Arçobiſpo de Toledo, don Bernardo de Sandoual, y Rojas, amparo de la virtud, y padre de los pobres.

POR EL MAESTRO VICENte Eſpinel, Capellan del Rey nueſtro ſeñor en el Hoſpital Real de la ciudad de Ronda.

Año 1618.

CON PRIVILEGIO

En Madrid, Por Iuan de la Cueſta.

A coſta de Miguel Martinez.

Vendeſe en la calle mayor, a las gradas de S. Felipe.

PASCUAL de GAYANGOS

literario frente a las idealizaciones y fantasías del libro de caballerías y la novela pastoril. Sus determinantes directos son de índole moral y social. Aunque en su estructura y elementos deba a la tradición novelística —sobre todo a la vida del *Lazarillo de Tormes*—, sin embargo no es género producto de la evolución literaria, sino consecuencia de la violenta irrupción de la vida en la literatura, como expresión de una angustiosa situación social que busca la comunicación directa con el lector, sin que en el por qué y para qué de la obra cuente como objeto principal la finalidad estética. Se nos habla en forma autobiográfica desde un yo que contempla el mundo, situándose en la «atalaya de la vida humana» viéndola, desengañado y pesimista, en su terrible verdad y llamándonos directa y vivamente a la reflexión para poder alcanzar la coyuntura de la salvación. Por eso necesita hablarnos desde dentro —hasta llegar al monólogo interior— y pintarnos los ejemplos de la propia experiencia, al mismo tiempo que nos sermonea moralizando para movernos a la conversión. La técnica pluritemática de intercalar relatos responde a un intelectualismo manierista que busca la estructura cambiante desintegradora, pero sus digresiones moralizadoras constituyen algo esencial de visión contrastada de la realidad.

Naturalmente que, creado el género, el contenido vital y social cambia. Una vez establecida esa forma autobiográfica, pueden caber en ella otros contenidos y experiencias, aunque nunca se divorcie totalmente de lo triste y alegre de la realidad. Así al reafirmarse el género, en Andalucía precisamente, con la *Vida del escudero Marcos de Obregón* del rondeño —destacado antes como poeta— Vicente Espinel, lo animado de la aventura y lo pintoresco descriptivo de los ambientes por donde va pasando el protagonista —con resonancias personales— nos da una visión más optimista de la existencia y de la realidad de esas tierras —incluidas las andaluzas—, teatro de la vida humana.

Fundación Juan March (Madrid)

23. Portada de la Vida del pícaro Guzmán de Alfarache, *de Mateo Alemán. Edición Amberes 1681*



Aunque posteriormente no se escriban en Andalucía novelas plenamente dentro del género, sí se producen relatos con elementos picarescos y cargados de intención satírico-social. El ejemplo más importante es el *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes —de vivas e intensas visiones realistas de tipos picarescos— y, en parte, *El celoso extremeño,* intencionadamente localizado también en Sevilla. Pero también importa subrayar que —aparte pasajes de otras novelas— el *Quijote* de 1605 está ligado a Andalucía. No olvidemos que se pensó y escribió en su mayor parte en ella, como demuestran las múltiples referencias a sus tierras y la presencia de personajes andaluces. Ya Menéndez Pelayo afirmó que Cervantes tuvo a Andalucía por «verdadero campo de su observación y verdadera patria de su espíritu». La intención de Cervantes —según Américo Castro— en su gran obra se dirigía contra las falsas reliquias del Sacro Monte de Granada, que habían conmovido a toda Andalucía —aunque enmarañada con el ataque a los libros de caballería—, apuntaba «hacia las supercherías pseudoreligiosas, contra las cuales se irguió el autor del *Quijote* en un mensaje por lo visto difícil de captar incluso hoy día».

Entre los andaluces que escriben relatos con elementos realistas picarescos hemos de recordar a un poeta y prosista, Rodrigo Fernández de Ribera, sevillano, amigo y protegido del arzobispo Vaca de Castro, que celebró los falsos libros plúmbeos —venerados por éste— en una *Canción al Santo Monte de Granada;* pero sus obras de más interés son *Los antojos de mejor vista* y *El Mesón del mundo.* En la primera nos ofrece al licenciado «desengañado», pues desde lo alto de la torre de la catedral con sus anteojos veía a las gentes tales como en realidad eran; en la segunda, más que la sátira, es la descripción realista pintoresca lo que desde luego se impone.

La primera de dichas obras es sin duda el antecedente de *El Diablo cojuelo* del también apasionado andaluz Luis Vélez de Guevara, más famoso por su teatro.

Fundación Juan March (Madrid)

El elemento satírico y picaresco se estiliza en una abierta estructura con una ficción —contrastada de imaginación y realismo— que permite el más violento y rápido desplazamiento de los personajes; el estudiante don Cleofás Pérez Zambullo, que huyendo de la justicia anda por los tejados y entra en el aposento de un astrólogo, en donde librará al Diablo cojuelo encerrado en una redoma. Con él volará hasta la Torre de Santa Cruz y, mágicamente, como si se levantaran los tejados de las casas, irá viendo la realidad de los grotescos hechos de la vida de sus habitantes. Los viajes mágicos les harán ir pasando desde Toledo a Córdoba, a Écija y a Sevilla.

En general la prosa narrativa no es muy abundante en el Barroco andaluz en comparación con la poesía. Observemos que los autores citados tras Mateo Alemán son preferentemente poetas. Así vemos al gran lírico Pedro de Espinosa, autor —entre otras obras en prosa— de *El perro y la calentura, novela peregrina,* en la que en contraste con su fino lirismo nos ofrece abundantes referencias a tipos y lugares de Sanlúcar con gran riqueza de expresiones populares. No falta la maestría de la novela corta dentro de la corriente cervantina. Quien más destaca es la granadina doña Mariana de Carvajal y Saavedra con sus *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1662); y, aunque procedente de Castilla la Vieja, residió en Granada en un famoso carmen Ginés Carrillo Cerón y allí publicó sus *Novelas de varios sucesos en ocho discursos morales* (1635). Está claro, pues, que la aportación esencial de Andalucía a la novela española —aparte el breve relato morisco— se concentra en la creación y primer desarrollo de la picaresca, como si una situación social la hubiese impulsado.

EL TEATRO EN SEVILLA Y LOS ORÍGENES DE LA «COMEDIA NUEVA» BARROCA

Si es verdad que la fijación del modelo de la comedia barroca española se debe al genio de Lope de Vega, y que con él, Tirso, Alarcón y Calderón, alcanza en Castilla su gran esplendor, no es menos verdad que el arranque de esa concepción dramática sobre la que actúa aquél no está en Castilla, sino en otras grandes ciudades como Sevilla y Valencia. Si en lo esencial dicha creación de la *comedia nueva* no supone una evolución de la literatura dramática, sino el desarrollo de un género nuevo en el que la obra teatral se presenta ya como auténtico espectáculo, no es extraño que esa comedia, esencialmente determinada o condicionada por la sociedad, se desarrollase en locales fijos destinados a ello, como eran los corrales o casas de comedias, que aun antes que en Madrid ya funcionaban en esas grandes ciudades. No es una casualidad que el reconocimiento de unos autores prelopistas se centre en valencianos y en el grupo sevillano en el que destacan Alonso de la Vega, Lope de Rueda y Juan de la Cueva cuyas obras conocemos precisamente porque se imprimieron; las del último en Sevilla y las de los otros dos en Valencia, por un impresor y autor teatral, como Timoneda, consciente de la nueva función del teatro como espectáculo dirigido a la colectividad social. Así las obras de Juan de la Cueva, por haberse impreso —como pensaba Bataillon—, se han supervalorado por la crítica, pero también pudo obedecer a ser apreciado en su tiempo. El hecho de haber dado franca entrada al romancero tradicional en sus comedias y tragedias de asunto histórico legendario nacional, debió favorecer el éxito entre las clases populares. En cuanto a la fama de Lope de Rueda, actor y autor, los testimonios que nos han llegado —comenzando por



24. Lope de Rueda. Cuadro en la Biblioteca Colombina, Sevilla



25. Juan de la Cueva. Grabado

Fundación Juan March (Madrid)

el recuerdo y elogios de Cervantes— demuestran que por todas partes fue divirtiendo a las gentes, nobles, escritores y pueblo. El pluritematismo de sus comedias intercalando los *pasos* —esto es, pasajes realistas de rasgos exagerados gesticulantes— debió constituir un aspecto de especial atracción en los primeros corrales, en las casas de los nobles y en la plaza pública. Sus comedias, de complicada intriga —en buena parte adaptación del teatro italiano—, yuxtaponiendo con estructura pluritemática el desarrollo de una fantástica acción con la intercalación de *pasos* y, en general, haciendo coincidir dicho plano ideal de ficción con la concreta realidad cotidiana, anticipa la visión de la comedia barroca. Por eso Vossler ve a Rueda como el sencillo y genial artesano que decidió el camino que seguiría Lope de Vega. La actividad de Lope de Rueda, nacido a principios del siglo, se inició desde antes de mediar éste, con su compañía ambulante. Cueva, nacido a mediados del siglo y con educación humanística, acorde con el ambiente de la ciudad —si bien se ausentó para marchar a Méjico todavía en la juventud—, terminó volviendo a ella en 1577, y en tres años a partir de 1579 se representaron en Sevilla por lo menos las catorce obras que conocemos. Cuando entre 1606 y 1609 escribe su poema didáctico, el *Ejemplar poético,* se enorgullece de sus innovaciones y aunque no se pueda asentir en todo parece claro que a él —o a los sevillanos— se debe la consciente introducción de los temas nacionales en el teatro. Bruce W. Wardropper, ahondando en lo clásico y erudito de ese teatro, llega a la conclusión de que «el teatro histórico-nacional es un producto del humanismo sevillano del siglo XVI».

No podemos olvidar que poetas y humanistas fueron autores de obras dramáticas; así Mal Lara, Cetina, Agustín Ortiz, Mejía y Cozar. Pero lo que no se recuerda es el Teatro de Jesuitas, cuya importancia en Sevilla en estos años postridentinos del clasicismo manierista fue extraordinaria; y con una creciente introducción de la lengua romance y la utilización de elementos cómicos dentro de la intención de edificación moral. El padre Acevedo encauza esa actividad teatral jesuítica sevillana, que alcanzó a otros colegios andaluces. La interrelación entre la escena de los corrales y esa del Colegio necesariamente tuvo que producirse. Por los estudios de García Soriano y sobre todo de Lucette Elyane Roux vemos que las veinticinco piezas teatrales de dicho jesuita están fechadas entre 1556 y 1572; las dos primeras en Córdoba y las restantes en Sevilla. En la historia del teatro sevillano de este género es fecha importante la de 1590, en que los jesuitas inauguran nuevo local y se representó como gran obra de tema histórico la *Tragedia de san Hermenegildo.* Con ella se exaltaba el espíritu contrarreformista y a la vez a Sevilla y a la Compañía enlazándose lo mitológico e histórico local y lo alegórico y cómico. La obra no se debe como se creía al padre Acevedo, sino —como demuestra el profesor Garzón Blanco— a tres autores: dos jesuitas —los padres Hernando de Dávila y Melchor de la Cerda— y con ellos un seglar amante de la Compañía como don Juan de Arguijo. Esto ocurría cuando Juan de la Cueva representaba allí sus obras. Si tenemos en cuenta la relación de Lope de Vega con los jesuitas y con Arguijo, y sus frecuentes estancias en Sevilla, comprenderemos que esa intensa actividad teatral no le pudo ser indiferente.

SOBRE LA APORTACIÓN DE LOS ANDALUCES A LA COMEDIA BARROCA

Era natural que en las grandes ciudades andaluzas, en las fechas en que el teatro como espectáculo se impuso como gran fenómeno social, también la actividad de los coliseos o corrales de comedias fuese tan intensa como en la corte. En Sevilla funcionaban al comenzar el último cuarto del siglo XVI. En Granada en 1593 se ultimaron las obras del *Coliseo de comedias,* que, a juzgar por las antiguas descripciones, debía ser un tipo intermedio entre los «corrales de comedias» castellanos y la «casa de comedias» mediterránea. En Córdoba, también a comienzos del XVII, funcionaba una casa de comedias y lo mismo en Málaga. La loa a Granada que incluye Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido* es testimonio de una importante estancia de su compañía en la ciudad antes de 1603. Por otra parte recordemos los varios viajes de Lope a Andalucía en los primeros años del siglo XVII. Ello sería un estímulo más entre los escritores andaluces. Dentro del sistema fijado por éste encontramos desde comienzos de siglo en Granada y Sevilla personalidades que innovan, matizan e incorporan a la comedia barroca rasgos y temas que influyeron decisivamente en el teatro posterior. Y observemos que estos autores están ligados a pueblos y ciudades andaluzas, aunque se movieran con diversa fama por la península, sobre todo en la corte.

Anotemos que el mismo Góngora en su etapa de intensa creación en Córdoba, en su barroco afán renovador de todos los géneros, también intentó rectificar la comedia lopista.

La condición de poeta lírico se cumple también en el más importante dramaturgo andaluz del Barroco correspondiente a la generación de Lope. Nos referimos a Mira de Amescua, nacido en Guadix y estudiante en Granada, cuya vida transcurre en parte en la corte —donde era famoso— al servicio de nobles, entre ellos al conde de Lemos, con el que estuvo en Nápoles; pero también residió tiempo —alguna vez contra su voluntad— en Granada y en Guadix, donde fue canónigo arcediano de su catedral, en convivencia nada pacífica con su cabildo. Este carácter violento y rebelde se descubre también en la temática y sentimientos de su teatro; de gran variedad en sus asuntos y acusando, junto a su rico y hondo lirismo, una trascendencia

Fundación Juan March (Madrid)

de pensamiento religioso y teológico en el que precede al mejor Tirso y a Calderón, incluso en el auto sacramental. Así Valbuena lo destacó como un puente entre la escuela de Lope y el sistema de Calderón. Este rasgo de innovador destaca en el *Esclavo del demonio,* en el que recoge la leyenda de san Gil de Santarén, introduciendo en realidad el tema de Fausto en nuestro teatro, que culmina en el *Mágico prodigioso* de Calderón, pero cuya influencia se extendió también a *La devoción de la Cruz* del mismo y a otros autores.

Algo análogo habría que decir de otro de los grandes autores andaluces, Luis Vélez de Guevara, nacido en Écija y de vida cronológicamente paralela al anterior y también paralela por su lirismo y por su carácter. Como aquél, consiguió gran fama en la corte, sirviendo a nobles y al ejército en expediciones por el Mediterráneo e Italia. Casado varias veces y con problemas económicos familiares, no tuvo reparos en emplear la poesía reclamando ayudas económicas. Apasionado y discutidor, se enfrentó con violencia en una academia con el poeta granadino Soto de Rojas. Aunque tuvo fama sobre todo por sus comedias de santos, sin embargo se le recuerda especialmente por *Reinar después de morir,* la mejor versión que la trágica leyenda de doña Inés de Castro ha tenido en nuestro teatro y la que más ha influido en toda la literatura posterior. Como Mira, también Vélez asimiló el sistema de Lope y logró aproximársele hasta casi la confusión. Es el que más intensamente vive el sentimiento del honor con un carácter social y popular que trasciende de lo convencional de clase y casta a la defensa de la dignidad humana, haciendo sentir el conflicto en el mundo agreste de la aldea y el campo. Así se exalta con intensidad dramática en *La luna de la sierra* y en *La serrana de la Vera.* Sobre su condición de andaluz ya Valbuena insistía en 1937. «A través de su obra —decía— vive un andalucismo —con apasionados recuerdos de Sevilla— de preferencias y de huellas de tradición culta. El que tales entusiasmos convierte en vivaracha poesía —concluye— lleva a Andalucía por dentro, y así Vélez, soldado en Italia, abogado, pedigüeño y memorialista, cantor de hechos reales en Madrid, en el reinado de Felipe III y Felipe IV, no olvida la Sevilla de sus emocionados recuerdos»

Aunque no de la misma altura que los citados hay que mencionar a tres autores sevillanos de fecha inmediatamente posterior. Así Diego Jiménez de Enciso, menos barroco, muestra un estilo, diríamos cortesano, que sobre todo destaca en su comedia *El príncipe don Carlos.* También sevillano es Felipe Godines, que quizá por su ascendencia judaica cultivó con acierto los temas bíblicos, aunque destacando su sentimiento cristiano y demostrando su condición de andaluz en su brillantez y soltura de versificación. Igualmente de Sevilla fue Luis de Belmonte Bermúdez que demostró su sevillanismo en obras no teatrales. En estas se le recuerda sobre todo por *El diablo predicador.*

Pero la más destacada personalidad del teatro andaluz, tras los dos primeros citados, es sin duda Álvaro Cubillo de Aragón, que acusa en su teatro su profundo granadinismo. Casado muy joven, y contra la voluntad de los familiares de su mujer, su vida siempre respondió a los acontecimientos de la vida local. Así en 1640 en ocasión de un cartel de ataque al misterio de la Inmaculada, compuso en tres días su auto de *El hereje,* que se representó junto con *La Hidalga del Valle* de Calderón. Pero lo que importa subrayar es su concepto de la comedia, aplicando trazas del teatro de Lope y Calderón: «graciosa, entretenida, alegre, caprichosa, breve». Si García Lorca, tratando de Granada y de la poesía de Soto de Rojas, habló de «preciosismo y primor», señalando que «la estética genuinamente granadina es la estética del diminutivo», de la misma manera Valbuena ante este teatro hablaba del «artista de lo pequeño» en nuestra dramática. Publicó una colección de sus obras con el título *El enano de las musas,* y entre ellas figura *Las muñecas de Marcela,* «preciosa miniatura», según Menéndez Pelayo. En verdad que preciosismo, finura y gracia es lo que alienta en esta comedia.

Entre otros varios andaluces de fama más local —y recordado por la crítica extranjera del siglo XIX—, destacó con cierto renombre el malagueño Francisco de Leiva Ramírez de Arellano, cultivador de la comedia de enredo que gustó del tema de la mujer vestida de hombre, en *La dama presidente.* También gozaron de fama en la técnica de la comedia costumbrista los hermanos Diego y José Figueroa y Córdoba, que por escribir juntos varias obras los llamó Valbuena «los Quintero del siglo XVII».

ANDALUCÍA Y LA SUPERVIVENCIA DEL BARROQUISMO POÉTICO. EL GRUPO GRANADINO

De la misma manera que ocurre en el arte, también se produce en la poesía, si Andalucía acusó más temprano el arranque del Barroco igualmente lo mantendrá hasta mucho más tarde que el resto de España, y con plena vitalidad y fuerza inventiva en esa supervivencia del estilo. Incluso dentro del barroquismo exaltado penetra una ideología que en cierto modo corresponde a la Ilustración y a la estética neoclásica.

Esa conciencia del barroquismo se declara en las palabras dirigidas al lector por el cordobés José de León y Mansilla cuando en 1718 publicaba, con apasionado gongorismo, la *Soledad tercera siguiendo las dos que dexó escritas el príncipe de los poetas líricos de España Don Luis de Góngora.* Decía que «la prosodia andaluza —estimaba era— muy vehemente y comete muchas diéresis, al contrario de la castellana, que es más suave y comete muchas sinéresis». No es de extrañar que otro andaluz más joven, el sevillano Gabriel Álvarez de Toledo, escribiera su

Fundación Juan March (Madrid)



26. Conde de Torrepalma. Cuadro de Ginés de Aguirre. Academia de la Historia, Madrid

poema épico burlesco la *Burromaquia* y un religioso romance endecasílabo sobre el martirio de san Lorenzo, seducido por todas las complejidades de léxico, sintaxis y metafóricas. Pero dentro de ese tan consciente como apasionado gongorismo es en Granada y en fecha posterior donde se alcanza su culminación y además dando paso al rococó. Este grupo granadino está centrado por José Antonio Porcel y Salablanca, quien demuestra con su poesía cómo puede darse la imitación con positiva originalidad. El grupo se denominó la «Academia del Trípode», formada por Porcel junto con Heredia Barnuevo y Alonso Dalda, sacerdotes como él e igualmente ligados por su formación al colegio abadía del Sacro Monte, importante centro cultural, en el que persistiría la tradición gongorina desde el anterior siglo en que allí fue canónigo el comentarista don Martín Vázquez Siruela. A este grupo se unió como cuarto miembro —por eso se llamó el *Acólito*— don Alonso Verdugo, conde de Torrepalma, en cuyos salones se debieron celebrar las reuniones de la Academia. Esta academia es el verdadero origen de la «Academia del buen gusto», organizada en la corte pocos años después, cuando Torrepalma se trasladó a Madrid y con él también, aunque transitoriamente, el mismo Porcel. Allí éste leyó su gran poema, las *Fábulas del Adonis*. Él y su amigo Torrepalma mantendrán en los salones de la marquesa de Sarria una aproximada actitud doctrinal que les enfrenta, como andaluces cultistas, frente a los neoclásicos castellanos, proclamando una libertad frente a las reglas, con un ansia renovadora que supone la valoración del gongorismo. En esas fechas se había incorporado a la academia el malagueño Luis González Velázquez, quien, aunque clasicista, admiraba a Porcel y se aproxima también a los granadinos al plantear allí mismo el problema de armonizar las reglas con la libertad artística. Decidido en su barroquismo se presenta Porcel en la Academia, en su *Juicio lunático*. El buen conocedor y traductor de los franceses alegará frente a

Fundación Juan March (Madrid)

ellos, apoyándose intencionadamente en el propio Molière, que «las reglas de todas las reglas es el dar gusto». Y frente a Luzán —que le estaría escuchando—, que sólo cita a Góngora como «exemplo de malos versos y peores pensamientos», afirma con notoria valentía que «al contrario; el que aprecia a este gran Numen... tiene ya mérito para que lo atiendan las musas».

La obra poética de Porcel se ofrece en parte como eco de la obra de don Luis; así frente a la central corriente culta surge en él con espontaneidad la vena popular y burlesca. Pero sobre todas sus obras de tema mitológico, de panegírico, de circunstancias festivas o fúnebres, se imponen, como creación maestra, las fábulas del *Adonis,* lo más importante del barroquismo poético español en el siglo XVIII. Lo compuso en Granada para la «Academia del Trípode» hacia 1741, pero después volvió a leerlo con igual éxito en la del «Buen gusto». Pensemos que el poeta, aunque vivió en Madrid algunos años y asistió a las Academias de la Historia y de la Lengua, terminó por regresar a Granada, donde la misma fama que alcanzó como poeta y como orador sagrado le dispersaron y rebajaron en su creación, atento sólo a celebrar fiestas y conmemoraciones públicas, civiles y religiosas, especialmente las tan granadinas del Corpus Christi. En ellas, con alegorías ideadas por él, la poesía se visualiza en cartelas junto a lienzos y figuras de igual exaltado barroquismo.

EL GADITANO CADALSO Y LA APERTURA ESPAÑOLA A LO EUROPEO

Si en el grupo de poetas granadinos se mantiene el barroquismo, al mismo tiempo que se da entrada a obras e ideas francesas, es también de señalar cómo de otro andaluz parte un impulso y renovación de acento cosmopolita europeo que



27. José Cadalso



28. Alberto Lista. Cuadro en la Biblioteca Nacional, Madrid

actuó sobre los poetas españoles, abriendo nuevos caminos a la estética neoclásica e insinuando lo romántico. Ahora se trata de un escritor gaditano, José Cadalso; esto es, de la ciudad que a partir de estas fechas —en que su puerto se convierte en el más activo de España— se ofrece más abierta a toda clase de intercambios e influencias. De sus dos más importantes obras —*Noches lúgubres* y *Cartas marruecas*— ha podido afirmar su mejor conocedor Nigel Glendinning que «desde el punto de vista formal e ideológico hunden sus raíces en la literatura extranjera». Nacido allí en 1741 de familia de ricos comerciantes —con el padre negociando en América y huérfano de madre al nacer—, su tío, jesuita gaditano, primero le lleva al colegio de la Compañía y seguidamente lo envía al colegio jesuita de Luis el Grande de París. Y cuando el padre de Cadalso regresó a Europa lo llevó consigo a Londres. Volvió otro año a París e ingresó por último en el Real Seminario de Nobles en Madrid. Su educación y formación es más refinada y abierta que la de todos los escritores españoles de su tiempo. Hacia 1761 regresa a España y da cumplimiento a su vocación de militar, aunque los ascensos fueron lentos. Sus relaciones en la corte, sociales, políticas, literarias y amorosas comenzaron pronto en salones y tertulias. Cuenta con la amistad de Jovellanos y también con la del conde de Aranda.

Un escrito anónimo, a él atribuido, de crítica de las costumbres amorosas de la sociedad que frecuenta, le llevará al destierro a Zaragoza. A su vuelta a Madrid, en 1770, le vemos continuar su amistad con don Nicolás Fernández de Moratín, en la tertulia de la Fonda de San Sebastián, la más abierta a lo europeo. Entonces vive sus apasionados amores con la joven actriz María Ignacia Ibáñez, cuya temprana muerte resuena en sus *Noches lúgubres* y en la que el sentimentalismo pesimista y el tema sepulcral anuncian el Romanticismo. Su actividad poética se condensa en *Ocios de mi juventud,* publicados en 1773. Sus estancias como militar

Fundación Juan March (Madrid)

29. Cádiz, punto decisivo en la iniciación del movimiento romántico español. Litografía de época

en Salamanca fueron importantes para el desarrollo de aquella escuela poética, según proclaman Iglesias de la Casa y Meléndez Valdés. No perdió el contacto con Andalucía, y el destino hizo que, como comandante, en el cerco de Gibraltar encontrara la muerte instantánea por un casco de granada que le destrozó la cabeza. La obra más significativa de su actitud crítica intelectual ante España y su decadencia es *Cartas marruecas* —bajo el recuerdo de las *Cartas persas* de Montesquieu—, visión de doble perspectiva —desde dentro y desde fuera— donde queda su conciencia y pasión de andaluz por sus gentes y por sus tierras; «país abundante, delicioso y ardiente», que a su juicio podría justificar «la fama de ser algo arrogantes» los andaluces frente a la «pobreza» de Galicia, la «aspereza» de Vizcaya y la «sencillez» de Castilla.

LA ESTÉTICA DE LA ESCUELA NEOCLÁSICA SEVILLANA Y EL CAMBIO IDEOLÓGICO

Con un afán de renovación cultural estética e ideológica surge a fines del siglo XVIII esta escuela sevillana, lógicamente por un ambiente no general, sino de academias y tertulias. La escuela sevillana propiamente dicha es la que como movimiento minoritario —y con la hostilidad y burla del ambiente, según nos dice Blanco White— surge como expresión de la «Academia particular de Letras Humanas», fundada en 1793. Aunque reciba impulsos directos de Jovellanos y de Forner, sin embargo su orientación va a ser distinta y más avanzada que la escuela salmantina. Su verdadera doctrina poética está orientada por la poesía sevillana de los siglos XVI y XVII; inspirada en ella, hay intencionada voluntad de crear una brillante lengua poética, como reconoce Alberto Lista, que ejerció verdadero magisterio. Ideológicamente, dan



Fundación Juan March (Madrid)

30. José María Blanco White. Litografía



entrada a un pensamiento avanzado enciclopedista y a exaltaciones filantrópicas sentimentales que, junto con su tendencia colorista, nos aproximan al Romanticismo. Se trata de un grupo de eclesiásticos y, aunque el tema sacro esté muy presente en ellos, sin embargo se une al clásico pagano, e ideológicamente representan en su conjunto lo más avanzado, llegando a veces a posturas de deísmo y ateísmo, y en cuanto a ideas políticas se da en algunas un pensamiento liberal que anuncia y aun sobrepasa el que se vivirá pronto en las Cortes de Cádiz.

Todos los dichos rasgos y temática destacan en la obra de Arjona, doctoral de la Capilla Real de Sevilla, aunque quizá el mejor aspecto de su poesía sea el prerromántico de la *Elegía segunda* y el poema *La Diosa del Bosque,* con exclamaciones y exaltaciones emocionales. Fue amigo e influyó en el más famoso y cosmopolita sevillano del grupo, José María Blanco White, que tras brillante carrera llegó a ser canónigo en Cádiz; pero angustiado espiritualmente por haber perdido la fe, y ante la invasión francesa, marchó a Inglaterra profesando el anglicanismo protestante, que después abandonaría. Gran poeta y docto intelectual de agudo sentido crítico, ofrece artículos con penetrantes visiones de España, que, aunque con pasión anticatólica, aún conservan actualidad.

Otro andaluz exaltado, también sacerdote, que terminó secularizándose, es el abate José Marchena, que participó en la Revolución francesa. Partidario de los franceses en la invasión, hubo de marchar de España para regresar al final y quedar totalmente pobre y olvidado. Auténtico humanista, también destacó como poeta, traductor, contribuyó al conocimiento de lo francés en España y, en parte, de lo español en Francia. En ese papel de difundir la literatura española destaca también el malagueño Juan María Maury. Lo más importante de toda su obra poética es la antología de poesías castellanas con comentarios y notas biográficas que publicó en Francia con el título *L'Espagne poétique.* Volviendo a la escuela sevillana, hay que recordar a Roldán, Castro y Núñez y, sobre todo, a Félix José Reinoso; docto como humanista, sensible ante las artes y abierto a las ideas extranjeras, sobre todo francesas, destaca como poeta con su poema *La inocencia perdida,* de tono levantado neoclásico, pero con aciertos descriptivos. Pero la gran personalidad es don Alberto Lista; atento en sus artículos a la vida literaria contemporánea y a las obras del pasado, sin embargo con espíritu moderado condenó las exaltaciones románticas de Victor Hugo y Dumas, recomendando acudir como modelo al teatro de Lope y Calderón. Su atracción se centraba en los sevillanos, no aceptando al Góngora de las *Soledades* ni el conceptismo de Quevedo. Ese equilibrio se apoyaba en una concepción filosófica de lo humano que, aunque abierto a nuevas ideas, se atenía al sentimiento cristiano. Su famoso poema *A la muerte de Jesús* es expresivo de su ideal estético y filosófico; hondamente sentido, pero declamatorio, sin desbordamiento romántico. De amplia cultura, influyó en el mundo intelectual con sus escritos y más aún con la enseñanza, en Cádiz, Sevilla y en el colegio de San Mateo de Madrid, donde tuvo como discípulo a Espronceda. Mas fuera de esta escuela quedan otros poetas, humanistas y políticos andaluces, como el sevillano González Carvajal, el gaditano Vargas Ponce, con contrastada producción seria y burlesca, y Vaca de Guzmán, que aunque natural de Marchena vivió lejos de Andalucía y destacó por su poema *Las naves de Cortés destruidas,* premiado por la Academia Española; pero todos ellos quedan apegados a la estética neoclásica aunque sean más avanzados por sus ideas.

ANDALUCÍA EN LA INTRODUCCIÓN DEL ROMANTICISMO. EL FOCO GADITANO

No sólo las circunstancias histórico-políticas concretas como la concentración de personalidades en las Cortes de Cádiz, sino otras razones más generales anteriores, favorecen se convierta esta ciudad en punto de penetración de las ideas románticas en España. Si en general los movimientos literarios renovadores en la península se inician en la periferia, ello se hace más patente en el Romanticismo, aunque lógicamente la batalla decisiva se realice finalmente en la corte, si bien por autores andaluces. Así junto a Cataluña con el periódico *El Europeo,* y Valencia, con la abundante impresión de novelas traducidas, es en Cádiz, con la polémica que provocan los artículos del alemán Böhl de Faber, donde encontramos el punto decisivo en la iniciación del movimiento romántico español, pues en cuanto al pensamiento fue esencial la influencia de esas ideas germánicas aunque los principales modelos procedieron de Francia.

Escondiendo su nombre tras las iniciales

Fundación Juan March (Madrid)

A. P. P., don Juan Nicolás Böhl de Faber, ya a mediados de 1805, lanzó en la revista madrileña «Variedades de Ciencias, Literatura y Artes», unas *Reflexiones sobre la poesía,* información teórica de las ideas románticas alemanas. Era hombre muy culto, de gran saber en lenguas y literaturas antiguas y modernas, pero de ideas conservadoras. Casado con española —de educación inglesa y relacionada con escritores— alternaba su estancia en Alemania y en Cádiz. Esa actividad de divulgador del romanticismo permaneció en parte olvidada unos años por los trágicos acontecimientos de la invasión francesa. Así quedaron sin aclarar esas ideas por el alemán de Cádiz, apasionado por todo lo romántico cuya mayor exaltación había vivido en su patria, aunque en correspondencia con su esposa, que tenía tertulia en su casa —a la que acudía el joven don Ángel Saavedra—, y se carteaba con escritores andaluces expatriados, entre ellos con Blanco White y José Joaquín de Mora. La labor de don Nicolás —vuelto a Cádiz— se reanudó en 1814 en el «Mercurio gaditano» —16 de septiembre— con un artículo en el que sintetizaba las teorías de Schlegel sobre el teatro. Pero el gaditano José Joaquín de Mora, aunque liberal, tanto en política como en literatura, se lanzó violento contra las teorías de Schlegel, viéndolas como una moda oportunista contra las «reglas eternas del gusto». Pero ante esa reacción del «Mirtilo gaditano» contra el extranjero que quería darles lecciones, éste replicó despectivo, determinando otra contrarréplica de Mora a la que se uniría otro gaditano. Ante ello se creció aún más el alemán, lanzando un folleto —*Donde las dan las toman*— con tres trabajos suyos y otro del gaditano Vargas Ponce, quien con alarde de erudición aplastaba a los enemigos de las nuevas ideas y exaltaba el teatro de Calderón. Por el momento Mora calló, pero dos años después volvió a la polémica desde Madrid en «La crónica científica y literaria», periódico abierto a los ecos de los países más exóticos, lejanos en el tiempo y en la distancia; en suma, del mundo literario de esos mismos escritores «romanescos» —como llamaba a los románticos— que querían combatir. A Mora se unió abiertamente Alcalá Galiano, también de Cádiz, e igualmente, entonces, antirromántico, que atacó no sólo las ideas germánicas, sino también al mismo Calderón que con aquéllas se exaltaba. El alemán siguió con sus artículos en el diario de Cádiz y en algún folleto, ya con saber y seriedad, ya con la broma punzante. Mora se desató en sus ataques; pero don Nicolás siguió con sus artículos y después con los folletos en que los reunía. Así en 1820 publicó sus *Vindicaciones de Calderón y del Teatro antiguo español.* Es indiscutible que el alemán contribuyó decisivamente a divulgar las teorías románticas —y el pasado literario español— desde Cádiz, aunque su ideología respondía —como ha estudiado Guillermo Carnero— a una actitud reaccionaria frente a las ideas liberales. Ello lo reforzó con su *Floresta de rimas antiguas castellanas* y el *Teatro español anterior a Lope de Vega.*

Esta importancia de Cádiz en cuanto a punto de difusión de las ideas románticas no se debe a un puro acaso. La ciudad había alcanzado una gran importancia y riqueza; su puerto era el de mayor movimiento de España. Su tono cosmopolita tampoco tenía entonces igual. En ella y en los lugares próximos del Puerto de Santa María, Puerto Real y Jerez, los nombres extranjeros abundaban, sobre todo desde que comenzaron las grandes exportaciones de vinos andaluces. Naturalmente había también una importación no sólo humana y de formas de vida, sino de objetos, muebles, obras de arte, y, por supuesto, libros que allí tenían bastante más facilidad de entrar de contrabando.

Acertó bien Galdós en situar en su episodio *Cádiz* la figura de Lord Gray —que presenta llegado a la ciudad junto con Lord Byron—, convirtiéndolo en símbolo de la libertad como una encarnación del espíritu romántico. Por eso, herido de muerte, las últimas palabras del personaje serán: «Yo no muero... no puedo morir... yo soy inmortal». En ningún otro ambiente español podía situar en fecha tan temprana esta figura símbolo del Romanticismo.

DECISIVO PAPEL DE LOS ANDALUCES EN EL TRIUNFO DEL ROMANTICISMO

Esos andaluces liberales, que se mantenían como clasicistas frente a Böhl de Faber, terminaron por ser ellos mismos defensores y definidores del Romanticismo. Con la guerra de la Independencia y más aún con la reacción absolutista y el obligado destierro, tanto esos como los demás escritores exiliados se sintieron atraídos hacia el Romanticismo; no sólo porque lo vivieron en el extranjero, sino porque, además, la situación les impulsaba a una exaltación expresiva. Aparte de esos casos, pensemos en el granadino Martínez de la Rosa, temperamento moderado en todo, cuyo sentimiento liberal, avivado por las circunstancias, buscó su expresión dentro del neoclasicismo —que condensó en su *Poética*— en la tragedia *La viuda de Padilla.* Después, en el destierro en París, ya casi en la madurez, se sentiría impulsado hacia la nueva tendencia, pues vino a coincidir con el momento del ruidoso estreno del *Hernani* de Victor Hugo. Así, no por temperamento, sino por convicción ambiental, adoptó la libertad literaria y, significativamente, se lanzó a escribir un drama, el *Aben Humeya,* eligiendo un violento tema de la historia de su tierra —el de la rebelión de los moriscos de las Alpujarras—. Escrito en francés y representado en París en 1830, si la crítica no lo elogió, el público sí que lo aplaudió con entusiasmo. Allí en Francia publicó sus obras, entre ellas su más famoso drama romántico, *La conjuración de Venecia,* que con gran éxito se estrenó en Madrid el 23 de abril de 1834, cuando su autor

Fundación Juan March (Madrid)



31. Francisco Martínez de la Rosa. Cuadro en el Palacio del Congreso, Madrid



32. Duque de Rivas. Cuadro en la Real Academia Española, Madrid

ocupaba la presidencia del Consejo de Ministros. El tema, recogido de la historia medieval —uniendo el hecho político de la conspiración contra la tiranía y una tan sentimental como trágica historia de amor ambientada en la bella y misteriosa ciudad—, tenía todos los ingredientes para despertar el entusiasmo de los españoles en esos años.

Recordemos también cómo el cordobés don Ángel Saavedra —después duque de Rivas—, al partir hacia el destierro «al ponerse el sol» —en mayo de 1824—, escribe en el mismo paquebote inglés que le lleva a Inglaterra una emocionada Oda, *El desterrado,* que poco después en Londres aparecerá en el periódico «Ocios de españoles emigrados». Está claro que la escribió sobre cubierta bajo la emoción de la despedida. Y aquella misma noche escribe su poema *A las estrellas.* Ese estado emocional hará que las formas clásicas se alteren con exclamaciones como incontenible desbordamiento sentimental. Por otra parte, los países en que va a residir, Inglaterra, la isla de Malta y Francia, serán ocasión de contemplar el movimiento romántico en plena floración. En Malta fue decisiva la compañía del antiguo embajador inglés en España, sir John Hookham Frere, quien le acogió con cordialidad y, paradójicamente, le ofreció libros de españoles de la Edad de Oro junto con los ingleses contemporáneos. Encontró, pues, allí un estímulo más hacia el Romanticismo, que se tradujo en propias creaciones, componiendo algunos de sus romances históricos e iniciando su largo poema, ya plenamente romántico, *El moro expósito,* que terminó en París, donde se encontró con Alcalá Galiano, ya entusiasta romántico, quien se encargó de escribir el prólogo que vino a constituir el verdadero manifiesto del Romanticismo español.

Allí, en París, siguió escribiendo romances que, con otros posteriores, publicó más tarde en España en 1841. Era la plena resurrección del género tradicional que sería preferido por el Romanticismo. El poeta, con sentido de pintor, supo

Fundación Juan March (Madrid)

evocar, partiendo de pictóricas visiones, lugares y hechos apasionantes de nuestro pasado, con preferencia de Andalucía o de recuerdos personales. Pero aún más decisivo para el triunfo del Romanticismo fue el drama que primeramente escribió en prosa —*Don Álvaro o la fuerza del sino*—, que su amigo Alcalá Galiano tradujo al francés. Después lo transformaría, rompiendo toda unidad formal, versificando algunas de sus partes. Y observemos que en su exaltación romántica sentimental los recuerdos y visiones de Andalucía se impusieron en la obra. Si el recuerdo de la torre de la catedral de Córdoba le angustió al final de su canto *El faro de Malta,* ahora, como al protagonista de su drama, Sevilla y el Guadalquivir le atormentaban su mente. El regreso a España en ese año de 1834 permitiría el estreno del drama en Madrid al año siguiente, y así con él se impuso definitivamente el drama romántico en España. Ello se reafirmaría al año siguiente —y con mayor éxito— con el estreno de *El trovador* de García Gutiérrez, otro gran romántico, nacido en Cádiz.

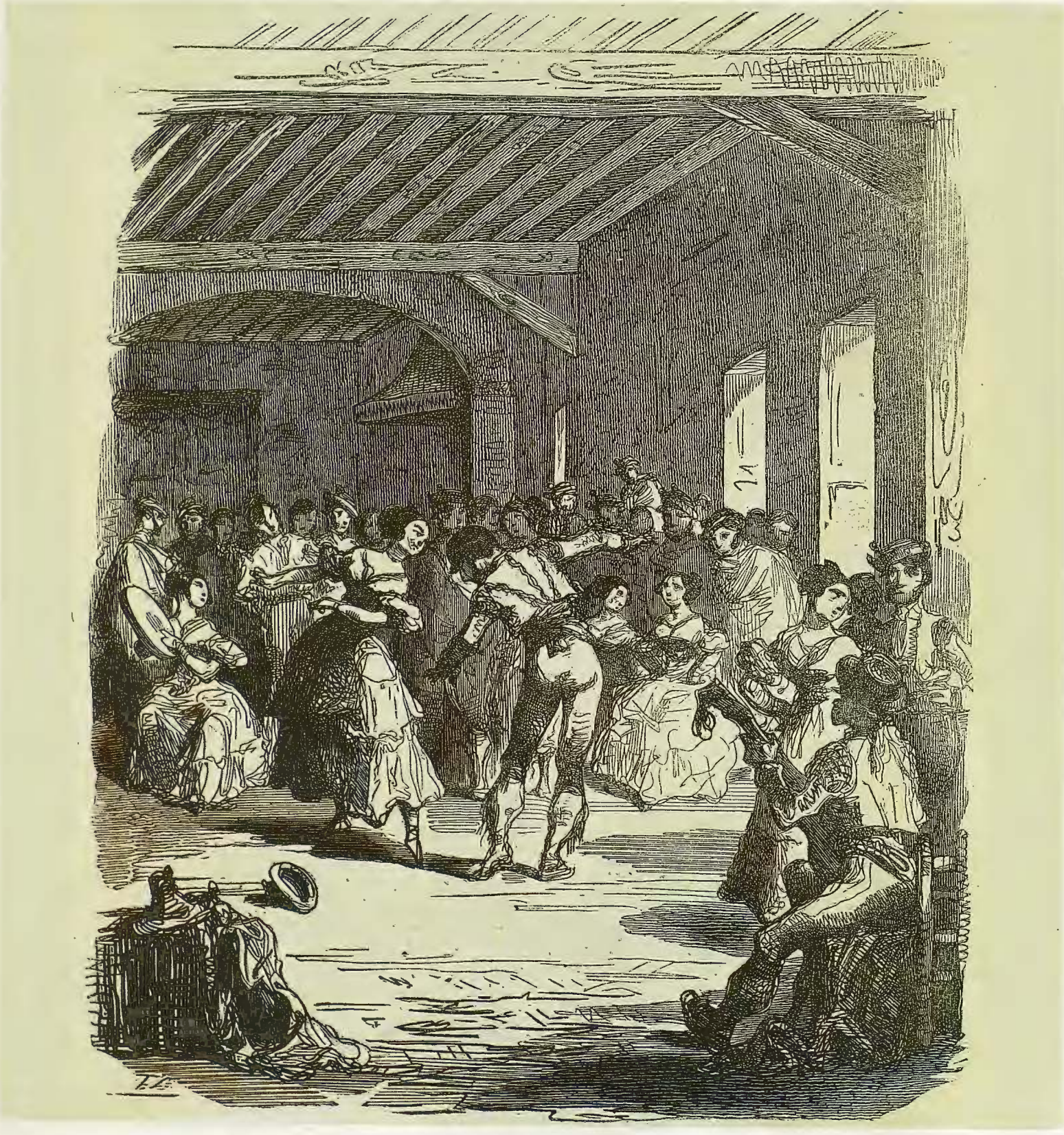
POPULARISMO, COSTUMBRISMO Y NOVELA DE COSTUMBRES

Con su finura de ágil glosador subrayaba Eugenio d'Ors un hecho importante, al parecer extraño: «El siglo XVIII, el siglo de la «ilustración», de la «razón», de la europeidad, de la norma civil y clásica, es cabalmente quien ha fijado las formas... de cuanto hoy se nos antoja creación local y característica de los pueblos; de la canción popular, del traje regional, de la decoración típica, al *folklore*»... El hecho, como recuerda, es general pero se hace aún más patente en Andalucía, sobre todo en el cante popular y en el flamenco. Ese gusto por lo popular en lo más externo y pintoresco es lo que preside el costumbrismo de los sainetes de don Ramón de la Cruz, y en Andalucía en los del gaditano González del Castillo. Hombre de teatro este último —pero de cierta cultura— y animado por las ideas francesas avanzadas, sin embargo se recrea en lo popular local. En cierto modo el sainete es como el antecedente del cuadro costumbrista que se desarrollará en la inmediata época romántica. Parece extraña esta penetración de la realidad popular cuando el mundo ideal histórico legendario y exótico oriental se erige como temática preferida. Pero si nos fijamos, esa atención a lo popular en los medios literarios y burgueses supone la búsqueda también de lo extraño y pintoresco. El cuadro costumbrista, que, paralelamente, se fija en la pintura, supone un salirse de lo normal de la vida urbana y burguesa. Como el cuadro de historia, persistirá a través de todo el siglo XIX. Y dentro del costumbrismo es indiscutible que Andalucía atrajo como lo más exótico y pintoresco de las regiones españolas. De una parte por el ambiente del pasado árabe, que permitía evocar la figura del moro granadino, ya tema literario desde el siglo XVI; pero de otra el mundo de lo flamenco con sus músicas, cantos y bailes y concretamente con la figura del gitano, que sedujo con pasión a los visitantes extranjeros. Con su extraordinario saber y su poderosa intuición de gran escritor señalaba el profesor García Gómez el hecho de cómo la visión literaria de Andalucía, y concretamente la Andalucía romántica —la época «en que el mundo comienza realmente a ser visto con ojos internacionales»—, la vemos sobre todo «a través de antiparras extranjeras». Pero tras declarar ese fenómeno general, afirma rotundo: «Hay, sin embargo, y por lo menos, una excepción llamativa y son las *Escenas andaluzas* de "El solitario"». La importancia y significación de este gran escritor malagueño, don Serafín Estébanez Calderón, como autor del género costumbrista lo levanta y distingue de sus contemporáneos españoles y lo empareja con los más abundantes europeos. Refiriéndose a dicha obra precisa nuestro gran arabista: «Aquello nada tiene que ver con los demás costumbristas de la época; no hay bonachonería ni propósitos municipales, ni fofez, ni estadística. Las imágenes están enérgicamente deformadas con un propósito de arte; el estilo es cualquier cosa menos natural, y todo chisporrotea de ironía y, sobre todo, de gracia. Gracia, sí, extraordinaria e inolvidable, en la pintura de los tipos, de los escenarios, de las costumbres e incluso de los ademanes, lo mismo si se trata de bailadoras que de caciques, que de señores, que de trajinantes, de toreros, que de contrabandistas». Algunos de los artículos de ese libro de Estébanez, se publicaron en *Cartas españolas* —a partir del 16 de marzo de 1831— y, aunque Larra se le hubiera anticipado en la imitación de Jouy, el malagueño confesaba que el francés, con sus artículos, le sugirió la idea de introducir el género en la literatura española. Se adelantó, pues, a Mesonero y no simplemente como adaptador de un género. Como decía Montesinos: «Bien poca semejanza hay entre el modelo y su imitador, y nadie lo diría si no estuviera confesado el propósito». Y es que, además, el autor afirmaba que el verdadero origen estaba en los antiguos escritos españoles. Así decía —según recogía Cánovas en su libro sobre *El Solitario y su tiempo*—: «A éstos y a la naturaleza solamente pidió su inspiración y lecciones». También en su estilo profuso y recargado y con extrañezas intencionadas de vocabulario —que apuntaba García Gómez y más ampliamente comentaba Montesinos— hay resonancias de sus muchas lecturas de los antiguos españoles barrocos.

Si los escritores extranjeros lograron con sus libros de viajes, con buenos grabados, difundir las descripciones de la vida, paisajes y tipos andaluces como la realidad más pintoresca de España, también algunos escritores, como Blanco White en Inglaterra, ofrecieron vivas y certeras pinturas de costumbres andaluzas y de la sugestiva tierra de Andalucía. Y también otros escritores andaluces, como el du-

Fundación Juan March (Madrid)

33. Grabado de Escenas andaluzas, *de Estébanez Calderón. Edición Madrid 1847*

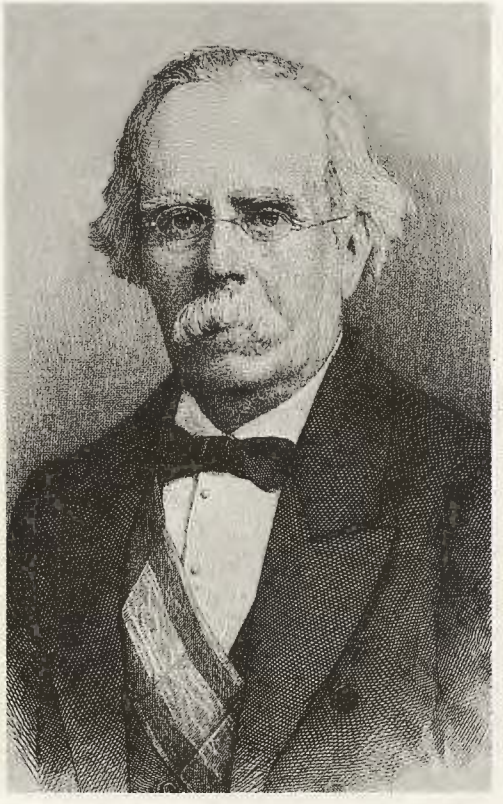


Fundación Juan March (Madrid)

34. *Serafín Estébanez Calderón. Grabado*



35. *Antonio García Gutiérrez. Grabado*



36. *Fernán Caballero. Cuadro de Eduardo Cano. Museo de Bellas Artes de Sevilla*



que de Rivas y García Gutiérrez, ofrecen ocasionales cuadros costumbristas; aparte de cuando los insertan con valoración pictórica dentro de la obra teatral.

Pero el cauce principal en que se vierte e integra el costumbrismo es la novela, cosa que se realiza esencialmente por obra de la andaluza Cecilia Böhl de Faber —hija del alemán ya citado—, que hizo famoso el seudónimo de Fernán Caballero. Sus novelas reflejan circunstancias de su vida, de sus tres matrimonios, y también la concreta experiencia de su contacto y conocimiento de la vida andaluza, que saboreó sobre todo durante su segundo matrimonio, en Sevilla, en el tiempo que pasaba en su cortijo de Dos Hermanas. Allí comenzó a ir reuniendo materiales con entusiasmo estético-moral, pues le apasionaba descubrir en ese ambiente rural las que estimaba virtudes auténticas del pueblo español. Bajo el estímulo y consejo de su padre fue recogiendo desde joven todo lo que se le ofrecía como revelador de lo popular andaluz. Así fue archivando, recogiéndolos en caliente, cuentos, leyendas, tradiciones, canciones, coplas, refranes, anécdotas, aparte descripciones de escenas, paisajes y tipos. Se explica llamara después «joyero» y «mosaico» a todo ese cúmulo de elementos artísticos populares al que acudía al ir escribiendo sus novelas. Su afán de realismo y naturalidad está limitado o condicionado por una intención moralizadora y de exaltación patriótica. Esa doble actitud científica y observadora de la realidad, y a la vez de moralista, le hace considerar su obra con modestia; deja la novela histórica «para los sabios» y aspira como ideal a la novela de costumbres. Aunque con esa limitación de moralista, admira a Balzac y a Dumas. Sus novelas alcanzaron popularidad y fama en el extranjero, en parte por su origen y cultura extranjera, aunque ella se indignara ante esa condición de sangre alemana —a que la atribuían su éxito internacional— proclamándose totalmente española. Hay que reconocer con Varela que ello cuenta como característica y razón de sus éxitos; su origen explica «esa compenetración y distancia simultánea ante lo meridional que constituye la singularidad y particular encanto de su obra».

DE LO ROMÁNTICO AL REALISMO Y EL ESTETICISMO. ALARCÓN Y VALERA

Las manifestaciones de la novelística en Andalucía desde mediados del siglo XIX ofrecen grandes cambios y variedad, aunque como rasgo constante se mantenga una actitud teórica antinaturalista aun en los momentos en que la tendencia alcanzaba a casi todos los narradores españoles. Es verdad que el naturalismo resuena en las novelas del jerezano padre Coloma, pero —como hostil a él— es

Fundación Juan March (Madrid)

en forma amortiguada y contrapesada por lo moralizante.

Las dos grandes personalidades Pedro Antonio de Alarcón y don Juan Valera siempre acusan su andalucismo, pero son temperamentos radicalmente contrarios, lo que se revela desde lo más íntimo de su concepción ético-estética hasta lo más externo y material de su estilo. El granadino es apasionado, violento, extremado, de fondo romántico —primero liberal y revolucionario y después tradicionalista— y, como escritor, apresurado hasta la improvisación. Por el contrario, el cordobés Valera es siempre reposado, escéptico, reflexivo, enemigo de extremosidades y amante del equilibrio y belleza clásica. Alarcón, aunque hombre de lecturas y de inquietud penetrante, que le hace adelantarse en la valoración de Poe —y afanarse por los viajes, incluso como cronista de la guerra de África—, sin embargo su formación y cultura intelectual no es sólida ni extensa, y sus grandes aciertos de penetración de la realidad ambiental y humana —y de expresión y estilo— son obra esencialmente del instinto y de la intuición. Don Juan Valera alcanzó una formación cultural de una amplitud y profundidad como ningún otro escritor español del siglo XIX. No sólo era un auténtico humanista, dominando el griego y el latín, sino que su práctica de las lenguas modernas —vivió, como diplomático, desde América hasta Rusia— le permitió conocer directamente las más importantes literaturas europeas. Sus abundantes artículos lo demuestran.

En cuanto a la temática artística, hay en los dos novelistas una base costumbrista andaluza; en Alarcón estimulada más —junto con lo moralista— por la narrativa de Fernán Caballero; y en Valera por Estébanez Calderón, escritor que conocía personalmente y admiraba. En ambos casos es la Andalucía intensamente vivida y nostálgicamente recordada lo que cuenta; por eso no es la de las capitales, sino la de los pueblos en que transcurrió la infancia y adolescencia. Así en el primero es Guadix, y en el segundo Cabra y Doña Mencia. Paisajes, tipos, costumbres, anécdotas, tradiciones, devociones, supersticiones, comidas, dichos y palabras; todo pasa en transposición directa, viva y espontánea en Alarcón. En Valera ello se realiza quizá con mayor saboreo y detallismo, pero con cuidada selección, que evita lo desagradable y hace amable la realidad; pero siempre valorando lo esencial expresivo y psicológico, verdadero nervio de su novelística. Por otra parte, los dos acusan un gracejo andaluz, más espontáneo y bullicioso en Alarcón y más sutil, irónico, malicioso y escéptico en don Juan Valera. El hecho de que ambos acierten especialmente cuando sus novelas corresponden a su tierra demuestra lo profundo de su sentir como escritores andaluces. Muchos de los relatos breves del primero y sobre todo *El niño de la bola* y *El sombrero de tres picos* son grandes obras de la novelística española; y el más alto rango como novelista lo alcanza Valera con *Pepita Jiménez, Las ilusiones del doctor Faustino, Doña luz* y *Juanita la larga.* No son éstas sus únicas novelas de tema andaluz, pero subrayemos, además, que la mayor parte de sus personajes, aunque situados a veces en Madrid —como en *Pasarse de listo*—, son andaluces.

Ya señaló Clarín cómo el renacimiento de la novela española se produce tras la revolución de 1868, por existir «más libertad en política, en costumbres y ciencias». Y el clima de libertad implica, naturalmente, lucha, cuya directa resonancia político-religiosa determina que se prodigue la novela de tesis. Así Alarcón, como obra de gran ambición, escribe *El escándalo,* en una exaltación religiosa combativa. Don Juan Valera, aunque no deje de reflejar esa tensión político-religiosa de la sociedad de su tiempo, contradice rotundamente este género, afirmando frente a él la esencial y central intención artística de su novela. Cuando en 1886 escribe el prólogo para la edición en inglés de *Pepita Jiménez* proclama que es partidario del arte por el arte. Así su sentido de equilibrio no sólo estético sino también humano hace que al escri-

37. Pedro Antonio de Alarcón. Litografía



38. Juan Valera. Dibujo de Ramón Casas. Museo de Arte Moderno de Barcelona



Fundación Juan March (Madrid)

bir dicha novela —«cuando más brava ardía la lucha entre los antiguos y nuevos ideales»— no procediera dialéctica y reflexivamente haciendo una amalgama de todo ello, sino que —como declara— «el espíritu conciliador y sincrético se manifestó de modo intuitivo». Para probar tesis —dice en otra parte— «escribiría yo disertaciones». Su aspiración en la novela es —dice— «hacer una pintura de las costumbres y pasiones de nuestra época; una representación fiel y artística de la vida humana». Lo que se propone es hacer la obra de arte y no de enseñanza. La *fábula* o asunto de ella —salvo la proyección autobiográfica— no se atiene a modelos reales concretos; pero los rasgos, tanto externos como psicológicos, los nombres, apodos, anécdotas, dichos, paisaje e interiores, y toda clase de detalles de todo orden proceden de la realidad andaluza. Y todo en Valera se transmuta en un estilo cuidado, personal, como si los personajes razonasen y se expresasen por boca del novelista al que sentimos siempre presente, sin que podamos olvidarlo.

Entre los valores de las novelas de Alarcón destaca su poderoso instinto para ofrecer la visión de escenas o situaciones dramáticas; lo que constituye, junto con su habilidad para desarrollar la intriga, un esencial medio para emocionar al lector. Pero subrayemos que no por recrearse en lo externo visual pictórico cae el novelista en un puro descripcionismo pintoresco. Por eso en las más importantes novelas de Alarcón el costumbrismo deja de ser cuadro o escena pintoresca para convertirse en elemento expresivo esencial, integrado en su acción y desarrollo novelesco con una función activa. Pensemos en cómo las fiestas tradicionales en *El niño de la bola,* los actos de culto, la procesión y sobre todo la rifa baile ante la imagen del Niño, son elemento esencial activo desencadenante del trágico drama en sus distintos y decisivos momentos. En cambio la tensión polémica de época —en que pesa la novela de tesis—, de enfrentamiento ideológico religioso, pierde fuerza y queda subordinada a la dinámica impetuosa del protagonista —verdadero héroe romántico— y de su amada la Dolorosa, que se sitúan totalmente fuera y por encima de las circunstancias político-sociales. Como siempre en Alarcón lo vital instintivo se impone y acierta con plenitud de realidad y arte sobre todo intento de intelectualismo e intenciones trascendentales. Y lo mismo podríamos decir, en la vertiente humorística, en las escenas principales de *El sombrero de tres picos,* e igualmente del estilo; el mejor es el que no pretende hablar como un académico.

BÉCQUER, ÚLTIMO POETA ROMÁNTICO Y PRIMER CONTEMPORÁNEO

He aquí anunciada la significación de Bécquer en la historia de la poesía española; reducir el mundo poético romántico a lo esencial permanente e iniciar la lírica contemporánea. Si por una parte el poeta sevillano viene a marcar la reacción frente a todos los excesos del Romanticismo, por otra hay que reconocer que, en el fondo, representa la depuración hasta lo esencial subjetivo de todo lo característicamente romántico. Así, si de una parte podemos descubrir en su poesía toda la temática romántica subjetivizada en lo esencial expresivo, por otra su concepción ideal de la vida y el consiguiente choque con la realidad determina en él una reacción de desilusión y huida auténticamente romántica. La reacción de Bécquer, aunque negativa y pesimista frente al medio y sociedad es, sí, de apartamiento, pero sin amargor ni violencia satírica; su gesto y postura es el de aislamiento y marginación para colocarse, con callada elegancia, en su *ángulo oscuro* —como genio olvidado— desde donde poder contemplar el mundo melancólicamente, y su voz no se levanta vociferando, ni declamando; se expresa en general en el más íntimo tono comunicativo, como hablándonos *al oído* en apartada soledad.

Naturalmente que la obra de Bécquer supone la lectura de los románticos no sólo españoles, como Espronceda, Rivas y el mismo Zorrilla, y hasta, en los comienzos, recordando a Quintana y a Lista, a quien canta y llora como el gran maestro sevillano; las lecturas de extranjeros son también múltiples, con claros recuerdos de Byron, de Victor Hugo, de Musset y sobre todo de Heine; pero no pensemos que Bécquer, al universalizarse por tender a una lírica intimista y esencial, se aparta de Andalucía y de su tradición culta y popular. El entronque del poeta con su tierra no es sólo el ambiental de luz y paisaje, aunque su recuerdo está siempre presente o latente, alimentando sus ilusiones de hombre y de poeta, y sentido como algo general andaluz. Por esto cuando un «sucio» y «negro» día de invierno, estando en Madrid le llega de su tierra el libro *La soledad* de su amigo Augusto Ferrán, ante aquellos poemas brotados del alma de los cantares populares, su sentir andaluz se desborda y le hace quedar pensativo cuando termina su lectura. «Toda mi Andalucía —dice—, con sus días de oro y sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma». Todo ese mundo de sentimientos y de sensaciones constituye algo esencial de su concepción poética; de esa poesía que aspira a que el *círculo de hierro* de las palabras deje libre la idea y el sentimiento y en consecuencia dejen de ser palabras para ser a un tiempo *suspiros y risas, colores y notas.* En dicho prólogo Bécquer acusa una plena conciencia de que el talento de su amigo se ha formado en el «conocimiento de los poetas alemanes y el estudio especialísimo de la poesía popular»; antes Bécquer ha afirmado rotundo que «la poesía popular es la síntesis de la poesía» —lo mismo le oímos repetir a García Lorca—. Y tras caracterizar lo que son y han inspirado las canciones populares añadirá: «Todas las naciones las tienen»; pero agregará categórico: «Las nuestras,

Fundación Juan March (Madrid)

39. Página inicial del manuscrito del Libro de los gorriones, *de Bécquer. Biblioteca Nacional, Madrid*

40. Grabado de Valeriano Bécquer que ilustró un artículo de Gustavo Adolfo Bécquer

las de toda Andalucía en particular, son acaso las mejores».

Pero tampoco olvidará Bécquer la tradición culta andaluza de los poetas del clasicismo manierista y especialmente de Herrera y de los que avanzan hacia el Barroco como Rioja. Aún en su madurez lo declara en la tercera de las *Cartas desde mi celda,* evocando nostálgico su juventud. No busquemos relaciones concretas, sino algo más vago y profundo. Esa poesía, aunque deje de ser una finalidad en sí misma para convertirse en comunicación temblorosa de emociones, sin embargo, dentro de sus formas libres y breves, la sugerencia sensorial de luces, músicas y colores —que son las de aquellos poetas y las de Andalucía—, todo queda sentido y dicho como se siente y dice en el canto andaluz. Como afirma, en buena crítica, Pilar Palomo: «Lecturas juveniles y experiencias vitales de una adolescencia sevillana, serán ... compañeros constantes del poeta».

Bécquer al caracterizar *La soledad* de Ferrán reconocía la existencia de «una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y del arte». Esa poesía —dice— «es la de todo el mundo». Pero frente a esa poesía que recrea y halaga, Bécquer señala «otra, natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el Océano sin fondo de la fantasía». Bécquer se refería a los cantares de Ferrán, pero es indiscutible que respondía a lo más íntimo de su poética, en la que las resonancias del cantar popular no pueden ser acalladas por los ecos de la poesía nórdica. Como decía Juan Ramón, es la unión de la balada y la copla popular andaluza. No aparecerá en sus *Rimas* la referencia concreta a la realidad sevillana —aunque abunden en sus leyendas y cartas— pero sí en la forma como siente sus vivencias. Así, el profesor Mancini ha podido afirmar: «Andalucía queda viva en





Fundación Juan March (Madrid)



41. Gustavo Adolfo Bécquer. Cuadro de Valeriano Bécquer. Colección Ybarra, Sevilla

él acentuándose por la lejanía, no como una genérica característica regional y casi étnica, sino como una modalidad de sentir y de expresarse que encuentra su justificación en un particular y meditado entendimiento artístico».

Es un hecho reconocido por poetas y críticos, tanto andaluces como no andaluces, que el verdadero comienzo de toda la lírica española contemporánea está en Bécquer. Porque no se trata sólo de una influencia amplia y patente sino de algo más esencial y profundo. Así, cuando José Luis Cano preparaba su antología de poetas andaluces en 1952, Juan Ramón Jiménez le escribía precisándole con insistencia: «Me parece que la antología a que usted se refiere no debe empezar por Salvador Rueda. Sin Bécquer —añade— mi generación no hubiera tenido una ascendencia inmediata decisiva, y es difícil suponer qué habría sido sin ella de nosotros». Pero no son sólo andaluces los que afirman esto. Nuestro gran crítico —y gran poeta— Dámaso Alonso destacó al sevillano de manera aún más simbólica y expresiva. Al reunir en 1952 sus ensayos sobre *Poetas españoles contemporáneos* colocó al comienzo su estudio sobre la *Originalidad de Bécquer;* y en el prólogo afirma rotundo: «¿Bécquer, poeta contemporáneo? Bécquer —se contesta— es el punto de arranque de toda la poesía contemporánea española». Así —razona— los poetas posteriores «tanto como se alejaban de Rubén Darío se aproximaban a la esfera *del arte* de Bécquer. Por eso —concluye— es Bécquer —espiritualmente— un contemporáneo nuestro, y por eso su nombre abre este libro y, en cierto modo, también lo cierra».

La influencia del gran sevillano es poderosa —inmediata, y no sólo dentro de Andalucía— comenzando por el propio Rubén Darío; pero en los que como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez superan lo modernista rubeniano, la presencia de Bécquer es más profunda y se manifiesta incluso en la esencia de su doctrina poética.

Fundación Juan March (Madrid)



42. Ángel Ganivet. Cuadro de Ruiz de Almodóvar. Museo de la «Casa de los Tovar», Granada

GANIVET Y SU SIGNIFICACIÓN COMO ESCRITOR GRANADINO, NACIONAL Y EUROPEO

El decisivo papel renovador de Andalucía en cuanto a la lírica española, se cumple en cuanto a la prosa con Ángel Ganivet, figura paralela y en relación estrecha con el Unamuno joven. Los ensayos *En torno al casticismo,* del vasco, y el *Idearium español* del granadino tienen análoga significación en la entrada al mundo contemporáneo español. El período de creación del granadino fue breve, pero intensísimo y de varia producción, si bien con unidad de pensamiento. Pero la novedad no es sólo de actitud mental, sino también de recursos expresivos. Ganivet allana y limpia nuestra prosa de todo retoricismo y ornato sobrepuesto. Así, de manera categórica, Juan Ramón Jiménez en su libro *El Modernismo* —entendiendo éste como gran período literario— afirma al referirse a las *Cartas finlandesas,* que se trata de «modelo de prosa magnífica, de prosa sencilla, corriente, con la que se puede decir todo, y que, claro —añade—, es el origen de la verdadera prosa moderna española». No es extraña esa naturalidad de estilo, pues responde a su ideal de hombre. Su personaje Pío Cid es amante de «la vida natural, libre de artificios y trabas». Así, como muy bien ha visto Olmedo Moreno —en *El pensamiento de Ganivet*—, la perfección de su frase «es fruto espontáneo de la claridad del pensamiento».

Ganivet valora y siente lo local —incluso el barrio— ahondando en el espíritu de la ciudad y en su paisaje, gente, literatura y arte con igual pasión que sus compañeros de la «Cofradía del Avellano», pero con un sentido trascendente e inclasificable actitud y actividad de escritor; sin sólidos saberes, pero múltiples lecturas y en un directo contacto y contraste con diversas ciudades europeas en donde reside como diplomático. Así contempla a España y a Granada con esa perspectiva, pero sin perder el contacto con su ciudad. Incluso su libro *Granada la bella* lo fue publicando en envíos al periódico «El Defensor de Granada». Ganivet, pues, mantiene y refuerza su relación con Granada incluso con los vivos recuerdos infantiles. Pero esa faz de costumbrista no le lleva al pintoresquismo superficial. Recuerda los núcleos intelectuales con jugo propio y abundante «de donde —añade— se desprendieron por tandas hombres de pro, como Fernández y González, Alarcón, Valera, Castro y Serrano...». Contrario a la «centralización que convierte en ridiculez el provincianismo», sueña con «crear en cada ciudad la *polis* autónoma donde los ciudadanos puedan vivir en familia...». A ese espíritu obedece la creación de la «Cofradía del Avellano», tertulia que centra y orienta, que se reúne así, paseando y sentados junto a esa fuente oyendo y contemplando el agua como centro del vivir, pero con un carácter de culto como tales cofrades. Esa valoración del agua como elemento estético vital aparece seguidamente con sensibilidad modernista en Villaespesa —*Las fuentes de Granada*—, y con más profundo sentido vital, de inquietante panteísmo, resonará siempre en la poesía de Lorca.

A su mismo impulso e ideal literario cultural se debe el plan del *Libro de Granada.* En él aparecen, junto a Nicolás María López, los costumbristas Afán de Ribera y Matías Mendes Bellido, más novelista éste, de tono serio, urbano y burgués, y más popular y festivo —en prosa y verso— el primero. La colaboración de Ganivet ofrece páginas de vigoroso costumbrista y otras, sobre todo en verso, donde se descubre el creciente pesimismo que le llevó al suicidio. La función de Ganivet con respecto a sus amigos granadinos la concretó muy bien el profesor Soria: «Les hizo partícipes de su pensamiento, les brindaba las mejores creaciones que él desde su atalaya europea avistaba. Con ellos —es verdad— ensayó sus dotes de mentor y educador de voluntades... Quiso que en Granada surgiera un foco cultural que irradiase luz, sin dejar de estar asentado en la tierra y que se nutriese de la enjundia granadina».

Su postura de iniciador del llamado 98 la marca ya en su obra juvenil *España filosófica contemporánea,* donde, como dice Olmedo Moreno, «con un arranque en verdad excepcional, el autor se plantea el problema de la filosofía de su pueblo de España». Así busca esa filosofía vulgar «que inspira la vida de la sociedad». Lo esencial del pensamiento de dicha obra, destacado por Francisco García Lorca, y que el citado crítico reafirma, está en que en ella «aparece ya el *leit-motiv* único y ganivetiano de las ideas guiando a los hombres». Para Ganivet sin esas ideas nada puede realizarse; es lo perenne lo que da fuerza para transformar la sociedad o para crear arte y literatura. Su estética urbana expuesta en el libro *Granada la bella* se basa en ese principio: «Para embellecer una ciudad hay que gastar ideas».

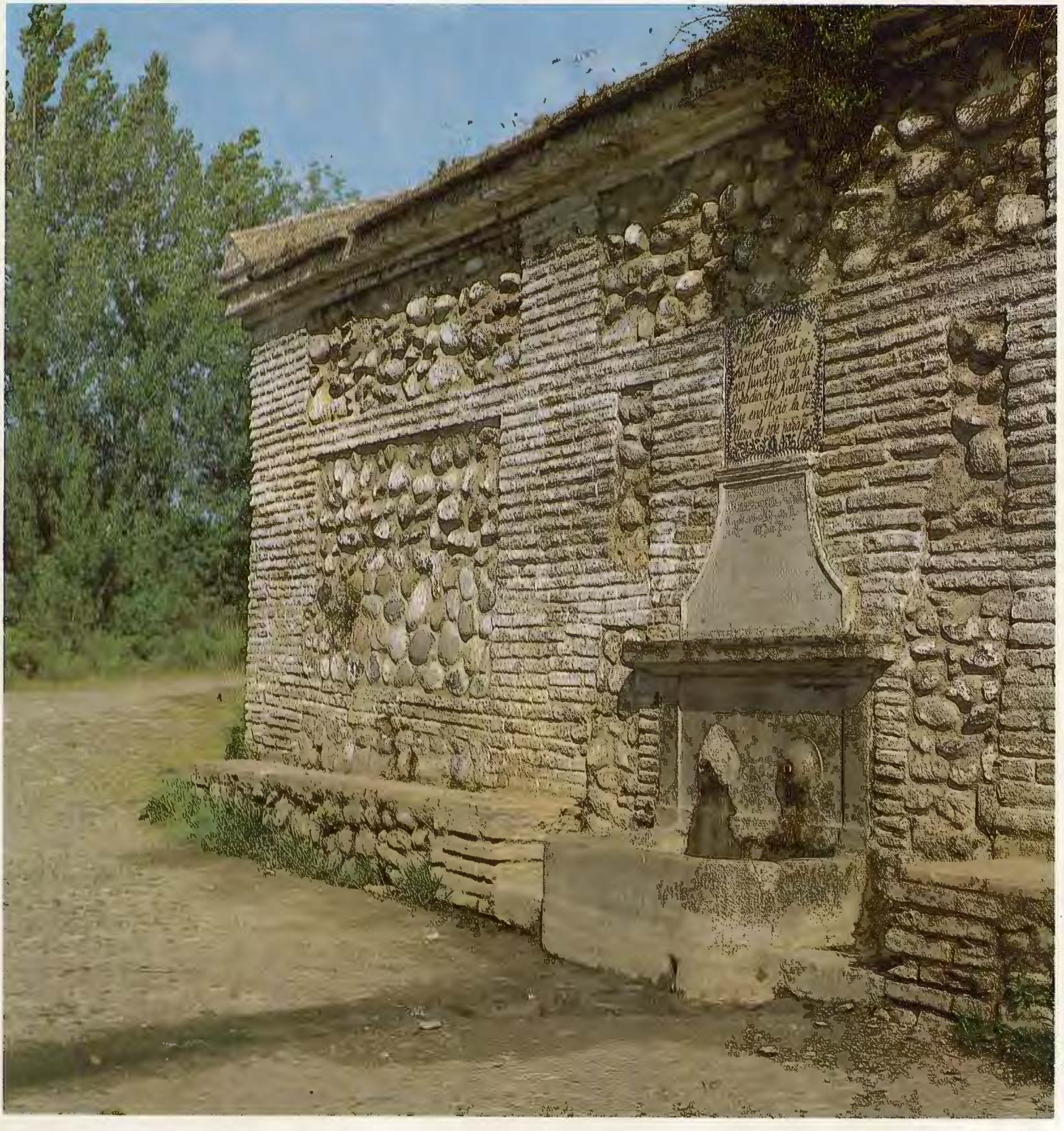
Ello inspira en cierto modo una nueva

Fundación Juan March (Madrid)

concepción de la novela. Donald L. Shaw, buen comentador de la novelística del 98, tras sentar sus rasgos, concluye afirmando que «el primer novelista importante que investigó las posibilidades de la nueva fórmula fue Ángel Ganivet en sus novelas *La conquista del reino de Maya* y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*»... «En especial en el caso de *Los trabajos* —agrega— nos ponen en contacto por vez primera con el héroe novelesco del 98». También antes Ortega y Gasset la calificó de novela magnífica —«una de las mejores novelas que en nuestro idioma existen»—, viendo al granadino entre los europeos de su generación que son, a la vez, literatos y pensadores y «hacen literatura con las ideas». Y, uniéndolo al *Idearium* y a *Granada la bella,* afirma que «son tres grandes libros españoles»; y al referirse a las obras que prologa —*Hombres del Norte* y *Cartas finlandesas*— también afirma rotundo: «son grandes libros europeos».

Fundación Juan March (Madrid)

43. La Fuente del Avellano, en Granada, donde se reunía la cofradía del Avellano presidida por Ángel Ganivet



Fundación Juan March (Madrid)

LA POESÍA DESDE EL MODERNISMO

Ya es un tópico hablar, con referencia al siglo XX, de segundo siglo de oro de la literatura española. Pues bien, en esta nueva edad dorada los poetas nacidos en Andalucía lo llenan todo, porque tanto los grandes maestros del modernismo poético español como la mayor parte de los poetas de la «generación del 27» son andaluces.

Efectivamente, la poesía española se abre a la modernidad con el cordobés Manuel Reina (1856-1905) y el malagueño Salvador Rueda (1857-1933). El primero, culto y parnasiano, fue reconocido como maestro por la joven poesía de principios de siglo; el mismo Rubén Darío, en 1884, le dedicó un largo poema elogiosísimo, donde destacaba su finura y elegancia y calificaba su poesía de «raudal de melodías» y «torrente de armonías»; hay, pues, que tener muy en cuenta —como ha escrito Aguilar Piñal— su importante contribución a la creación del ambiente poético en que se habría de incubar el modernismo, por lo que Reina representa un eslabón importante en la cadena lírica española, sin el que ésta quedaría incompleta e inexplicada.

Salvador Rueda, excepcionalmente dotado e innovador y fecundo, fue —como ha probado por fin Bienvenido de la Fuente— la figura representativa que encabezó el movimiento peninsular de ansias de reforma de los cánones poéticos, similar y paralelo al desarrollo del modernismo en Hispanoamérica; poeta de la naturaleza y del friso mitológico, de lo cotidiano y de lo insólito, de la cigarra y el cisne, de la sandía y el alabastro, cultivó —en palabras de Onís— un panteísmo retórico y opulento donde se fundían luces, colores y sonidos; una obra, en suma, que ha influido en la poesía andaluza posterior mucho más de lo que se le ha reconocido.

Junto a los nombres de estos dos precursores, habría que destacar la importancia de algunos núcleos poéticos que surgen con fuerza en ciertas capitales andaluzas, a finales del siglo XIX y principios del XX.

Algo se podría decir aquí de la granadina «Cofradía del Avellano», que animó Ganivet, aunque fue más una Academia humanística que específicamente poética; de todas formas no debo dejar de mencionar las magníficas prosas sentimentales de Nicolás María López, sin duda el mejor de los «cofrades». Pero el grupo más compacto y de mayores valores poéticos fue el de Málaga, inmortalizado con fortuna por Rubén Darío en las páginas de *Tierras solares:* «Los poetas malagueños Díaz de Escovar, que hace cantares oyendo el latir del corazón de su pueblo; Reyes, que lleva la primacía, ardoroso moro, y más que andaluz supermalagueño; Rueda, maestro en gay saber andaluz; Urbano, delicado; Sánchez Rodríguez, triste y melodioso; González Anaya, enamorado melancólico de su tierra; Fernández de los Reyes, que labra el verso sincero y vibrador; todos los portaliras malagueños son dignos de su raza solar. Son almas que sufren lejanos atavismos, de los cuales brota el canto como la rosa del rosal».

Al escribir de los poetas del modernismo español hay que empezar por Francisco Villaespesa (1877-1936), a quien se le ha estigmatizado con el apodo de «Zorrilla del siglo veinte», olvidándose lo que me parece más interesante de él: su figura juvenil de «guerrero» del modernismo, de rompedor de frente, de guía de poetas tan jóvenes como él, que era el escritor mejor relacionado con hispanoamericanos y portugueses, el que libró la gran batalla del modernismo peninsular con *La Copa del Rey de Thule* (1900), librito el más perfecto de entre todos los que seguían de cerca las huellas de Rubén Darío y los americanos.

Y ya nos damos de bruces con dos primerísimos poetas sevillanos, que tantos contrastes ofrecen entre sí: los hermanos Machado. El mayor, Manuel (1874-1947), consiguió fundir el modernismo con lo popular andaluz, la poesía francesa con melodías de guitarra, lo sentimental con lo sensual; colores, luces y desplantes, con la tristeza, la melancolía, el escepticismo y la amargura; maestro de la poesía autobiográfica y modelo en la recreación pictórica. Por el contrario, Antonio (1875-1939), poeta metafísico y minoritario por un lado, folklorista y popularista por otro, y hondamente humano en su conjunto —como escribió De Torre—, cruce de Unamuno y Darío —en frase de Juan Ramón—, fue poeta castellano en Soria y andaluz en Baeza, poeta elegíaco que representa la preocupación ritmada por España, sobrio y descarnado, anecdótico y cordial, poeta de la «palabra en el tiempo».

Pero el verdadero andaluz universal, el gran poeta español del siglo XX es Juan Ramón Jiménez (1881-1958). En él se condensa como en nadie la historia de nuestra lírica en lo que va desde el más puro romanticismo becqueriano hasta las puertas del surrealismo, pasando por su aprendizaje del modernismo rubendariano. Toda su vida estuvo consagrado en cuerpo y alma a su obra, en la que trabajó solitariamente y con una lucidez y dedicación increíbles. Tres características destacan en su poesía que resumo con la ayuda de sus propias palabras: su poesía es «viaje de su alma entre las almas», buscando «que su palabra fuera la cosa misma», a través de la «depuración constante de lo mismo», lo que da como resultado una lírica cada vez más concentrada, desnuda y exacta, encaminada al encuenro con la belleza.

Autor tardío, aunque de la misma edad de Juan Ramón Jiménez, fue el sevillano Fernando Villalón (1881-1930), el poeta ganadero obsesionado por conseguir toros duros y ásperos que no se prestasen a las florituras de los diestros. Indiscutible representante del popularismo poético andaluz, es justo considerarlo como el poeta de la marisma y la sierra que, al filo de la anécdota, trae de nuevo las visiones de una Andalucía romántica; todo ello sin olvidar su interés por la mitología del toro plasmada en un poema de homenaje a Góngora.

Unos años más joven era el malagueño

Fundación Juan March (Madrid)

LITERATURA

44. Manuel Reina. Litografía

45. Salvador Rueda

46. Monumento a Rubén Darío en Málaga







Fundación Juan March (Madrid)

47. Juan Ramón Jiménez. Último retrato pictórico (1955) por Vázquez Díaz. Colección particular, Madrid



José Moreno Villa (1887-1955), por su actividad experimental claro precursor de los jóvenes del 27, sobre los que ejerció en la Residencia de Estudiantes un auténtico magisterio. En opinión de J. F. Cirre, su aspiración fue triple: continuo cambio de motivo y forma, hondura de pensamiento y claridad expresiva.

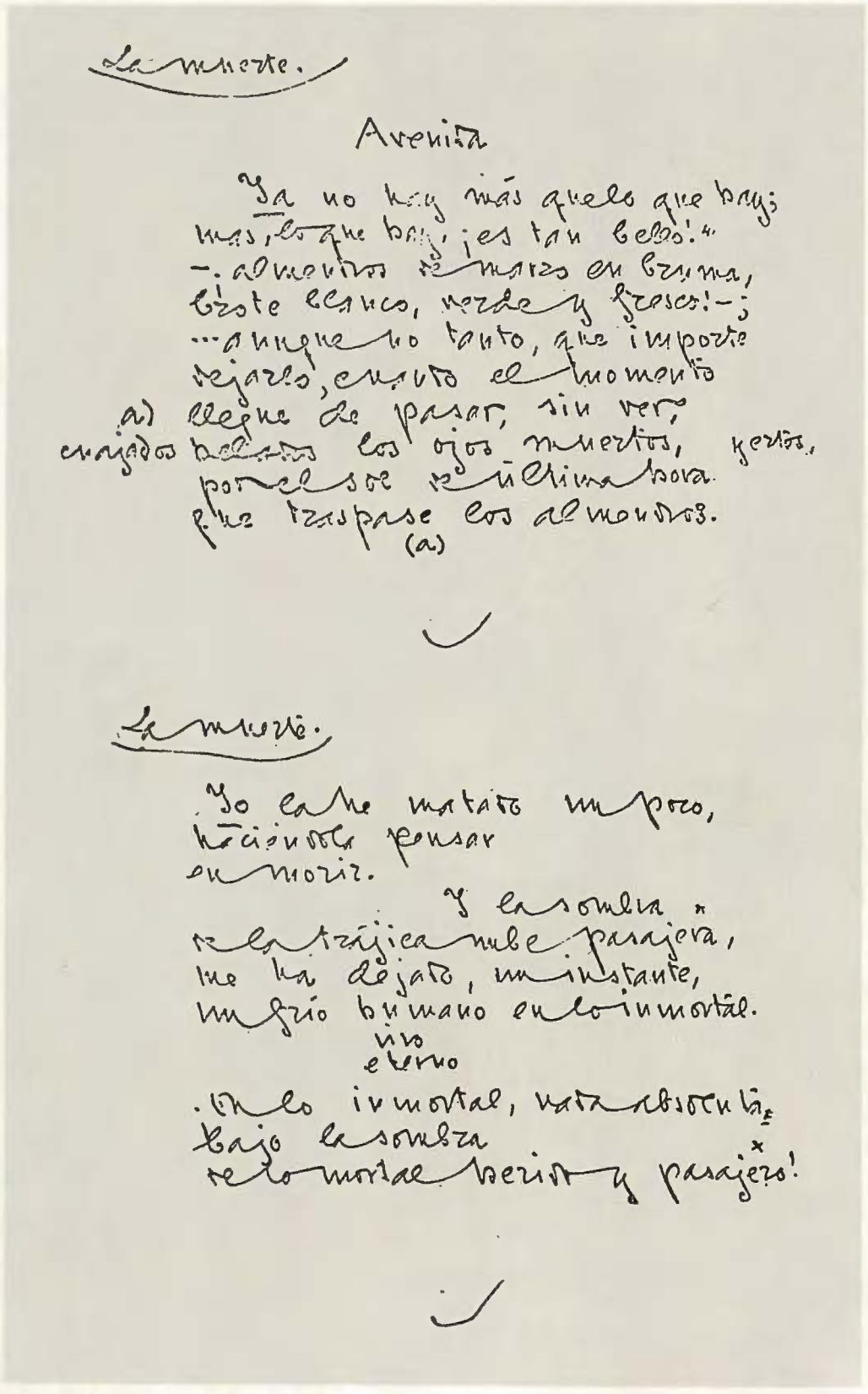
Y así llegamos a lo que en calidad y en cantidad es sin ningún género de dudas el punto álgido de la poesía española del siglo veinte: la generación de 1927, la generación que celebra en el Ateneo de Sevilla el tricentenario de la muerte de Góngora. Este homenaje y defensa del poeta barroco cordobés fue ya de por sí, en su momento, un auténtico manifiesto decididamente vanguardista. Por otra parte, la característica fundamental de este conjunto de poetas quizás sea —como ha escrito J. M. Rozas— haber conseguido un equilibrio, una armonía casi perfectas entre los *ismos* y la tradición. Pues bien, en este momento poético el predominio del Sur es contundente: una amplísima mayoría de los poetas del grupo son andaluces. Intentaré caracterizarlos uno a uno con brevedad.

Federico García Lorca (1898-1936) es de todos ellos el que más ríos de tinta ha hecho derramar. Si bien es verdad que su asesinato ha contribuido a su popularidad, quizá la clave de su fascinación esté en que —como ha escrito Gallego Morell— Lorca es el primer poeta andaluz que exhibe su andalucismo, el primer poeta que, empapado de Granada y de Andalucía, las pasea con todo descaro por el mundo. Pero aún hay más, porque detrás de su granadinismo y andalucismo, detrás de sus resonancias populares y de su gitanismo épico, está también el poeta surrealista de la selva metálica de Nueva York, el poeta de los grandes mitos hispánicos, el poeta del amor oscuro, de la Andalucía del llanto, y de la muerte trágica.

El gaditano Rafael Alberti (1902) es —en opinión de Solita Salinas— el poeta de los paraísos perdidos: neopopularista tradicional y culto, recreando un paraíso imposible de sueño y recuerdo;

Fundación Juan March (Madrid)

48. Los dos poemas de la muerte.
Autógrafos de Juan Ramón Jiménez



la muerte.

Avenida

Ya no hay más que lo que hay;
mas, lo que hay, ¡es tan bello!
—. almendros en flor en bruma,
¡este blanco, verde y frescor!—;
...aunque no tanto, que importe
dejarlo, cuando el momento
a) llegue de pasar, sin ver,
cruzados bajos los ojos muertos, yertos,
por el sol último hora
que traspase los almendros.
(a)

la muerte.

Yo calle matado un poco,
haciendo pensar
en morir.
y la sombra
relampagueante nube pasajera,
me ha dejado, un instante,
un frío humano en lo inmortal.
sino
eterno
. En lo inmortal, nada absoluto,
bajo la sombra
de lo mortal veloz y pasajero!

surrealista a la búsqueda de un paraíso perdido en un pasado infinito; poeta político en la calle y la trinchera; poeta del destierro y del ansia de *retorno* a través de la evocación *de lo vivo lejano;* poeta, en fin, de la pintura figurativa, fuertemente teñido de pitagorismo, como ha dicho Ángel Crespo.

Vicente Aleixandre (1898) nació en Sevilla y pasó su infancia en Málaga, su «ciudad del paraíso». Según Carlos Bousoño es uno de los escritores hispánicos de mayor singularidad expresiva y uno de los artistas españoles que ha lanzado una mirada más vasta y coherente sobre el universo. Si nos interrogásemos sobre la fuerza primigenia de su poesía, habría que afirmar que ella reside en la solidaridad amorosa del poeta con todo lo creado: con la naturaleza y con el hombre; de ahí que su proverbial panteísmo sea el resultado del ansia de devorar la realidad circundante y convertirla en sangre propia.

El también sevillano Luis Cernuda (1902-1963), el poeta que, entre otras muchas cosas, abrió las puertas de la poesía española a la mejor lírica del norte (alemana e inglesa), fue polémicamente definido, hace ya varios lustros, por Jaime Gil de Biedma como el poeta más vivo y contemporáneo entre todos los del 27 y ello precisamente —decía— porque nos ayuda a liberarnos de los grandes del 27: porque su frialdad es la apasionada frialdad del que, a cada momento, está intentando entenderse y entender; porque sus poemas parten de la realidad de la experiencia personal, no de una visión poética de esa experiencia personal; porque lo que en ellos se dice tiene una validez que no es sólo poética: la validez de una experiencia real y contingente.

Varias son las revistas andaluzas de la generación del 27 («Gallo», «Ambos» «Mediodía», «Papel de Aleluyas»), pero la gran revista de la generación fue sin duda «Litoral», en cuyos anejos se publicaron *Canciones del farero* de Prados, *La amante* de Alberti, *Las islas invitadas* de Altolaguirre, *Canciones* de Lorca, *Perfil del*

Fundación Juan March (Madrid)

49. Grupo de poetas de la generación del 27 en el Ateneo de Sevilla (1927)

50. Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Federico García Lorca



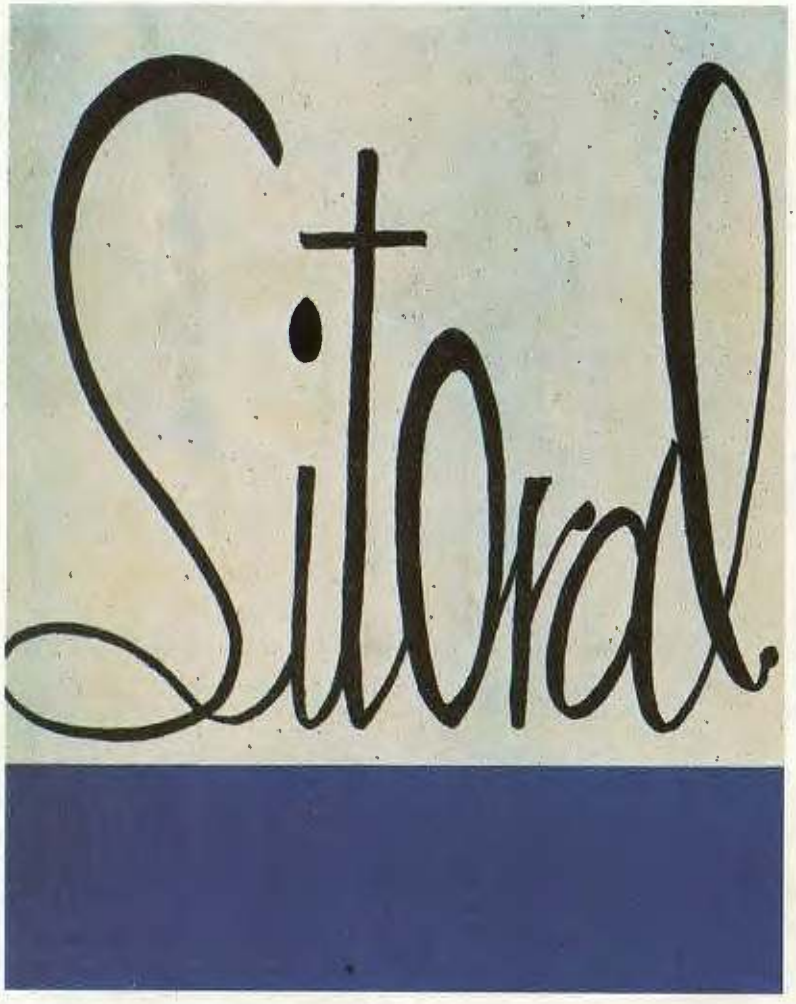


aire de Cernuda y *Ámbito* de Aleixandre, entre otros. «Litoral» era obra de los malagueños Emilio Prados (1899-1962), Manuel Altolaguirre (1905-1959) y José María Hinojosa (1904-1936). El primero, poeta de canciones sencillas y breves de tema marino, poeta después gongorino y solemne, surrealista fugaz aunque logrado, romancista comprometido hasta el final con la causa republicana y finalmente poeta de la muerte en la soledad mejicana. Manuel Altolaguirre, «ángel malagueño» como le llamó Aleixandre, era el benjamín de la generación y dejó una obra poética muy unitaria que él mismo calificó de «hermana menor de la de Pedro Salinas»; poesía fina, delicada, tiernísima y extraña a veces, en palabras de José Luis Cano; «cantos de inocencia», según Aleixandre. José María Hinojosa, víctima también de la guerra civil, fue poeta de gran originalidad y conectó directamente con los surrealistas franceses durante su estancia en París, donde, por cierto, publicó *Poesía de perfil* (1926); para Guillermo de Torre fue el único surrealista convicto.

Todavía se podrían añadir algunos nombres andaluces (Pedro Garfias, Adriano del Valle, Joaquín Romero Murube, los tres sevillanos) a este magnífico grupo de poetas, que, rotos por la guerra civil, o desaparecen trágicamente o se dispersan por el mundo: Lorca e Hinojosa fueron asesinados en circunstancias contrarias; Alberti, Cernuda, Prados y Altolaguirre, «españoles del éxodo y del llanto», marchan al destierro; sólo Aleixandre permanece, aunque, como ya se ha señalado tantas veces, en un fructífero exilio interior.

La poesía andaluza de la inmediata postguerra tiene tres nombres de enorme interés: José Antonio Muñoz Rojas, Luis Rosales y Elena Martín Vivaldi. El primero de ellos, modelo de escritor apartado del trasiego de la vida literaria, al que José Luis Cano definió como fino andaluz pasado por Cambridge, se dio a conocer como poeta antes de la guerra y más tarde ha brillado sobre todo en un género tan difícil y tan poco culti-

Fundación Juan March (Madrid)



51. Portada del n.º 4 (abril de 1927) de la revista «Litoral»



52. Portada de la revista «Gallo» (1928)

vado en nuestra literatura como es el poema en prosa. Desde la voluntaria reclusión en su tierra antequerana, que, aludida o nombrada, es la verdadera protagonista de sus mejores obras, nos ha ido dando a conocer lentamente una serie de libros donde los cuadros soñados o evocados melancólicamente se funden con anécdotas suaves, historias divertidas, pintorescas o fantásticas; precisamente de *Las cosas del campo* dijo Dámaso Alonso que es «el más bello libro de prosa que conozco desde que soy hombre».

Luis Rosales, que se dio a conocer en 1935 como clasicista y garcilasiano, publicó en 1949 el que para mí es su gran libro: *La casa encendida.* Es un poema largo, fluyente y de versos amplios, de lenguaje directo, evocación de su infancia granadina, su hogar, sus amigos, sus familiares y la amada que ilumina toda la casa; es, en suma, una verdadera poética de lo cotidiano, expresada en un monólogo entrecortado donde las imágenes brillantes están ausentes, como certeramente ha señalado García de la Concha.

Elena Martín Vivaldi, poeta granadina muy admirada y querida por las jóvenes generaciones, ha publicado un buen número de libros en los que poco a poco ha ido *desvelando* sus *cumplidas soledades* y frustradas *esperanzas* a través de un lirismo puro, *fuente de su sentir*, que busca el otoño, la lluvia, la primavera, los tonos amarillos y los árboles en flor, pero no para extasiarse nostálgicamente ante ello sino buscando una fusión íntima a través de una palabra poética traspasada de tristeza estremecida; Elena Martín Vivaldi, tierna dolencia que se derrama en sus poemas, como ha escrito Enrique Molina.

A partir de estos tres poetas, a los que considero los primeros maestros de la postguerra, se me hace muy difícil destacar en breve espacio a algún poeta concreto de entre tantos que tendría que citar. Espero que no se me tache de chauvinista si afirmo que no creo que pueda haber otra región o lugar del planeta con tanta cantidad y calidad poética como Andalucía. Pero arriesguemos algunos nombres y un larguísimo etcétera.

Entre los poetas de los años cuarenta hay que nombrar en primer lugar a los del grupo de la revista cordobesa «Cántico»: Bernier, García Baena, Ricardo Mo-

Fundación Juan March (Madrid)

lina; sin olvidar al sevillano Rafael Montesinos y a los gaditanos Ruiz Peña, José Luis Cano y Carlos Edmundo de Ory, uno de los fundadores del *postismo.*

Poetas de los años cincuenta son los que hicieron de la revista malagueña «Caracola» una de las más importantes en el ámbito hispánico: sobre todo Alfonso Canales, Enrique Molina Campos, Rafael León y M.ª Victoria Atencia. También de los años cincuenta son los poetas del grupo granadino «Versos al aire libre»: Gutiérrez Padial, Rafael Guillén, Ladrón de Guevara y José Carlos Gallardo, entre otros. Sevillanos de aquellos años son Aquilino Duque, Manuel Mantero, Antonio Aparicio, sin dejar atrás al jerezano Caballero Bonald, más importante como novelista, y al cordobés Vicente Núñez, que tan poco se prodiga. De los años sesenta son Joaquín Caro Romero, de Sevilla, los gaditanos Fernando Quiñones, Ángel García López, Carlos Álvarez y Antonio Hernández, los malagueños Ballesteros y Pérez Estrada y de Granada Antonio Carvajal, Juan de Loxa y Jenaro Talens, nacido realmente en Tarifa.

Y de los años setenta una amplia relación de jóvenes y valiosos poetas: Joaquín Lobato, José Infante y Fernando Merlo, de Málaga; José Luis Núñez, Abelardo Linares y Fernando Ortiz, de Sevilla; Álvaro Salvador, Narzeo Antino, Rafael Rodríguez, Heredia Maya, José Gutiérrez, Francisco J. Egea, Juan J. León y Antonio Enrique, granadinos; José Lupiáñez, J. Ramón Ripoll, Fernández Palacios y Francisco Bejarano, de Cádiz; Manuel Urbano, Fernando Adán y Manuel Lombardo, de Jaén, y Ángel Berenguer y Teresa Vázquez, de Almería.

ALGUNOS NOVELISTAS DEL SIGLO XX

Aunque nombres no faltan, no es tan rica ni de tanta altura la nómina de novelistas andaluces del siglo veinte. De los nacidos en el siglo anterior habría que comenzar por el malagueño Arturo Reyes (1863-1913), que recogió la línea costumbrista de su paisano Estébanez Calderón, triunfando en 1898 con *El lagar de la Viñuela,* que Menéndez Pelayo juzgó como la mejor de sus novelas; pero su triunfo decisivo vendrá con *La goletera* (1901), por la que Valera lo situará al nivel de nuestros mejores novelistas.

Ejemplo puro de novelista de costumbres fue el también malagueño Salvador González Anaya (1879-1955), autor de toda una serie de sólidas novelas donde destacan la fuerza descriptiva y un exaltado lirismo, y el interés por las ambientaciones concretas: *Nido de cigüeñas* es la novela de Écija; *Los naranjos de la Mezquita* lo es de Córdoba; *La oración de la tarde,* de Granada; *Nido real de gavilanes,* de Baeza; *La jarra de azucenas* está situada en Antequera, y *La sangre de Abel* es una de sus novelas malagueñas.

También era malagueño Ricardo León (1877-1943), que a mediados de la segunda década de este siglo era el novelista más popular y leído, a pesar de su anacronismo y técnica de museo. Su novela más interesante sigue siendo *Casta de hidalgos* (1908), la cual, como afirmó Gómez Baquero, representó, junto con *La quimera* de la Bazán, la reacción del espiritualismo cristiano en la novela.



Más interés creo que tiene el sevillano José López Pinillos (1875-1922), escritor de tesis, tosco, brutal y lleno de vida, autor de una estupenda novela, *Doña Mesalina,* donde se cuenta la historia de una maestra rural ahogada en un ambiente de sexualidad agobiante y obsesiva.

Un escritor andaluz enormemente atrayente y hoy, según parece, en trance de ser revalorizado definitivamente es Rafael Cansinos-Assens (1883-1964), de Sevilla; Jorge Luis Borges, que se confiesa su discípulo, lo califica nada más y nada menos que de maestro de una prosa feliz que siempre logra la belleza y nunca parece buscarla. Autor de un buen número de novelas, quizá la más importante sea *El movimiento V. P.,* recientemente reeditada y de la que J. M. Bonet ha dicho que es un libro de vanguardia escrito por un no-vanguardista que les toma el pelo a los vanguardistas.

Dentro de la novelística española del exilio destacan tres escritores nacidos en tierras andaluzas: el malagueño Salazar Chapela, el granadino Francisco Ayala y el jiennense Manuel Andújar. Esteban Salazar Chapela (1900-1965) se dio a conocer como novelista al comienzo de los años treinta con un relato de tendencia realista, pero sus obras verdaderamente importantes las escribió en su destierro londinense. La primera de ellas, *Perico en Londres,* no es sino una dispersa aunque divertida novela sobre la emigración política; su obra siguiente, *Desnudo en Picadilly,* es su mejor novela y en ella, con mucha gracia y comicidad, cuenta las aventuras de Mr. Charles Pim, un inglés que durante la guerra con Alemania cambia de aspecto y de identidad, y vuelve a encontrarse con personajes y situaciones de su vida anterior.

Francisco Ayala (1906) publicó su primera novela en Madrid a los diecinueve

Fundación Juan March (Madrid)

años; enriqueció la prosa vanguardista española de los años veinte con dos importantes volúmenes de relatos «deshumanizados»: *El boxeador y un ángel* y *Cazador en el alba,* frutos maduros de una etapa de captación y asimilación de *ismos;* en dos colecciones de cuentos, *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero,* plasma sus reflexiones obsesivas sobre España y la guerra civil, donde ni la intención ni el resultado son partidistas; y dos son también sus novelas de testimonio americano, en las que culmina su arte narrativo: *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962), dos libros complementarios que quieren ser la crónica esperpéntica del derrumbamiento de una típica dictadura centroamericana.

Manuel Andújar (1913), al que Marra-López situó en la lista de los ocho narradores españoles más importantes del exilio, se dio a conocer como novelista en Méjico, unos años después de acabada la guerra civil. Rafael Conte afirma que el motor fundamental de su obra es la preocupación por España, «un problema previo que no me deja en paz», en palabras del propio novelista. Por eso, en el intento de iluminar el oscuro y complejo entretejido de la guerra civil, lleva su indagación literaria al terreno de la conflictiva realidad anterior a la proclamación de la segunda República. Esa exploración de la vida española alcanza su máxima altura en *Vísperas,* trilogía abierta sobre la que planea un implacable fatalismo.

Algún nombre más se podría añadir entre los nacidos a principios de siglo, como es el caso de Manuel Halcón (1903), sevillano, narrador del mundo de la aristocracia andaluza.

Nacidos por los mismos años y pertenecientes los dos en sus inicios a la generación conocida como del realismo social, Caballero Bonald y Alfonso Grosso son casi los únicos novelistas andaluces de postguerra que han conseguido traspasar con éxito la muralla de Despeñaperros, aparte del gaditano Ramón Solís, autor de algunas novelas históricas importantes. José Manuel Caballero Bonald (1926), gaditano, ha conseguido sólo con dos novelas, *Dos días de septiembre* y *Ágata, ojo de gato,* ser considerado uno de los grandes novelistas españoles contemporáneos. La primera, concreta en el tiempo y en el espacio, es el testimonio, bastante objetivo e imparcial, de la situación social de lucha de clases en que vive un pueblo vinícola andaluz (Jerez de la Frontera); en afirmación de Sanz Villanueva, las principales virtudes de esta novela radican en haber evitado una tipología acentuada, consiguiendo, por el contrario, seres de carne y hueso, y haberse planteado con seriedad y acierto su construcción formal. Al realismo mágico se adscribe *Ágata, ojo de gato,* que, a través de un complicadísimo estilo y pasando casi imperceptiblemente de lo real a lo fantástico, narra la llegada, dominación y ruina de una familia extranjera en la Marisma de Argónida.

Alfonso Grosso (1928), nacido en Sevilla, es modelo de escritor original de novelas testimoniales, como, por ejemplo, *Testa de copo,* sobre los pescadores del Estrecho, o *El capirote,* sobre el campesinado andaluz; pero en este campo Grosso es sobre todo el autor de *La zanja* (1961), donde, en opinión de Gonzalo Sobejano, se denuncia la explotación de campesinos y obreros con una franqueza hasta entonces poco frecuente; esta novela, a través de su protagonismo colectivo, quiere ser fiel y amplio reflejo de la estructura social española. En su segunda época narrativa, en la que Grosso no abandona sus precoupaciones sociales y críticas, su estilística sintáctica se barroquiza agudamente entre saltos temporales, rupturas narrativas e interpolaciones evocativas; a este período de su obra pertenecen *Inés just coming* (1968), narración perspectivista sobre la revolución castrista, *Guarnición de silla,* novela evocativa sobre las clases dominantes de una población de Extremadura, y *Florido mayo,* donde se cuenta la grandeza y decadencia de una familia de origen italiano. No sería justo terminar estas notas sobre novela sin hacer aunque sea una referencia al intento fallido de lanzar en los años sesenta desde Sevilla un movimiento de narrativa andaluza, que, por otra parte, cuenta con escritores de indudable valía, como Manuel Barrios, Manuel García Viñó y sobre todos el granadino José Asenjo Sedano. Por último, entre los jóvenes novelistas destaca rotundamente José M.ª Vaz de Soto.

EL TEATRO

Hablar del teatro andaluz de este siglo implica considerar, aunque sea brevemente, la polémica, que llega a nuestros días, referente a las dos imágenes contrarias que sobre el ser de Andalucía brotan de los escenarios: la visión tranquilizadora y cómica de una Andalucía alegre y la visión crítica y dramática de una Andalucía de la tristeza. Esta polémica, que ya se planteó a principios de siglo en el terreno de la poesía (recordemos, sin ir más lejos, que Rubén Darío habló de la «tristeza andaluza» al referirse a *Arias tristes* de Juan Ramón), se fue agriando sobre todo en el campo teatral y ha llegado a desembocar en la condena y rechazo ciego de autores que merecen un trato más justo. Así, mientras unos despojan de todo valor a los Quintero y enaltecen, por ejemplo, a García Lorca, otros, siguiendo muy de cerca las huellas de los hermanos sevillanos, consiguen triunfar a niveles altamente populares, logran imponer una imagen de Andalucía y aún la convierten aquí y más allá de nuestras fronteras en imagen total del país. Pero, la verdad sea dicha, esta polarización radical ha desvirtuado el problema, pues, como ha apuntado breve pero certeramente José Monleón, tanto una como otra son dos visiones igualmente históricas, dos rostros ciertos de una misma sociedad.

Ni que decir tiene que los más perjudicados en todo este asunto han sido, sin duda, Serafín (1871-1938) y Joaquín (1873-1944) Álvarez Quintero, cuya inmensa obra está pidiendo a gritos un análisis serio y desapasionado. Los hermanos Quintero, autores de más de dos-

Fundación Juan March (Madrid)



cientas piezas teatrales, fueron los auténticos herederos del sainete finisecular. Quizás su obra maestra sea *Puebla de las mujeres,* calificada por Azorín de verdadera maravilla técnica. Es importante también señalar la admiración tardía que hacia estos autores confesó un crítico de tanto prestigio y finura como Luis Cernuda, que en uno de sus artículos recuerda haber ido a ver *El patio* con el exclusivo fin de reírse de los Quintero y sin embargo salió encantado de la obra y de sus autores.

Frente a las piezas costumbristas de los Quintero, teatro de lo pintoresco, divertido, sentimental, amable, donde no aparecen tensiones ni conflictos, habría que situar las comedias, tragedias y dramas de Federico García Lorca, verdadero e indiscutible punto álgido de la dramaturgia andaluza del siglo XX (y aun de la española, juntamente con Valle-Inclán). Tres constantes han señalado en su obra dramática Josephs y Caballero: en primer lugar se trata de un teatro verdaderamente poético, en segundo lugar es constantemente experimental y en tercer lugar se puede probar su unidad temática, cuya situación dramática básica, si bien se plasma en variedad de subtemas (el tiempo, el amor, la libertad, la represión, etc.), tiene su fundamento, según Ruiz Ramón, en el enfrentamiento conflictivo entre dos fuerzas: la autoridad y la libertad. Del breve conjunto que forma su producción, y dejando aparte *El público* (drama onírico y de un vanguardismo deslumbrador, cuyo texto no ha sido publicado hasta hace poco), se destacan las siguientes obras: *Mariana Pineda,* poema escénico de Granada y de su heroína de la Libertad, escrito al modo de las estampas románticas; *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores,* que el mismo Lorca definió como el «drama de la cursilería española, de la mojigatería española, del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida»; *Bodas de sangre,* tragedia fatalista de amor, honor y venganza, inspirada en un suceso ocurrido en una cortijada de la pro-

Fundación Juan March (Madrid)

55. *Francisco Villaespesa*



56. *Rafael Alberti*



vincia de Almería; *Yerma,* que fue la obra que consagró en vida a García Lorca, es —en palabras de su autor— la tragedia de la mujer estéril, o, según parte de la crítica, la tragedia de la mujer no fecundada por el marido; por último, *La casa de Bernarda Alba,* considerada como su verdadera obra maestra y culminación de un proceso dramático trágicamente interrumpido en su mejor momento, se nos revela como la última y más alta expresión lorquiana del conflicto entre individuo y sociedad, entre libertad y autoridad y más en concreto entre instinto sexual e instinto de poder, como ha especificado el mismo Ruiz Ramón.

Relacionada con el último teatro lorquiano está la mejor pieza de Rafael Alberti: *El adefesio.* En ella se viene a plasmar la tragedia en que desemboca el ejercicio de todo principio de autoridad, representada aquí por la terrible vieja Gorgo, que tortura a la joven Altea hasta empujarla a la muerte. *El adefesio* forma con *El trébol florido* (escenificación lírica de la lucha entre la tierra y el mar) y *La Gallarda* (representación, densa en simbolismo mítico, de los amores de la Gallarda con el toro Resplandores) la que el crítico Robert Marrast ha llamado *«trilogie du terroir»* y representa en buena parte el triunfo de lo dramático sobre el acusado lirismo de las otras dos piezas de la trilogía. Pero al hablar del teatro de Alberti no se puede dejar de mencionar *Noche de guerra en el Museo del Prado, aguafuerte* donde la articulación de los elementos goyescos y esperpénticos con el tema de la guerra civil alcanza la cima más sorprendente dentro de la dramaturgia popular contemporánea.

Pero anteriores a Lorca y Alberti son algunos autores andaluces que por su indudable interés no podemos de ninguna forma pasar por alto. Me refiero en concreto a Francisco Villaespesa y a los hermanos Machado. Con respecto al primero, en cuyo teatro se funden —aunque no equilibradamente— el vástago espiritual de Zorrilla y el discípulo brillante de Rubén Darío, hay que señalar que la crítica actual (y parte de la de su época) sigue estando más preocupada en señalarle defectos descalificadores (excesivo lirismo, y ausencia casi total de lo dramático, retórica efectista y declamatoria, superficialidad) que en ponderar, por ejemplo, su claro dominio de la técnica del verso, las calidades sensuales de sus textos y su concepción visual del espectáculo. Como autor teatral Villaespesa es por antonomasia el autor de *El alcázar de las perlas,* que versa sobre la fundación de la Alhambra por Alhamar, siguiendo, por una parte, el camino que le había abierto Zorrilla, y, por otra, inspirándose en una «leyenda árabe» de Juan García Goyena.

Los hermanos Machado escribieron entre 1926 y 1935 siete obras teatrales en colaboración, cuyo valor y originalidad residen, según el profesor Chicharro, en que se sitúan en un punto medio (cronológica, evolutiva y formalmente) entre el teatro de Villaespesa y Marquina y el de Lorca y Alberti, y en que consiguen, vistas en su conjunto, hacer viable el verso para los más diversos asuntos (historia, leyenda, conflictos de personalidad en clave freudiana y «alta comedia»). Hondamente preocupados por la teoría teatral, los hermanos Machado alcanzan la realización dramática más ajustada a dichas reflexiones con *La Lola se va a los puertos,* una obra que, inspirada en un poema de Manuel y partiendo de elementos localistas andaluces, consigue trascenderlos y evitar un fácil folklorismo; así ha podido ser definida por Tuñón de Lara como una forma de acercarse a la vida española por su lado serio.

Un autor que no tiene nada que ver con el tipo de teatro visto hasta ahora, es el granadino José López Rubio (1903), que comenzó su andadura escénica a finales de los años veinte, que en la década siguiente permaneció en Hollywood contratado por la Metro y la Fox para escribir los diálogos de las versiones españolas y que en los años cincuenta estrenó sus dos mejores obras: *Celos del aire* y *La venda en los ojos.* Con ellas se consagró como uno de los comediógrafos preferidos de la burguesía madrileña, su públi-

Fundación Juan March (Madrid)

57. «Marianita Pineda». Dibujo de Federico García Lorca. Colección particular, Madrid



co adicto, cuyo sistema de valores, del que parte, nunca cuestiona; son obras cuyo tema central es el amor con sus alegrías y sus amarguras y que han sido definidas acertadamente como comedias de la ilusión, comedias de la felicidad, visiones amables de la vida humana.

El que sí tiene mucho que ver con el teatro anterior es José María Pemán (1898-1981), que se dio a conocer con el polémico *Divino impaciente* (1933) y que aparte del teatro histórico ha cultivado con acierto, finura y gracia la comedia de costumbres andaluzas.

Entre los autores más significativos del teatro español posterior a la guerra civil figuran tres nombres andaluces —un granadino y dos cordobeses—, relacionados en cierto modo por su actitud crítica, pero realmente muy distanciados en estilo, temática, tono y hasta suerte en los escenarios. El mayor de ellos, heredero directo de García Lorca, es José Martín Recuerda (1925), autor inconformista y rebelde desde sus inicios teatrales, que, reproduciendo la vieja polémica, se presenta como la voz de la Andalucía trágica, la auténtica según él. La obra que le dio a conocer definitivamente más allá de su tierra fue *Las salvajes en Puente San Gil,* cuyo estreno en Madrid (1963) provocó un auténtico escándalo entre el público que no estaba dispuesto a aceptar lo que se le ofrecía: un grito violento y desgarrador contra la hipocresía y la represión sexual. En 1977 pudo por fin estrenar su obra sobre Mariana Pineda, donde el escenario se abre y prolonga hacia el patio de butacas y el espectador se convierte en un participante más de la *fiesta* teatral.

Menos conflictivo para la pasada censura, los empresarios y el público habitual es Antonio Gala (1936), autor afortunado que ha podido estrenar en salas madrileñas (y en su momento) la mayor parte de su ya importante producción dramática. Es un teatro el suyo que, bajo simbolismos y supuestas ambigüedades e imprecisiones, esconde una disimulada pero aguda visión crítica de la sociedad española de hoy. De todo lo que conozco

Fundación Juan March (Madrid)

de él, creo que lo más interesante sigue siendo *Los buenos días perdidos* (1972), que es mucho más que un drama sobre la guerra civil y que, como ha afirmado Ricardo Doménech, supone una evolución original desde el simbolismo hacia la tragicomedia grotesca.

Y con Miguel Romero Esteo cierro esta nómina de escritores andaluces del siglo XX y la cierro brillantemente, porque este cordobés nacido en 1930 es con Francisco Nieva el depositario, que no seguidor, de la mejor herencia valleinclanesca; por eso hay que lamentarse de que esa revolución teatral que supone la obra de Romero Esteo, esté prácticamente encerrada, encarcelada y encadenada en el libreto y sólo se haya atrevido a ponerla brevemente en pie algún loco independiente. Enormemente difíciles de definir, las obras de Romero Esteo forman con el lenguaje, la acción y los personajes un entretejido complejísimo y laberíntico, que sólo puede ser comprendido si lo relacionamos, como escribe Ruiz Ramón, con la cultura popular del medievo. Teatro de ruptura total, donde ninguna convención se tiene en cuenta; teatro crítico, autocrítico y anticrítico; teatro de la calle, de fiesta, de ceremonia; teatro envolvente, paródico, vivo, satírico, lúdico, liberador. Valgan estas palabras del mismo Romero Esteo para cerrar este brevísimo panorama literario: «En fin, hay que dejarse de teorizar del arte y volver a la artesanía como punto y aparte. Meterse de morros en materias y materiales y artesanía, y dejarse de primores en la teoría y la cosa culta porque son los abismos de la teoría como torta insepulta. El adiós al gran teatro pluscuamperfecto».

Fundación Juan March (Madrid)

ARTE

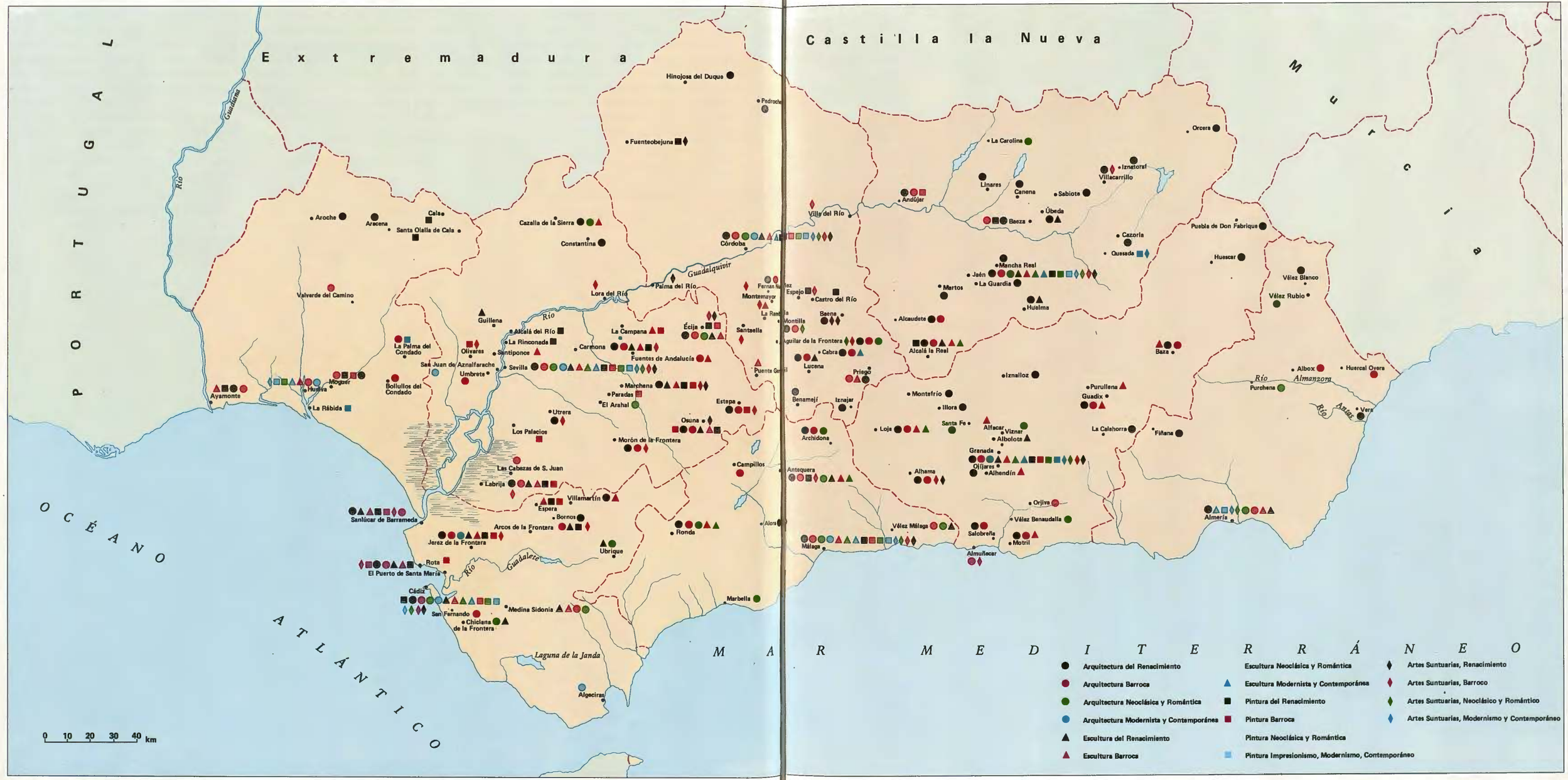
Del Renacimiento al siglo XX

José Hernández Díaz

Catedrático emérito de Historia del Arte Español
Universidad de Sevilla

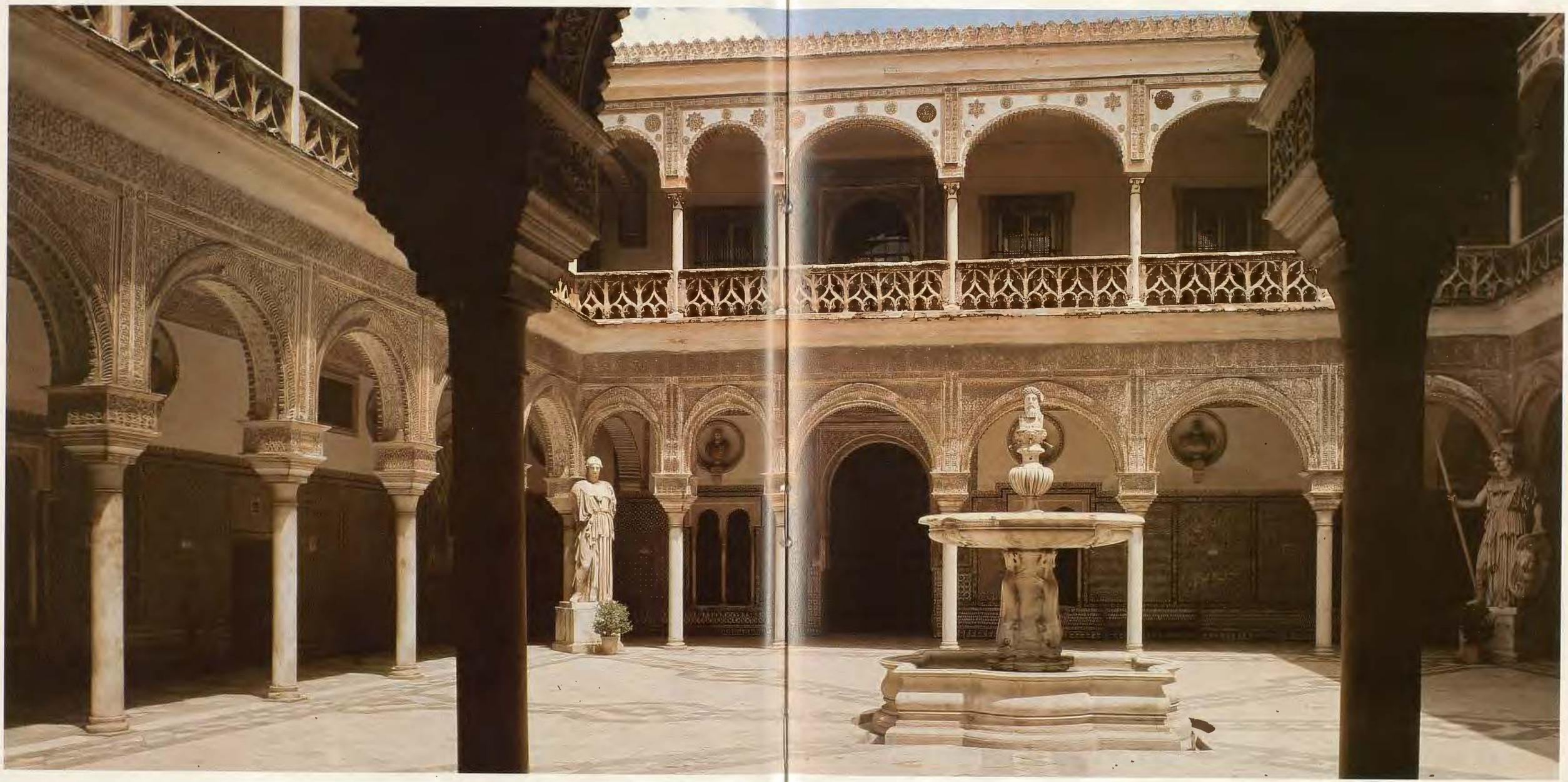
Fundación Juan March (Madrid)

Localización de algunas obras de arte según épocas y estilos, desde el Renacimiento a nuestros días



Fundación Juan March (Madrid)

1. Patio de la Casa de Pilatos. Sevilla



Fundación Juan March (Madrid)

2. Interior de la catedral de Guadix



Fundación Juan March (Madrid)

RENACIMIENTO: CLASICISMO, MANIERISMO

EL MEDIO AMBIENTE ESTÉTICO Y ARTÍSTICO

Al iniciarse el siglo XVI, en España campeaba una mentalidad estética de sentido barroquizante manifestada en fórmulas artísticas del gótico flamígero y muy especialmente de lo mudejárico. Es el complejo ideológico que significa el estilo de la época de los Reyes Católicos. Mas en su tiempo la política hispánica presenta diversos frentes, siendo uno de ellos el de la península italiana, con acciones militares y diplomáticas, venero de un fecundo contacto cultural.

En Florencia maduraba un humanismo platonizante que producía formas de perfección tras las experiencias cuatrocentistas; Lombardía mostraba entusiasmo por los últimos hallazgos medievales europeos; Venecia, siempre orientalizante, conoció otra faceta humanística, pero de tendencias neoaristotélicas; Roma propugnaba un ecumenismo, basado en las más puras esencias teológicas y bíblicas; Nápoles, tan vinculada a lo español, irradiaba también erudiciones humanísticas, desde los tiempos del rey aragonés Alfonso V; Liguria prodigaba decorativismos y ornamentaciones, con su espléndida artesanía. Era una nueva mentalidad que yugularía ese gran movimiento europeo capitaneado por Flandes y Borgoña, que era el epílogo de todo el quehacer y la sapiencia artística medieval.

Todo ello llega a nosotros, fecundando prontamente el campo cultural. De una parte, se incrusta en nuestra mentalidad la ideología llamada «del Romano», nombre que servía para diferenciarla del «arte nuevo o moderno», aplicado al gótico. Y esto ocurre por diversas vías convergentes: una y muy valiosa es el conocimiento de los tratados de los preceptistas italianos (Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio, Giacomo Barozzi, el Vignola), bien en textos latinos y toscanos o en traducciones castellanas, que fueron introduciéndose a lo largo del siglo. Pero conste que ya en 1526 se daba a la estampa la obra de Diego de Sagredo, titulada *Medidas del Romano,* que abogaba en pro de las nuevas tendencias[1]. A partir de ahora, será la mente del arquitecto romano Marco Vitruvio Polion quien marque directrices, modernizado e interpretado por los citados teorizantes. De otro lado la llegada de obras y de artistas procedentes de diversas regiones italianas (Miguel Carlone, Pedro Torrigiano, Benvenuto Tortello, Domenico Fancelli, Jacobo Florentino el Indaco), muchos de ellos de la mano de excelsos mecenas españoles (Mendozas, Fonsecas, Fajardos, etc.), conocedores y amantes de cuanto allí se hacía; también la presencia en dichas tierras de artistas hispanos (Hernando de Llanos y Hernán Yáñez, Pedro Machuca, Diego Siloee, Bartolomé Ordóñez, Pedro y Alonso Berruguete, Pablo de Céspedes, etc.), educados en aquel ambiente o contrastando en el mismo su originaria formación. La estancia entre nosotros de laureados artistas no plásticos, o el conocimiento de sus producciones (pensadores, teólogos, matemáticos, etc.), acrecen los quilates del proceso. Los dibujos y grabados tanto xilográficos como calcográficos (las conocidas «estampas») son vehículo de enlace y difusión de los hallazgos y logros artísticos de talleres y escuelas *(Codex escurialensis);* la imprenta fue poderoso elemento, en extensión y profundidad, del quehacer intelectual. Con diferentes matices, la cultura hispánica se italianiza humanísticamente.

Pero hay otra vía ideológica que deja su huella entre nosotros: la norteña, representada por Francia y Flandes. De sobra es conocida la estimación por el arte flamenco en la corte de los Reyes Católicos, acrecida durante el gobierno del flamenco Carlos V, pues su realismo mostraba facetas muy afectas a los españoles; y el arte de Borgoña, aspecto sobresaliente del llamado «renacimiento eyckiano», son buena prueba del aserto (Miguel Perrin, Nicolás de León o Lion, Roque de Balduque, Juan Giralte y otros). Pese a su credo estético de origen, no desconocían el renacimiento humanístico y algunos habían logrado estancias en Italia (Pedro Kempeneer o de Campaña y varios otros) que transformaron sus orientaciones estilísticas.

Estas auténticas fuerzas culturales de presión dan origen a un eclecticismo que perfila muy singularmente la personalidad hispánica, tendente siempre a la individualización.

La segunda mitad del siglo vuelca decididamente la balanza a lo itálico, en su faceta manierista, sin pérdida, no obstante, de nuestros valores.

Por lo que hace a Andalucía, precisa diferenciar la zona occidental, reconquistada al mediar el siglo XIII (y por tanto con largas experiencias de goticismo y muy destacadamente de mudejarismos barroquistas, que le imprimen carácter), de la oriental (que salta de los primores barroquizantes también de la Alhambra nazarita al clasicismo renacentista del palacio carolino levantado por Machuca y a la catedral que alzara Siloee, ambos artistas españoles impregnados de humanismo itálico, aprendido durante su estancia en aquellas tierras, según se ha expuesto), ambas con bien definidas personalidades. Hay, pues, que señalar, delimitándolos, los cuatro reinos andaluces, forjados en la Reconquista: Sevilla (con Huelva, Cádiz y partes de Málaga y Badajoz); Granada (con Málaga y Almería); Córdoba (que fue capital de la Bética romanizada); y Jaén (capital del Santo Reino). Como vasos comunicantes, se fecundan mutuamente en lo cultural.

Para resumir, hay una mentalidad clásica importada, encauzada por los preceptistas italianos, con focos diversos en torno a artistas y talleres repartidos por toda la geografía hispana, que alienta el gusto por las obras cuatrocentistas y cincocentistas, con la obligada secuela interpretativa de fórmulas y modos de expresión; y otro quehacer derivado de una filosofía

Fundación Juan March (Madrid)

3. Puerta de salón. Castillo de La Calahorra (Granada)



4. Puerta exterior de la Capilla Real. Granada



manierista, oriunda también de aquellas tierras, donde los españoles encontraron campo abonado para desarrollar sus afanes individualizadores, al socaire, por otro lado, de la estética norteña. Dentro de este capítulo habrá ocasión de pormenorizar el ambivalente proceso bosquejado.

CUADRO SINÓPTICO DEL DESARROLLO ESTILÍSTICO

Precisa diferenciar el proceso en las artes fundamentales, arquitectura, escultura y pintura, pues en la primera hay posibilidad de establecer una sinopsis más claramente que en las otras dos; lo mismo podríamos aducir de las artes suntuarias. Sin embargo, conviene aclarar, de entrada, algo muy conocido y es que no deben establecerse compartimentos estancos, pues no hay más que arte como tronco común, del que arrancan ramas especializadas; y no hay medio idóneo de analizar una parte sin insertarla en el todo. La excesiva atomización de formulaciones artísticas es modalidad moderna, que repugna con lo que en la historia significó la personalidad del arte y de sus cultivadores.

Por tanto, aunque las especialidades se fecundan mutuamente, en la arquitectura, por sus características especiales, pueden observarse mejores elementos para la clasificación.

Se señala un primer apartado llamado Plateresco, caracterizado por estructuras goticistas, con ornamentación barroquizante, especialmente en fachadas, cargada de prolijos motivos de grutescos, «candelieri» y otros, tomados de la fauna, flora y de diversos oficios, procedentes en gran proporción de la arquitectura lombarda y toscana, e interpretados hábil y graciosamente por artesanos ligures; esta modalidad fue pronta y fácilmente aceptada por los españoles, cargados de la

Fundación Juan March (Madrid)

5. Interior de la catedral de Granada



6. Puerta del Perdón. Catedral de Granada



ejemplar experiencia del estilo de la época de los Reyes Católicos y del mudejarismo propiamente dicho. El ayuntamiento proyectado por Diego de Riaño y la sacristía mayor catedralicia hispalenses, trazada inicialmente por él, podrían servir de ejemplo. Pero en 1527 Pedro Machuca inicia el palacio de Carlos V, paredaño con el nazarita granadino, donde encontramos puras formas arquitectónicas, severas en su estructura y elocuentes en su expresión, que son en cierto modo la versión hispana de la estética del arte del gran Donato Bramante, conocida directamente por aquél. Siguen luego las catedrales andaluzas de este período, a la cabeza de las cuales hay que citar la de Granada con sus secuelas de Málaga y Guadix, en donde el burgalés Diego de Siloee, de ascendencia flamenca y conocedor *in situ* del arte italiano, colaciona tradiciones constructivas clásicas y medievales, casadas, con inteligencia y gracia, con lo que en Castilla (especialmente en Toledo) se hacía en la misma época. Herencia espléndida de todo esto es el núcleo giennense (catedral del Obispado y el maravilloso conjunto de Úbeda y Baeza) donde Andrés de Vandelvira, discípulo de aquél, nos ofrece la versión de un arquitecto de cuerpo entero, que piensa como tal y confía a colaboradores la decoración de sus obras. Conviene señalar que poco después del comedio del XVI, desaparecen los grutescos y otras fórmulas decorativas.

Podríamos señalar el manierismo del gran Hernán Ruiz II, que deja profunda huella en el arte de Andalucía occidental, comprobable en la mezquita cordobesa, en el hospital de la Sangre, en el campanario catedralicio de la Giralda sevillana y en otras obras.

Por último la Casa Lonja sevillana cerraría esta rápida sinopsis, donde Juan de Herrera nos legó la interpretación hispánica de lo que Vignola significó en la estética renacentista-manierista.

Fundación Juan March (Madrid)

7. Fachada del palacio de Carlos V. Granada

8. Patio del palacio de Carlos V. Granada





Fundación Juan March (Madrid)

9. Patio de la Chancillería (hoy Audiencia) de Granada

10. Portada de la Casa de Castril. Granada

11. Patio del castillo de Canena. Jaén







Hay pues una etapa que se cierra hacia 1530 donde encontramos el auténtico plateresco, con su específica carga ornamental (llamado barroco primitivo); otro período, que abarca varios decenios, en el que se advierte una arquitectura de evidente clasicismo romanista, de formas arquitectónicas puras, salpicadas con discreción de grutescos y otros motivos; el último tercio del siglo está ocupado por aspectos diversos del manierismo italianizante, aunque visto con mentalidad hispana. Esto desembocará en el arte trentino y de la Contrarreforma, con su sentido protobarroquista.

Todo ello se expondrá en este mismo capítulo.

Veamos ahora las artes figurativas: la prosperidad económica sevillana, al quedar constituida la ciudad como puerto inicial y terminal de la ruta de las Indias, determina la fundación de patronatos, iglesias, capillas, institutos benéficos, mansiones señoriales, etc., con su secuela de retablos, imágenes, pinturas y obras suntuarias, en buen número y de destacado interés. El retablo mayor catedralicio, trazado en gótico, cobijó en sus numerosas cajas una compleja imaginería, donde intervinieron los más destacados maestros nacionales y extranjeros, que laboraban en la tierra de la Giralda durante el siglo XVI. Los sepulcros granadinos e hispalenses de Domenico Fancelli, la imaginería de Jacobo Florentino en la ciudad de los Cármenes y la presencia de Pedro Torrigiano en Sevilla ponen un indudable acento de italianismo que fue fecundo y dejó huella, acrecida por los españoles formados allí, Diego de Siloee y Bartolomé Ordóñez. Mas también maestros franceses y flamencos (Miguel Perrin, Roque de Balduque, Felipe Bigarny, Esteban Jamete, Juan Giralte) marcaron su impronta, con sus trabajos andaluces, aportando otros conceptos estéticos e iconográficos que también fueron interpretados por artistas nativos de estas tierras.

Al desaparecer el taller de Alonso Berruguete, se persona en la cartuja hispalense de las Cuevas Isidro de Villoldo y como

Fundación Juan March (Madrid)

12. Interior de la catedral de Jaén

13. Sacristía de la catedral de Jaén

14. Portada de la iglesia del Salvador. Úbeda

15. Interior de la iglesia del Salvador. Úbeda









heredero suyo el abulense Juan Bautista Vázquez el Viejo, quien crea la escuela sevillana de escultura de tan larga y brillante historia. Su hijo y homónimo, apellidado el Mozo, se establece en Granada y en torno al retablo mayor de la iglesia de San Jerónimo agrupa a una serie de maestros que van a iniciar la prestigiosa escuela granadina. Clasicismo en aquellos escultores, realismo en los norteños, manierismo en estos últimos.

En la pintura, Alejo Fernández muestra el último eco de la estética y el arte hispanoflamenco en Andalucía occidental, donde también laboran los flamencos Pedro de Campaña y Hernando de Sturmio, que reestructuraron su originaria formación al contacto con las producciones italianas. El humanismo clásico renacentista lo representa Pedro Machuca, fecundando las tierras orientales andaluzas, y, al fin, Luis de Vargas, Pedro Villegas Marmolejo y sobre todo Pablo de Céspedes representan las fórmulas manieristas del momento, con auténticos dejos de italianismo. Ellos darán paso a la generación de 1560, de tanto interés en el tránsito al protobarroquismo.

Algo análogo podríamos afirmar de las artes suntuarias, con notables ejemplos en orfebrería, cerámica, metalistería y bordados.

Seguidamente se explanarán estas ideas que sólo pretenden marcar una sencilla introducción al período.

EL URBANISMO

Capítulo destacado al analizar el Renacimiento en Andalucía es el que hace referencia a la reestructuración de pueblos y ciudades, a tono con la ideología de la época.

También aquí hemos de diferenciar la zona occidental, reconquistada en el siglo XIII, de la oriental, que lo fue por los Reyes Católicos.

La composición urbana medieval posee la fisonomía propia de la mentalidad musulmana, que había cambiado las estructuras hipodámicas de corte clásico,

Fundación Juan March (Madrid)

16. Fachada principal del palacio de Vázquez de Molina. Úbeda

17. Fachada del Ayuntamiento de Baeza

modificando fundamentalmente los viejos foros y quebrando la rectilineidad de cardos y decumanas, en busca del serpentear viario. Las urbes viven inscritas por sus muradas defensas y las puertas de acceso se sitúan en ángulo con las calles que en ellas mueren.

El profesor Carande estudió sapientemente la Sevilla de la Baja Edad Media, marcando (a modo de característica comprobable desde el siglo XIV) cómo en la estructura de fortaleza se adentra el complejo sentir mercantil, que determinará profundas mutaciones[2]. Obsérvese también que la erección de importantes iglesias y conventos en las postrimerías del XIII (Santa Ana, San Clemente, Santa Clara, San Francisco, San Pablo, San Agustín) y, sobre todo, la fábrica catedralicia, que surge imponente en el XV, van a constituir bloques urbanísticos en su entorno, leves en su fisonomía, aunque bien sintomáticos por lo que imponen.

Los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II introdujeron fundamentales reformas urbanísticas, con indudable sentido de modernidad. Las construcciones comienzan a levantarse extramuros; las calles se enderezan, volviendo a buscar su antigua rectilineidad y, al mismo tiempo, se ensanchan para facilitar el tránsito de carruajes que se inicia a fines del siglo XV y se generaliza con Carlos, el Emperador; las puertas de las urbes se enfilan con las principales vías, especialmente con las llamadas reales, es decir, públicas, para diferenciarlas de las privadas; en 1530 se prohíbe reedificar o construir balcones en voladizos para no quitar «sol y claridad» a las calles; la vida familiar inicia lo que llamaríamos relaciones públicas, revocando su feroz intimidad, primero de modo vergonzante, luego más abiertamente; ello determina la creación de las plazas mayores castellanas, presididas por la sede del concejo municipal, que rememora los antiguos foros y da carácter público al tradicional patio privado de la mansión urbana. Lógicamente dichas plazas, muy expresivas del urbanismo renacentista, arraigan tardíamente





Fundación Juan March (Madrid)

18. Fachada de la antigua Universidad de Baeza



19. Fachada del Ayuntamiento (antigua cárcel) de Martos



en Andalucía por la mayor perdurabilidad del ambiente musulmán y profundo individualismo.

El siglo XVI ve surgir, con reiterado ímpetu y prodigalidad, de una parte palacios reales y nobiliarios, de otra, catedrales, parroquias, conventos e instituciones benéficas y, de modo preeminente, universidades, colegios y seminarios. Estas fundaciones erigen suntuosos edificios que dan pauta al urbanismo correspondiente; no se adaptan al solar donde se alzan, lo configuran reestructurándolo totalmente. Vienen a ser destacados núcleos constructivos, en torno a los cuales se adapta el caserío, constituyendo collaciones y barrios de singulares fisonomías, impuestas por cada uno de ellos. Así podríamos señalar zonas palatinas, universitarias y eclesiales. Aspecto muy elocuente de las dos primeras son los jardines, privados en los alrededores de las mansiones señoriales y regias y al servicio de docentes y discentes, trazados en los «campus» respectivos. La visión genérica de la ciudad está determinada por estas edificaciones, que con su masa y altura son como faros orientadores del deambular[3].

Recordemos a este efecto las casas capitulares y la señorial denominada de Pilatos, en la urbe hispalense; el palacio granadino de Carlos V, iniciado en 1527, y la Real Chancillería; las catedrales de Granada, Guadix, Málaga, Jaén y Almería; los hospitales de Sevilla y Granada; la casa profesa y la Lonja sevillana; y de modo muy especial los maravillosos conjuntos urbanos de Úbeda y Baeza, como áulicos exponentes de una refinada mentalidad renacentista. Sus autores, Riaño, Machuca, Siloee, Vandaelvira, Bustamante, Ruiz y Herrera son no sólo excelsos arquitectos sino concienzudos urbanistas, a los que debe mucho la fisonomía de las ciudades en la época de los Austrias, con aspectos que en algunas de ellas aún perduran.

Fundamentación remota y aun próxima de primer orden de este proceso es sin duda el Humanismo en todas sus facetas: el conocimiento de los valores ideológicos y naturales motivaciones morfológicas que impuso la formación clásica de una parte importante de la sociedad, encabezada por las clases dominantes; el impacto de los preceptistas italianos (Alberti, Serlio, Palladio, Vignola), tanto en textos latinos, como en traducciones castellanas que se difunden durante el siglo XVI; la nueva mentalidad, a la que tanto contribuyeron los desplazamientos a Liguria, Toscana, Lombardía, el Véneto, Roma y Nápoles, de miembros de significadas familias (Mendoza, Fonseca, etc.), que se constituyen en mecenas de la cultura humanística, emanada de la península itálica; la llegada de literatos, pensadores y artistas de dichas regiones, que laboran y forman escuela.

La política tiene destacado aire europeo, con presencia en diversos lugares (Italia, Flandes, Portugal), marcando directrices e imponiendo soluciones en variados campos, de modo muy especial en el de

Fundación Juan March (Madrid)

20. Interior de la catedral de Málaga



la espiritualidad. Por fin el sentido ecuménico que significa la Hispanidad, al escribir uno de los capítulos más excelsos de la historia universal.

El bienestar económico, especialmente en las tierras andaluzas, motivado o acrecido por el comercio de las Indias, que origina obras piadosas o profanas en importante número, a cuyo servicio acuden artistas nacionales, itálicos, franceses y flamencos.

Todo ello crea un ambiente, del que participa el pueblo, elevando su nivel cultural con la contemplación y gozo de este acervo, que como libro abierto y en lección permanente educa el gusto y fomenta su desarrollo.

Mas no podemos olvidar nunca, pese a esta corriente que parecía arrolladora, el profundo sedimento cultural, con raíces seculares, que determina una especial idiosincrasia aferrada a usos y costumbres, con vivencias ancestrales, que perfilan la especial individualidad andaluza, matizada asimismo por la afección a lo norteño, de garra realista, especialmente en lo flamenco y borgoñón.

ARQUITECTURA

Relaciones con el arte de otras regiones

Supuesto cuanto antecede, en particular lo que se expuso relativo al medio ambiente estético y artístico, digamos que las diversas regiones españolas ofrecen sus características singulares determinadas por el clima, condiciones de las tierras (geológicas, orográficas), su especial ecología, idiosincrasia de sus habitantes, circunstancias históricas, socioeconómicas, políticas, etc., que las distinguen en el variopinto mapa nacional. Sin embargo, no es posible señalar fronteras rígidas entre ellas, por lo que al arte se refiere, por la movilidad de los hombres que lo cultivan, circunstancias laborales, cargos profesionales, eventualidades políticas y otras facetas. Por eso vamos a considerar grupos estilísticos más o me-

Fundación Juan March (Madrid)

21. Iglesia de Santa María. Antequera



22. Arco de Felipe II o puerta del Puente. Córdoba



nos homogéneos y en ellos los artistas que los protagonizan, con los inherentes altibajos que determinan sus estudios, influencias, cambios estéticos o morfológicos, etcétera.

Por lo que ahora nos importa, no sería posible analizar el arte de Andalucía sin estimar los linderos fronterizos, lugares de origen y de trabajo de sus arquitectos, escultores, pintores, etc., con su carga formativa y demás elementos que definan su personalidad.

Enrique Egas, artista apegado todavía al estilo de la época de los Reyes Católicos, labora en el Hospital Real de Santiago de Compostela, traza la Capilla Real y la catedral granadina; Lorenzo Vázquez, al servicio de los Mendoza durante una gran parte de su fecunda e importante tarea, trabaja en Valladolid, Guadalajara y en el granadino castillo-palacio de La Calahorra; Diego de Siloee deja muestras de su talento en tierras burgalesas y alza la catedral de Granada sobre los cimientos de Egas; Juan Gil de Hontañón interpreta el último gótico en Castilla y su escuela extiende su acción por extenso radio; Bartolomé de Bustamante actúa en el hospital toledano de Tavera y en la profesa jesuítica de Sevilla; Juan de Herrera, en El Escorial, Valladolid, Sevilla y Toledo.

Francisco de Colonia, tercer vástago de una ilustre familia de artistas, marca el gusto renacentista en Burgos y su entorno, junto al eximio Juan de Vallejo.

Rodrigo Gil de Hontañón, figura señera de nuestro Renacimiento, en unión de Juan de Álava, nos legó magníficas obras en Salamanca, Santiago de Compostela, Plasencia y sobre todo en el soberbio edificio de la Universidad de Alcalá de Henares, una de las joyas más prestigiadas del plateresco hispano.

Alonso de Covarrubias que en el toledano hospital de la Santa Cruz y en el palacio arzobispal de Alcalá de Henares dejó muestras de su profundo sentido ornamental, se depura hacia un mayor clasicismo en el famoso Alcázar de la imperial ciudad, donde laboró bajo la sugestión de Felipe II y junto al arquitecto

Fundación Juan March (Madrid)

23-24. Bóvedas y cúpula de la catedral de Córdoba





Francisco de Villalpando, traductor de Serlio.

La vieja Universidad de Oñate es obra de artistas franceses, quienes posiblemente laboraran también en la fachada universitaria salmantina y en San Marcos de León, donde actuó el famoso Juan de Juni.

Destacable es la arquitectura aragonesa de ladrillo, cual acontece en la Lonja de Zaragoza, obra de Juan de Sariñena, inspirada en los palacios florentinos.

Francisco de Salamanca construyó la purista plaza mayor de Valladolid, tras el incendio de 1561, modelo de otras españolas e indianas.

Juan Bautista de Toledo, formado en Italia, al servicio de Felipe II trazó diversas obras, iniciándose en 1563 el suntuoso monasterio jerónimo de San Lorenzo, en El Escorial, que a su muerte, cuatro años después, reestructuraría Juan de Herrera, representante áulico del manierismo contrarreformista.

Arquitectura religiosa, civil y militar

Centrando ya nuestro análisis al arte producido en Andalucía, vemos, según se ha dicho, la convergencia de corrientes diversas y la presencia de artistas de varia procedencia y formación, atraídos por el fuerte imán que significaba el comercio con las Indias o por la necesidad de incorporar el solar granadino y su entorno a la cultura europea. Señalemos como iniciación algunos importantes hitos:

La Capilla Real, paredaña de la catedral granadina (1506-1517) fue concebida como construcción funeraria y en ella su proyectista Enrique Egas utilizó elementos del estilo de la época de los Reyes Católicos, flamígeros y proto-renacientes de origen itálico, recordando todo ello al sentido estético y a las fórmulas artísticas de la escuela toledana[4] (fig. 4).

Don Rodrigo de Vivar y Mendoza, primer marqués del Cenete, hijo reconocido

Fundación Juan March (Madrid)

25. Portada del actual Museo Arqueológico de Córdoba

26. Fachada del palacio de Villalón. Córdoba

del gran cardenal de España don Pedro González de Mendoza (excelente latinista de fino ingenio), erigió el castillo-palacio de la Calahorra, cerca de Guadix; traza el proyecto el arquitecto Lorenzo Vázquez, que laboraba para la familia, quien alzó los muros perimetrales; mas a poco fue encargado de la parte noble el arquitecto y escultor lombardo Miguel Carlone, establecido en Génova. Se labraron numerosas piezas decorativas en talleres italianos, talladas en mármol de Carrara y aun se hizo venir a artistas lombardos y ligures, al frente de los cuales parece que figura Egidio de Gandría (1509-1512 ó 1513)[5].

Casi al mismo tiempo se levantaba el castillo-palacio de los Vélez, en término de Vélez-Blanco (Almería). Don Pedro Fajardo, primer marqués de los Vélez, (hombre de armas y amante de la cultura, amigo y discípulo de Pedro Mártir de Anglería) encargaría la obra quizás al maestro que construyó la capilla de los Vélez en la catedral de Murcia, terminada en 1507, con elementos del estilo de la época de los Reyes Católicos, en forma análoga a otros edificios de la época.

Su magnífico patio, arrancado del castillo en 1904, se trasladó a Francia, nueve años después fue adquirido por G. Blumenthal para su casa de Nueva York y desde 1945 luce en el Museo Metropolitano. Se halla trabajado en finísimo mármol de Macael, de la sierra de Filabres, y es obra indudable italiana. Gómez Moreno lo atribuyó a Francisco Florentín y Martín Milanés, activos en la Capilla Real de Granada; mas su relación con la Calahorra obliga a pensar en la intervención de los mismos entalladores que allí laboraron (1506-1515)[6].





Fundación Juan March (Madrid)

27. Fachada del Cabildo viejo de Jerez de la Frontera



Tanto en la Calahorra como en los Vélez los motivos ofrecen el sentido ornamental de lo lombardo-veneciano, y al introducirse aquí fecundarán el plateresco español. Debe advertirse cómo varios de los motivos combinados en el repertorio decorativo de estos monumentos se encuentran en el *Codex escurialensis,* compuesto por un artista afín al taller de Domenico Ghirlandajo, álbum que perteneció a don Diego Hurtado de Mendoza[7] (fig. 3).

Sevilla había conocido en fechas tempranas del siglo las cerámicas de Niculoso Pisano[8], que enseñaban decoraciones del nuevo estilo. En el tercer decenio labora allí un gran arquitecto llamado Diego de Riaño, que simultaneaba sus trabajos en su nativa Valladolid y en las riberas del Betis. Como un goticista rezagado había proyectado y dirigido en la catedral hispalense la sacristía de los Cálices y las llamadas capillas de Alabastro, y consta que para dicho templo metropolitano hizo proyectos de la sacristía mayor y cabildo y, asimismo, una colegiata en aquella tierra castellana. Su gran renombre lo debe al magnífico edificio del ayuntamiento hispalense, ciertamente proyectado por él (1527), aunque en la dirección de obras la muerte truncó su actividad siete años después. Partiendo de la tradición ornamental, prolija por barroquizante, Riaño enlaza los elementos decorativos con gracia y talento, de tal forma que Chueca lo califica como «el más elegante de nuestros platerescos»[9]. También arrancando de tradiciones mudejáricas de alto rango, cual el Alcázar hispalense, y combinando elementos autóctonos con otros góticos y platerescos, se elevan en la propia ciudad varios palacios, cual el de los Enríquez de Ribera (don Fadrique fue el primer marqués de Tarifa), llamado Casa de Pilatos; el de los Pineda, luego de doña Catalina de Ribera, conocido por Casa de las Dueñas, el de los Pinelo y otros, con la típica ordenación de patios y construcciones alrededor, amén de jardines y servicios (figs. 1, 33). En la primera de ellas, se adosó una portada procedente de Génova, compuesta por Antonio M.ª Aprile de Carona (1533), que junto con los sepulcros de la familia, existentes hoy en el templo de la Anunciación, son las primeras muestras del arte renacentista en la región. El bellísimo pabellón de Carlos V en el Alcázar, proyectado por Juan Hernández (fechado en 1543), es ciertamente una joya de la arquitectura civil hispalense con sobriedad arquitectónica propia del arte toscano.

Granada (no obstante la presencia de Enrique Egas en la Capilla Real y en el Hospital Real [1511], trasunto éste más o menos de los de Toledo y Compostela), inmersa en los esplendores nazaritas, con la musicalidad y poesía de las ornamentaciones de su Alhambra, una de las composiciones barroquizantes más ricas de nuestra historia, contempla cómo paredaño a sus muros se proyecta, tan sólo treinta y cinco años después de reconquistada (1527), un palacio de empaque

Fundación Juan March (Madrid)

28. Portada de la iglesia prioral del Puerto de Santa María



realmente imperial para cobijo del césar Carlos V.

Se encomienda la tarea a un pintor toledano llamado Pedro Machuca, formado artísticamente en Italia y bien empapado en los conceptos estéticos y en la morfología clásica. Parecería lógico pensar, por la época, que la obra participara de los primores decorativos plateresco, por analogía y como responsión a lo contiguo; mas este gran artista piensa su única edificación conocida, con austeridad arquitectónica vitrubiana, matizada en torno a Bramante y otros maestros del período áureo italiano. No obstante algunas reformas y ciertas adiciones herrerianas de aires manieristas, construidas en el último tercio de la centuria, la composición general y su «aire» estilístico son de Machuca. Las fachadas, de pura arquitectura, no desdicen de la formación pictórica de su proyectista, en cuanto la corporeidad de los grandes sillares en los cuerpos bajos y no pocos elementos estructurales, buscan un claroscuro, especialmente destacable en los frentes mejor iluminados. Su gran patio central períptero, con 30 metros de diámetro, es un canto a la serenidad, equilibrio y sosiego, de tan clara urdimbre mental clasicista, combinación armónica de círculo y cuadrado, con sentido platonizante de la belleza. Pocas veces, como ahora, una obra de arte es imagen de la grandeza de un gran señor y de una época realmente imperial. Del arte nazarí saltamos casi sin transición a la nobleza singular ecuménica, interpretada por la elocuente expresividad «del Romano» (figs. 7, 8).

Quedan ya señalados dos hitos andaluces contemporáneos: Riaño, en el occidente, enlazando con la tradición y penetrando en el humanismo renacentista parsimoniosamente; Machuca, en el oriente, trayendo de la mano las formas más puras de un neoplatonismo estético, puramente italiano y desentendiéndose del ambiente. Ambos caminos serían fecundos.

Más unido a Machuca aparece en Granada (1520) otro pintor, también como él discípulo de Miguel Ángel, Jacobo Flo-

Fundación Juan March (Madrid)

29. Bóveda de la sacristía de la iglesia de San Miguel. Jerez de la Frontera



30. Cuerpo de campanas y remate de la Giralda. Sevilla



31. Sacristía mayor de la catedral de Sevilla



rentino el Indaco, que habría de prestigiarse como escultor y arquitecto. Le admiramos en lo que le corresponde de la torre de la catedral murciana; pero sobre todo en la iglesia de San Jerónimo de la ciudad de los Cármenes. Es cierto que en esta suntuosa construcción hubo de aprovechar los elementos góticos ya erigidos y que, tras su muerte en 1526, continuó la tarea Diego de Siloee; pero, por lo que se identifica como producto de su numen creador, advertimos a un artista dueño de numerosos recursos expresivos que sabe casar con maestría las esencias de la tectónica con el dinamismo y gracia de la ornamentación plateresca, expuesta con cierta corporeidad y envuelto todo con evidente sentido pictórico.

De este modo el español italianizado y el italiano hispanizado marcarán rumbos a la estética y al arte en la Andalucía oriental, que tan rica es en obras arquitectónicas.

La gran figura artística en esta zona andaluza fue el eximio arquitecto y notable escultor Diego de Siloee, una de las «Águilas» del Renacimiento español. El maestro Gómez Moreno inicia así un profundo estudio sobre el artista: «Diego Siloee es el gran señor de nuestro Renacimiento»[10] y más adelante afirma: «Las grandes iniciativas fueron alimento de su espíritu. En Burgos creó la escalera Dorada de la catedral, monumento de genialidad insuperable; en Granada estuvo a merced suya el edificio más culminante de la España renacentista, su catedral; donde cristalizaba el triunfo de la cristiandad sobre la morisma, donde surge un Renacimiento en Arquitectura, que es nuestro, español puro, frente a todo lo de allende el Pirineo, y que ganó las Indias occidentales en testimonio de nuestro señorío allá»[11].

Había nacido hacia 1495[12], hijo del gran maestro escultor Gil de Siloee, aunque su vocación le llevaba por distintos derroteros de lo paterno, hacia el nuevo ideal humanístico. A su servicio marchó a Italia, laborando junto a Bartolomé Ordóñez, y de regreso en su Burgos nativo traza la famosa escalera Dorada catedralicia con empaques platerescos y la maravillosa torre de la parroquial del pueblo de Santa María del Campo, uno de los edificios que me han producido más honda impresión por su monumentalidad y pureza arquitectónica; ya Chueca la define como la «torre más bella y monumental de todo el Renacimiento español»[13].

En su actividad burgalesa Siloee laboró fundamentalmente como un gran decorador. Pero en 1528 se avecinda en Granada, para proseguir las obras de San Jerónimo, inconclusas por el óbito del Indaco. Dos años antes, y a partir de ahora, Siloee, en posesión de un gran bagaje artístico, bien acreditado en Italia y en Castilla, reacciona en el nuevo ambiente, donde había de permanecer hasta el fin de sus días; sin duda las enseñanzas derivadas de las concepciones estéticas y artísticas de Jacobo Florentino debieron

Fundación Juan March (Madrid)

impresionarle profundamente, marcando en él su huella.

Al propio tiempo tuvo que ponerse al frente de las obras de la catedral, iniciadas cinco años antes con trazas de Enrique Egas, góticas e interpretando el gran templo primado español. Nuevo escollo para Siloee, forzado a seguir una construcción no proyectada por él y en estilo desfasado para su mentalidad; sin embargo, se crece ante la dificultad que ello representaba y, aprovechando lo existente, reestructura los alzados con mentalidad clásica. Así lo acreditan los pilares revestidos con columnas entregas y entablamentos «al Romano», la solución de la doble girola, pensada según lo toledano y resuelta por el burgalés en una nave deambulatorio y otro tramo anterior con fuertes soportes y espacios trapezoidales entre ellos y sobre todo en la genial composición circular de la bóveda presbiteral, que como inmenso baldaquino cobija la capilla mayor y sacramental. En 1559 se abría al culto toda la cabecera, según tradiciones litúrgicas, y continuaba la obra hacia los pies del templo. Digna portada de este maravilloso conjunto es la que abre en el crucero del lado del Evangelio (1537), donde el gran maestro acreditaba su formidable concepción estética y la maestría en sus realizaciones. ¡Lástima que estas obras hayan sufrido adiciones, que, aunque no merman el proyecto fundamental, no gozan de su total pureza! (figs. 5, 6).

Con esta realización, no sólo se logró uno de los templos mejor resueltos de la cristiandad, desde el punto de vista sacro y sin duda de lo español, sino que se aportaban unas enseñanzas y soluciones que serán gozosamente fecundas en la historia del arte hispánico. Al situarse a la cabeza del movimiento artístico andaluz, Siloee pudo decir como un colega romano en elocuente epígrafe de obra propia: «el arte ha vencido a la materia pero también se ha superado a sí mismo»[14]. Respecto a su valoración, Santiago Sebastián afirma que «... es el templo metropolitano más pleno de simbolismo de cuantos se realizaron en España durante el siglo XVI...». Y Rosenthal declara: «... una de las delicadas expresiones de la fe neoplatónica...».

Con entera libertad artística al proyectar, trazó la iglesia funeraria del Salvador en Úbeda (1536), y en su composición repitió el tema de la gran rotonda cupuliforme cubriendo el presbiterio, de análoga forma a la capilla mayor granadina, añadiéndole una amplia nave con capillas-hornacinas. Fundada por don Francisco de los Cobos, otro gran señor del Renacimiento hispano, la ejecutó Andrés de Vandaelvira o Vandelvira, respetando el proyecto magistral, concebido como pura estructura arquitectónica (figs. 14, 15).

Bellísima es la catedral de Guadix (Granada), trazada por Siloee (1549), siendo dignas de destacar su girola, con elementos de recuerdos goticistas, y singularmente la capilla de San Torcuato, también de composición circular y estética italianizante, muy en línea con su formación y gustos. Las recogidas proporciones del edificio, como corresponde al primer templo de una pequeña diócesis, le otorgan una armonía que determina su gozosa contemplación[14bis] (fig. 2).

Parece ser que también intervino en la catedral malagueña, cuya cabecera se dice responde a su intervención; carece sin embargo de la originalidad de las anteriores y, pese a sus elementos clasicistas y a seguir en cierto modo la planta de la granadina, domina el sentido de lo gótico (fig. 20).

Mucho mayor interés ofrece la parroquia de Iznalloz (Granada), proyectada asimismo por el maestro (1549) y donde su autor pudo dejar más paso libre a sus propias creaciones, simplificando la estructura y agilizando soportes y bóvedas, que otorgan a la parte ejecutada evidente gracia morfológica. El templo de Montefrío (Granada) es también suyo aunque de menor importancia.

Muchas son las construcciones religiosas que ofrecen ecos más o menos próximos del arte de Siloee, que fecunda un gran entorno. Entre todo ello parece indudable que cuando fue a Sevilla (1535) reestructuró la sacristía mayor catedralicia, iniciada con proyectos de Riaño, pues es tal su monumentalidad, riqueza y multiforme variedad de sus elementos expresivos, que sólo un maestro de su talla pudo concebirla. Así lo afirmó Gómez Moreno, con su indiscutible autoridad[15] (fig. 31).

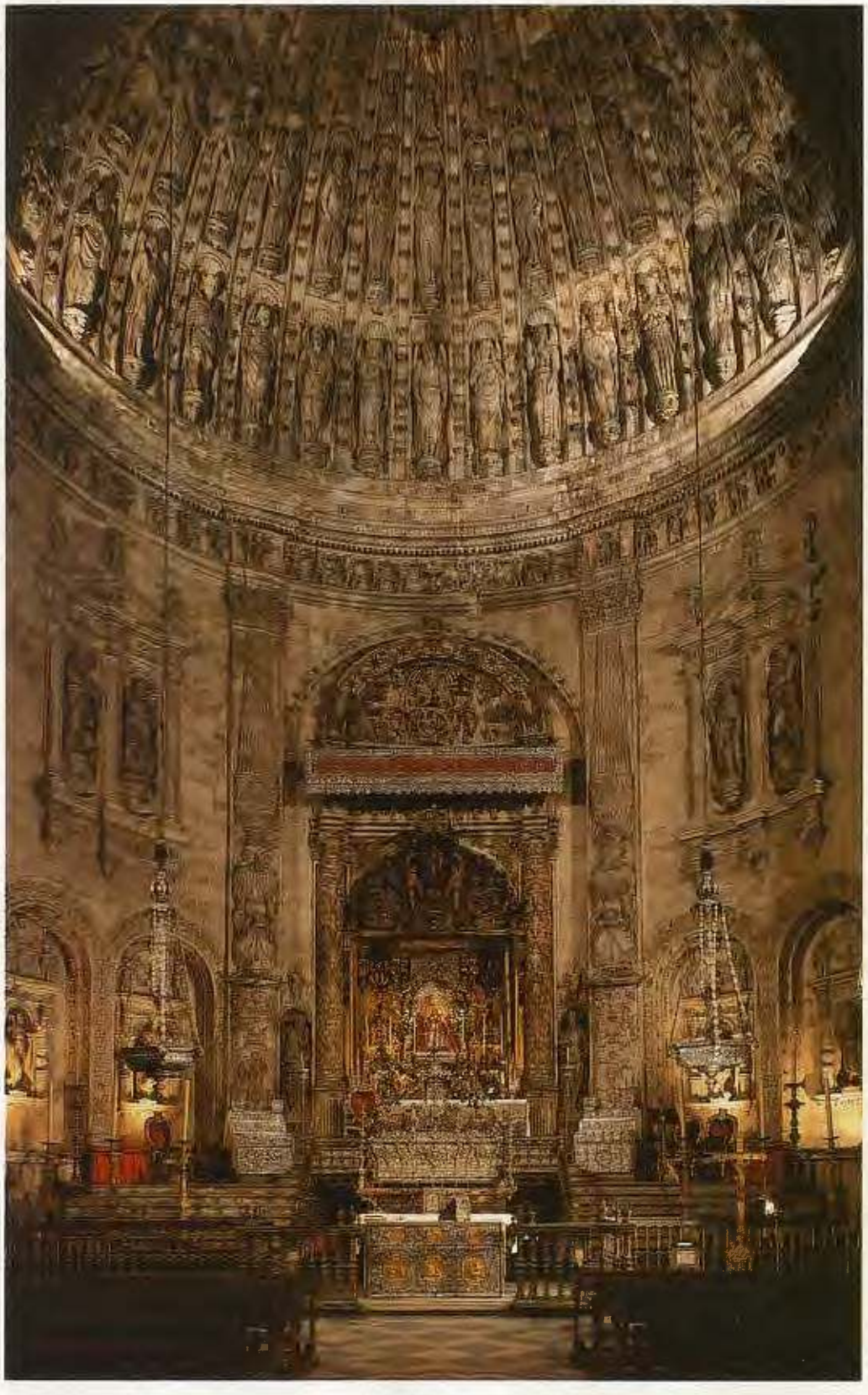
En 1563 pasaba a mejor vida, dejando encendida una antorcha que recogerían otros maestros y de modo especial Andrés de Vandaelvira o Vandelvira. El espíritu que animaba la estética, las estructuras tectónicas y la orientación de las artes figurativas, adquirían la madurez del arte «del Romano». Hay un período (1540-1560), que Chueca con evidente acierto ha calificado como estilo «Príncipe Felipe»[16], en el que se encuadra y desarrolla la ejemplar obra de este artista inmortal que se llamó Diego de Siloee.

En efecto, la antorcha fue recogida con toda dignidad por otro gran maestro que también escribirá páginas inmortales del Renacimiento andaluz: Andrés de Vandaelvira. Nacido en Alcaraz (Albacete) hacia 1509, quizá de familia oriunda de los Países Bajos, se formó en plena juventud en un foco estético y artístico castellano, que podemos detectar en el monasterio de Uclés. Posiblemente su formación sería ecléctica, en cuanto podemos advertir en su haber numerosos elementos burgaleses, toledanos y aun alcarreños. Gran arquitecto, tenemos constancia de su habilidad y maestría, a través del *Libro de trazas de cortes de piedra*, que compuso su hijo Alonso de Vandelvira (después de 1571 y antes de 1591), ciertamente compendio del saber de su padre[17]. Poseía una gran cultura, como lo acredita su librería inventariada en su testamento.

Según sabemos, en 1536 aparece en Úbeda encargado de construir la capilla-panteón dedicada al Salvador, que don Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V, había encargado a Diego Siloee. Respetuoso con la traza original, hubo de innovar algunas cosas por disposición del fundador (1540), figurando en el elenco correspondiente la ampliación de la sacristía y las portadas latera-

Fundación Juan March (Madrid)

32. Capilla Real de la catedral de Sevilla



les. La principal, al menos en su primer cuerpo, es trasunto de la del Perdón granadina, obra del artista burgalés. Ya hemos hecho escueta referencia a la estructura de esta fábrica, páginas atrás; mas hay que señalar ahora la espléndida colaboración ornamental plástica, en figuras y diversos motivos sacros y profanos, que pueden adscribirse al haber del escultor francés Esteban Jamete. El profesor Sebastián afirma que su programa iconográfico, inspirado ciertamente por Diego López de Ayala, traductor de Bocaccio y Sannazaro, es una síntesis de la *Divina Comedia* de Dante.

A partir de ahora, la zona Úbeda-Baeza y un buen entorno giennense verá surgir numerosas obras religiosas y civiles, creadas por el numen de este artista, paradigma de un arquitecto singular.

Con absoluta contemporaneidad Vandaelvira proyecta de planta y con plena libertad creadora (1540) la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Baeza, que un terremoto arruinara en el siglo XIX. Con audacia excepcional, propia de la maestría de un gran arquitecto, cubrió el inmenso cuadrilátero utilizando un elemento, cual la bóveda baída, que ha de acompañarle en todas sus construcciones. Su decoración escultórica es semejante a la ubetense del Salvador y la morfología clásica está tratada con evidente libertad. Con toda exactitud pudo decir su hijo Alonso que «es la mejor capilla particular y más bien ordenada y adornada que hay en nuestra España»[18]; pero es tal el abandono en que se halla tanta hermosura y monumentalidad que los espectadores podrían repetir con el poeta: «y miran tan confusos lo presente, /que voces de dolor el alma siente»[19].

Destaca sobremanera su personalidad en la bellísima catedral de Jaén, donde interviene desde 1548 y de modo decisivo seis o siete años después. Esta obra de larga historia (véase su cabecera plana, posiblemente por aprovechamiento de estructuras musulmanas o mudéjares) lleva totalmente la impronta del maestro, pues, aun cuando no se termina sino hasta muy entrado el barroco, consta que

Fundación Juan March (Madrid)

33. Pormenor de la fachada del Ayuntamiento de Sevilla



34. Pormenor del patio del Archivo de Indias (antigua Casa Lonja). Sevilla



se respetaron sus trazas, singularmente por su discípulo y heredero en la obra Alonso Barba. Nota destacada es el respeto a las formulaciones clásicas, siendo manejadas con flexibilidad y no atado por rigorismos, la euritmia, gracia y armonía de la composición, mejorando las soluciones de las catedrales renacentistas andaluzas ya citadas; la eliminación de ornamentaciones plateresca, en aras de una profunda severidad tectónica, cercana a las formulaciones bramantescas, interpretadas por Machuca; el uso de las bóvedas baídas, cuyos intradoses se decoran con motivos que subrayan la estructura de la fábrica; aligeramiento de soportes y masas sustentadas que acrecen su gracilidad. La sala capitular y de modo muy especial la sacristía destacan en este genial conjunto, siendo esta última una de las expresiones más claras de su personal quehacer, admirando con Chueca el dinamismo que le otorgan la multiplicación de columnas, sin duda feliz interpretación de fórmulas nazaritas, perfectamente lógicas en la Andalucía oriental[20] (figs. 12, 13).

El hospital ubetense de Santiago es otra de sus importantes obras (1562), con una composición inspirada en otras análogas hispanas, especialmente el toledano de Tavera. Su programa era mucho más amplio que las obras ya nombradas, pues comportaba la hipetra traza de su gran patio, monumental escalera, sacristía y sobre todo el soberbio templo, donde una vez más dejó elocuentes muestras de su sabiduría al proyectar y construir y de la belleza de sus severas decoraciones. La fama del maestro le requería de continuo para informes en diversos lugares y por supuesto en obras de reestructuración o nueva planta. En lo religioso, y dentro de la provincia de Jaén, deben figurar en su haber el magnífico templo parroquial de Huelma, de empaque catedralicio, donde documentalmente le encontramos activo de 1559 a 1570, con estructura de salón y notables elementos conceptuales granadinos; la finísima decoración de sus bóvedas baídas está a tono con lo por él dirigido. Proyectó

Fundación Juan March (Madrid)

35. Portada de la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas (o de la Sangre). Sevilla



36. Portada del palacio de los condes de Torrecabrera. Écija



37. Interior de la iglesia parroquial de Cazalla de la Sierra.



también el convento de la Magdalena en La Guardia, fundado en 1530; su templo, inconcluso, presenta unos alzados curiosísimos, en cuanto el presbiterio se cubre por bóveda de horno casetonada, apeando sobre trompas aveneradas el «ochavo de la guardia»[21], el crucero por estructura nervada y, en su parte central, composición circular también casetonada y espléndidos relieves iconográficos, rematando en linterna; y en el otro tramo bóveda baída con círculos concéntricos en su intradós; el bello claustro, con capiteles jónicos inconfundibles, está fechado en 1568. Indudablemente es obra suya la arruinada iglesia de Santa María, en Cazorla, de empaque imperial, que posee extraordinaria grandiosidad y ante la cual recuerdo también con el poeta: «reliquia es solamente/de su invencible gente»[22]. La parroquial de Villacarrillo y la catedral de Baeza (1567) fueron reestructuradas, y en no pocos elementos poseen rasgos inconfundibles de la estética y de la morfología vandelviresca. También es suya la portada de la iglesia de San Nicolás (1566), en Úbeda, el templo de Maluenda y sin duda la parroquia de Iznatoraf.

Pero detengámonos ahora, siquiera con la brevedad que impone la presente tarea, en sus construcciones civiles y militares. El palacio mandado construir (1560) por don Juan Vázquez de Molina, hoy sede del ayuntamiento de Úbeda, es otro de los espléndidos florones que enjoyan la aureola del gran arquitecto. Tanto su magnífica fachada como su bello patio en doble loggia están impregnados de la estética y del gusto italiano, con bramantesca tectónica, sin duda eco del palacio granadino que Machuca construyó para el Emperador (fig. 16). Obra suya también es la mansión de don Francisco Vela de los Cobos (1571), y por su influjo se alzaron otras casas palatinas en esta opulenta ciudad renacentista, cuales las de los condes de Guadiana, marqueses de la Rambla, deán Ortega, Ayuntamiento viejo y otras. En su nativa villa de Alcaraz construyó la hexagonal torre del Tardón o del Reloj (1555-1574), preñada de su savia tectónica y ornamental.

Dos fuertes castillos giennenses proclaman también los afanes del gran don Francisco de los Cobos y en ambos lució con elocuencia la habilidad de Vandaelvira como ingeniero militar: son los de Sabiote y Canena. Aquél es una fortaleza musulmana, reconstruida en pleno siglo XVI (1543) y hoy en completo abandono y ruina, tanto que visitándolo hace unos meses me venía a la memoria aquella tremenda sentencia poética: «¡Oh fábula del tiempo!, representa/cuanta fue su grandeza y es su estrago»[23]. Por los restos que pueden estudiarse, especialmente algunos capiteles, se identifica la mano del artista de Alcaraz. El de Canena, afortunadamente está bien conservado; en torno a su murado recinto y por un bello vano renacentista penetramos en su interior, donde un airoso patio en doble loggia acredita la maestría de Vandaelvira;

Fundación Juan March (Madrid)

los arcos, los capiteles jónicos con traza abalaustrada en sus volutas y la gran escalera lo proclaman de forma incuestionable; la crujía de la planta principal muestra sobre las columnas unas zapatas, delicadamente dibujadas, que recuerdan a Lorenzo Vázquez y su entorno alcarreño (fig. 11).

El influjo de todo este proceso Siloee-Vandaelvira fue muy grande; la parroquia de Cazalla de la Sierra (Sevilla) ofrece varios tramos cubiertos por bóvedas baídas casetonadas, sobre soportes de estirpe granadina, ligados a esta orientación constructiva (1538), que interesaría identificar[24] (fig. 37). Especialmente vamos a citar tan sólo a Alonso de Vandelvira, hijo de Andrés, el autor del códice ya citado, escrito posiblemente durante su trabajo en Sabiote antes de trasladarse a la ciudad de la Giralda, a quien pueden adjudicarse los templos sevillanos de Santa Isabel y San Hermenegildo, algunas portadas conventuales y obras en la provincia de Cádiz.

Citemos la catedral de Almería, donde laboró Juan de Orea, vinculado artística y familiarmente a Pedro Machuca. La portada granadina de la Casa de Castril (1539) —¿de S. de Alcántara?— destaca asimismo en el propio ambiente estético (fig. 10).

Como una muestra destacada del manierismo a lo Vignola, que triunfó plenamente en Castilla en el último tercio del siglo, debemos citar la fuente y especialmente la bella portada de la vieja cárcel, hoy Ayuntamiento, de Martos (Jaén), fechada en 1575, que se atribuye con fundamento a Francisco del Castillo[25], discípulo y colaborador del Barozzi en Roma; y posiblemente del mismo maestro es el suntuoso edificio de la Chancillería granadina de rica fachada, signada por profundo manierismo[25bis] (figs. 9, 19). Con ello cerramos el ciclo estético de la arquitectura renacentista en Andalucía oriental.

En las tierras que compusieron el antiguo reino de Sevilla (Hispalis), Huelva, Cádiz y partes de Málaga y Badajoz, más la zona de Córdoba, es decir la Andalucía occidental, la arquitectura en los tercios segundo y tercero de la centuria ofrecía singularidades que seguidamente reseñaremos. La tarea gira fundamentalmente en torno a los arquitectos Hernán Ruiz, de los cuales tenemos cuatro documentados, aunque es el segundo el verdaderamente trascendente. Otros artistas laboran también en un momento tan fecundo para la vida hispalense, nombrando en su lugar oportuno a los más importantes. En el último cuarto, la antigua Casa Lonja, actual sede del Archivo de Indias, marcará la huella del manierismo viñolesco, en las trazas de Juan de Herrera.

El cordobés Hernán Ruiz I es el fundador de la dinastía. Gómez Moreno define su arte como «un plateresco mezquino con muchos resabios góticos»[26].

Desde 1523 fue maestro mayor de la catedral-mezquita cordobesa y como tal se ocupó de la obra del nuevo coro, crucero y capilla mayor, que cual insólito enclave se incrusta en la composición musulmana, según decisión adoptada dos años antes. Debió gozar de fama, pues le vemos actuando (1535) junto a Siloee y otros arquitectos en el dictamen del proyecto de Martín de Gainza para sacristía mayor y sala capitular catedralicia sevillana.

Pero la gran figura que durante cuarenta años (1530-1569) llena con su arte magistral el occidente andaluz, fue su hijo, Hernán Ruiz II, cuya personalidad conocemos ahora gracias a la importante tesis doctoral del profesor universitario hispalense don Antonio de la Banda y Vargas[27]. Había nacido también en Córdoba hacia 1501 y se formó junto a su progenitor; mas le vemos actuar en contacto con Siloee (éste hizo las condiciones de la obra del convento de Madre de Dios, de Baena, trabajo juvenil del segundo de los Ruiz), Machuca, Andrés de Vandelvira, Bartolomé de Bustamante y otros, lo que hay que estimar como muy formativo en su pensamiento estético y en sus fórmulas artísticas. Poseía una magnífica biblioteca, manejada y vivida como acreditan sus producciones[28]. Compuso un tratado técnico, estudiado por el doctor de la Banda, y publicado por el profesor Navascués Palacio, de gran erudición, donde acredita el conocimiento de Vitrubio y de los preceptistas italianos, especialmente de Sebastiano Serlio. Sin duda tenía noticias del *Libro de cortes de piedra* de Alonso de Vandelvira. Sus relaciones con el canónigo hispalense Francisco Pacheco, tío del homónimo pintor y tratadista de arte, nos conducen a juzgar de su preparación humanística, comprobable en su singular quehacer.

Los cargos que desempeñó revelan no sólo su prestigio sino la extensión y profundidad de su tarea: maestro mayor de las catedrales de Córdoba (1547) y Sevilla (1556 ó 1557), del hospital de la Sangre (1558), del ayuntamiento o concejo municipal (1560) y del arzobispado hispalense (1562). Era lógico que se desplazase continuamente para informar y dictaminar obras de su profesión en diversos lugares y que no le faltasen sinsabores en la lucha con la vida[29].

Gómez Moreno sintetiza así su juicio sobre este gran artista y su importante tratado: «Una revelación de lo que el Renacimiento andaluz tenía de esencialmente propio»[30].

Como obras juveniles podemos citar la capilla mayor del convento de Madre de Dios, de Baena (Córdoba), según las condiciones compuestas por Siloee y donde actuó de 1532 a 1539; la portada del palacio cordobés (1540) de los Páez de Castillejo (cuya traza tiende a las fórmulas del estilo «Príncipe Felipe»), y posiblemente la capilla bautismal de San Nicolás y la portada de San Pedro, las tres cordobesas y del quinto decenio del siglo. Pero desde que tuvo capacidad de ocuparse, colaboraría con su padre en la obra de la catedral-mezquita, atribuyéndole Camón Aznar la construcción del friso plateresco, sobre las ojivas, los hastiales y la bóveda del crucero, salvo la oval y la que cubre el coro, y cuanto dejó inconcluso aquél.

Obra también temprana es la torre de la parroquia de Pedroche (Córdoba), en la que se ocupaba Hernán Ruiz II, en su

Fundación Juan March (Madrid)

38. Portada y torre de la iglesia de Santa María. Utrera

39. Torre-fachada de la iglesia parroquial de Constantina

campanario que podemos considerar como inmediata preparación para el famoso cuerpo de campanas y remate de la sin par Giralda sevillana (1558), en la que con verdadera sabiduría y gracia supo alzar sobre el alminar almohade de Ahmed Ben Basso y Alí el Gomari (maravilla barroquizante con sensacional utilización del ladrillo en paramentos y decoración de Tsebcas), una fábrica de sillería, cerámica y también ladrillo, con recuerdos brunellesquianos, de Palladio y de Serlio, de enorme belleza e interés pese a su severidad tectónica (fig. 30). Como secuela, podemos citar las torres de las parroquiales de Hinojosa del Duque (1560-1568) en Córdoba y la de Constantina (1567) en Sevilla (fig. 39).

En colaboración con el gran humanista jesuita Bartolomé de Bustamante, que había testimoniado su maestría en tierras toledanas, intervino el maestro cordobés en dos fundaciones de la Compañía, existentes en Marchena y Sevilla. En la primera (1556) podemos identificarle en su espacioso templo, cubierto por bóvedas baídas casetonadas y utilizando el capitel-péndola; y en la profesa de Sevilla (donde está la Facultad de Bellas Artes), en las portadas de la iglesia (la de la Epístola se fecha en 1568) y en su airosa cúpula.

Notabilísima es su actuación en el hospital hispalense de las Cinco Llagas o de la Sangre, que forma en la maravillosa serie hospitalaria hispánica. La obra fue comenzada por Martín de Gainza (1546); mas al frente de las mismas H. Ruiz, doce años después, reestructuró el proyecto. La iglesia, de estructura de cajón, es obra suya, como puede colegirse de su famoso códice, excepto las bóvedas, construidas por Asensio de Maeda (1591). También figura en su haber la bellísima portada del templo, en la que participa ornamentándola el genial escultor Juan Bautista Vázquez el Viejo, que ya había colaborado con él en la de la iglesia hispalense de la profesa[31] (fig. 35).

En la catedral sevillana pueden adjudicársele la media naranja que cierra la Capilla Real, el proyecto definitivo de la





sala capitular, el antecabildo y el patio de la Casa de Cuentas.

Entre sus obras de carácter civil, en el último decenio de su vida, figuran la fachada del palacio cordobés de los Villalón, «la mejor entendida de toda Córdoba», al decir de Chueca, y su tarea en el ayuntamiento de Sevilla, especialmente la bellísima cúpula de la escalera (1561). Destaquemos también el puente de Benamejí (Córdoba), todavía en uso, que se fecha en los años 50 (fig. 26).

Como maestro mayor de obras del arzobispado puede seguirse su actuación de diversa importancia en numerosos templos de la archidiócesis: Aracena, Arcos de la Frontera, Aroche, Bornos, Encinasola, Jerez de la Frontera, Lebrija, Sanlúcar de Barrameda, Utrera, Villamartín y otros (figs. 29, 38).

Aún podríamos acrecer la lista de su tarea documentada; mas basta con lo expuesto para dejar sentada la extensión de su quehacer y la importancia del mismo.

Su hijo Hernán Ruiz III cumplió una honrosa y destacada tarea arquitectónica. Señalemos en su haber la puerta de Sevilla, frente al puente cordobés (1572), las carnicerías de Écija (1572), el campanario de la torre de la mezquita-catedral (1593-1599), la terminación de la bóveda del crucero (1599) y el remate del ornato de la capilla mayor (1607)[32], de dicho templo. Sigue en todos ellos la huella paterna, aunque con menor gracia creacional e inferior belleza (figs. 22, 23).

Asensio de Maeda, ya nombrado, fue aparejador junto a Diego Siloee y heredó sus herramientas de trabajo; laboró en el hospital de la Sangre y ejecutó la portada del edificio (1617), ya con influjos viñolescos; Benvenuto Tortello construyó en Sevilla diversas obras en el ayuntamiento y la puerta del Postigo del Aceite (1572); Pedro Díaz de Palacios (de singular relevancia), Vermondo Resta y muchos más.

El último gran hito de la arquitectura hispalense es el grandioso edificio de la antigua Casa Lonja, que actualmente alberga el Archivo de Indias, obra proyectada por Juan de Herrera y dirigida por Minjares (1583-1598). Exponente máxi-

Fundación Juan March (Madrid)

40. Entierro de Cristo, por Jacobo Florentino. Museo de Bellas Artes de Granada



mo del viñolismo de su creador, es de enorme sobriedad, aunque de elocuente expresividad, donde juega a maravilla el ladrillo de los paramentos con la sillería de pilastras, jambas y guardapolvos en sus austeras fachadas; su patio está vinculado totalmente a lo escurialense. Su influjo en el manierismo y aun en el barroco andaluz es evidente y podrían señalarse sus huellas[33] (fig. 34).

ESCULTURA E IMAGINERÍA

Relaciones con el arte de otras regiones

Naturalmente no procede repetir cuanto se expuso en la introducción al capítulo y en la reseña de la arquitectura, aunque en lo escultórico haya matices especiales, que puntualizaremos.

Tanto en lo estético como en lo morfológico y en lo iconográfico se advierte una pervivencia de lo gótico en los primeros decenios, aunque asimilando sin prisas y sin pausas el nuevo mensaje humanístico italiano, que se impuso prestamente.

Por razones de trabajo, estimuladas por circunstancias sociales o económicas, los artistas se mueven, siendo portadores de las captaciones, modalidades y hallazgos que van consiguiendo.

Limitándonos a lo hispánico señalaremos el foco burgalés representado por Bartolomé Ordóñez y Diego Siloee, que con su originaria formación se reeducaron artísticamente en Italia, dejando la huella de su estilística en diversas regiones españolas, incluida Andalucía; tam-

Fundación Juan March (Madrid)

41. Pormenor del Entierro de Cristo por Jacobo Florentino



Fundación Juan March (Madrid)

42. Virgen con el Niño. Relieve por Diego de Siloee. Museo de Bellas Artes de Granada



43. Cristo a la columna, por Diego de Siloee. Iglesia de San José, Granada



44. Sepulcros de los Reyes Católicos, por D. Fancelli, y de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, por Bartolomé Ordóñez. Capilla Real de Granada



bién ocupó destacado lugar Felipe Bigarny, fecundando esta parcela del solar castellano con el realismo goticista de su nativa Francia, aunque girando prontamente a lo itálico.

En Toledo, Alonso Berruguete había marcado un profundo surco de agudo manierismo; su discípulo Isidro de Villoldo vino a trabajar a la cartuja hispalense de Santa María de las Cuevas y por su óbito el abulense Juan Bautista Vázquez el Mayor, ligado también al arte del maestro de Paredes de Nava, se avecinda en las tierras de Sevilla, fundando su inmortal escuela de imaginería.

En torno a éste una serie de escultores, castellanos varios de ellos, participan del fuego berruguetesco o de las opulencias morfológicas miguelangelescas —a lo Juní o Becerra— llenando el último tercio del siglo.

Por ello no es extraño que la monumentalidad de los grandes retablos castellanos, escultóricos en un gran porcentaje, encuentre eco en las tierras andaluzas.

La familia de los Balduque, franceses o flamencos (¿de Bois-le-Duc?), laboran en Castilla y en Andalucía, y el imaginero galo Miguel Perrin, activo en la catedral hispalense en el segundo decenio de la centuria, envió a Compostela el famoso grupo en barro cocido que se admira en la capilla de los Mondragón del templo metropolitano santiagués.

Capítulo de excepción lo marcan los italianos, presentes personalmente o con sus obras: Fancelli, autor de magníficos sepulcros en Ávila, Granada y Sevilla; Jacobo el Indaco, laborante magistral en todo el sudeste peninsular y tantos otros que no podemos reseñar por la parquedad del propósito presente.

Toda esta gran máquina se levanta en el solar andaluz, cargado de una gloriosa herencia clásica en la Bética romanizada y de un poderoso legado orientalizante, secuela de la ocupación musulmana.

Sinteticemos con Azcárate: hay una etapa, calificada de «protobarroca o manierismo gotizante» (1520-1550), y otra posterior que se llamaría «manierismo clásico romano».

Fundación Juan March (Madrid)

45-46. Pormenores del sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, por Bartolomé Ordóñez. Capilla Real de Granada





Fuentes sagradas y profanas

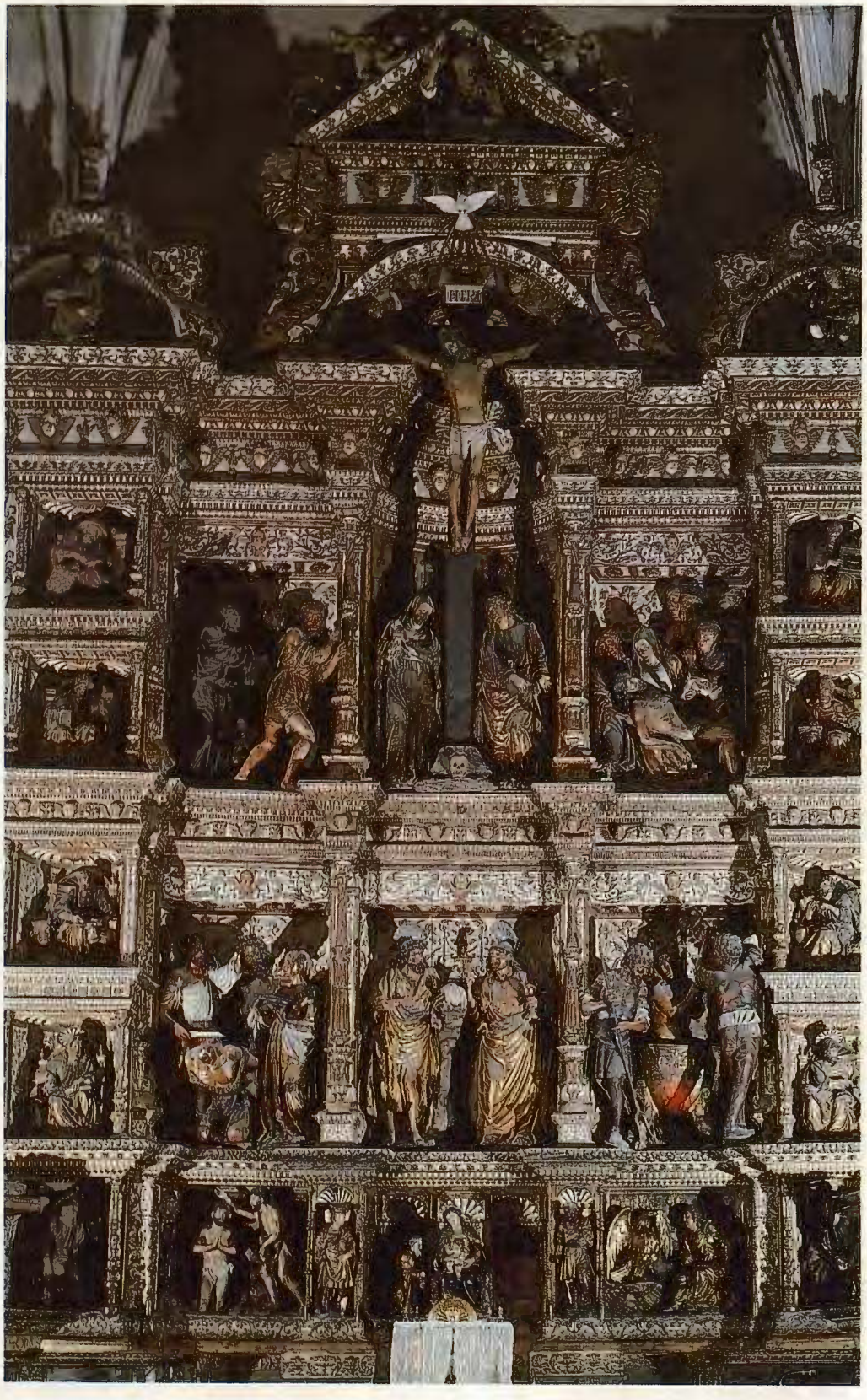
El tema que aborda las fuentes utilizadas por los artistas para su información y formación es apasionante, pues las obras declaran profundo estudio y meditación tanto en disciplinas científicas o estrictamente profesionales, como en materias eclesiales, necesarias éstas a un artista sagrado. Conocemos inventarios *post mortem* del taller de algunos y ellos nos ofrecen una idea, si no muy generalizada, sí de los criterios seguidos y de los elementos utilizados. Citaremos por vía de ejemplo el del escultor premontañesino villacarrillense, activo en Granada, Córdoba y Sevilla, Andrés de Ocampo (yerno de Hernán Ruiz II y cuñado de Jerónimo Hernández), que conocemos pormenorizado. Contenía «estampas», es decir dibujos y grabados (xilográficos y calcográficos), de producciones originales o de otros artistas y vaciados de obras maestras; en lo técnico, tratados de perspectiva y geometría de Euclides, Daniel Barbaro y Juan Bautista Benedicto; de arquitectura de Antonio Labacco, de cosmografía de P. Apiano, de figuras matemáticas de Diego Besson; las obras de Serlio, Palladio, Vignola y Dürero; la lógica de Aristóteles; obras de agricultura y fortificaciones. En lo religioso, los Evangelios y Epístolas paulinas; los *Flos Sanctorum* de Villegas y Rivadeneira; escritos de los padres Granada, Arias, Puente, Moraga y san Alonso Rodríguez; libros hagiográficos relativos a varios santos, especialmente a san José; tratado de las imágenes, etcétera[34].

En determinados círculos culturales y eruditos se mantenía encendida la antorcha de la inquietud intelectual y la pasión del saber, y a ellos no eran ajenos nuestros más destacados artistas. Recordemos al efecto las biografías de F. Pacheco y los retratos originales suyos, que ponen de relieve este ambiente[35].

Juzgamos que la *Varia conmensuración* de Arfe Villafañe debió ser muy manejada, y diversos escritos de anatomía artística. Recordemos, asimismo, que a esta época pertenecen los códices técnicos de Her-

Fundación Juan March (Madrid)

47. Retablo mayor, por Felipe Bigarny. Capilla Real de Granada



nán Ruiz II y Alonso de Vandelvira, ya citados, elocuentes exponentes del afán investigador y de la extensión y profundidad de los conocimientos técnicos, productos de un ambiente y no sólo tareas singularizadas.

Materiales y procedimientos

En los retablos e imaginería se utiliza la madera (cedro, nogal, ciprés, pino de flandes, alerce, etc.), policromada por el doble sistema de estofado y encarnado; excepción a esta costumbre muy generalizada la comprobamos en el gran retablo mayor de Santa María de Cáceres, obra de Roque de Balduque y Guillén Ferrant, cuyos relieves y figuras no están pintados. Sin embargo, en los coros catedralicios, parroquiales y conventuales, la norma era presentar los relieves de cada silla en el propio color lignario, aunque uniformado en el tono. En todo caso las figuras están talladas totalmente; con escasa frecuencia son de vestir.

Los elementos pétreos (mármol, alabastro, etc.) suelen utilizarse en los monumentos necrológicos o en composiciones de carácter monumental y decorativo, cuales los relieves y figuras catedralicios hispalenses, modelados por Bautista Vázquez el Mayor, Velasco, Pesquera, Cabrera y otros; poco frecuente el empleo del bronce. El barro cocido, también policromado, se usa como materia definitiva en no pocos casos.

La policromía, ejecutada siempre con gran respeto a la morfología plástica, tiene no sólo el propio valor del procedimiento y su expresión pictórica, sino que participa con elocuencia en el simbolismo iconográfico. Es normal comprobar en las esculturas estofadas y encarnadas una ejemplar dicotomía en la colaboración del imaginero y del pintor, con la singular preparación en sus respectivos oficios.

Es además justo consignar, en colaboración con los artistas creadores, la tarea de magníficos artesanos, cual los sacadores de puntos, doradores, etcétera.

Fundación Juan March (Madrid)

48. Entrada de Jesús en Jerusalén, por M. Perrin. Puerta de las Campanillas. Catedral de Sevilla

49. Sepulcro del arzobispo Hurtado de Mendoza, por D. Fancelli. Capilla de la Virgen de la Antigua. Catedral de Sevilla

50. Sepulcro de don Pedro Enríquez, por Antonio Aprile. Iglesia de la Universidad, Sevilla

La temática religiosa y profana

Los asuntos representados son religiosos en un elevado porcentaje; al calor de la riqueza económica a que arriba se hizo referencia, se construyen capillas y se dotan de retablos, imágenes y del ajuar litúrgico necesario, todo ello con la generosidad propia de la ofrenda sagrada y de la natural emulación social.

Carácter general de esta iconografía es la completa información de que hacen gala los artistas y la profunda formación que significan, como cimentadas en las fuentes ya citadas, en una fe vivida y acrisolada y en una orientación magisterial de la Iglesia. En pocas ocasiones como ahora se comprueba el valor docente de este arte, al servicio de la pastoral de la época. Y al final del período, tanto la mentalidad mística como la ideología ascética imponen su firme impronta a las realizaciones.

El tema primordial y más importante es siempre la representación del Crucificado, por ser la única imagen imprescindible para el culto, aureolada del sentido latréutico. En los primeros decenios del siglo nos encontramos con figuraciones realistas, claramente dramáticas (excepcionalmente patéticas y nunca trágicas), que tratan de exponer con verosimilitud todo el aparato cruento de que históricamente estuvo impregnado el asunto. Por herencia, de la imaginería gótica, de modo especial de la norteña (borgoñona, francesa y flamenca), la cruz es patibularia, tosca y arbórea, fuerte la expresión de Jesús, su anatomía correctamente expresada, el sudario convulso. Mas vencido el comedio del siglo esta iconografía evoluciona radicalmente para darnos la auténtica versión del Redentor; la cruz es plana y cepillada, cual trono de gloria y no instrumento martirial; el Cristo apolíneo, sereno, equilibrado, sin cruencias, como símbolo dogmático; el sudario empleado como auténtico paño de pureza, descubriendo no pocas veces las caderas para gozar en totalidad la belleza de su modelado; en fin, una profunda creación cargada de teología y de huma-







Fundación Juan March (Madrid)

5.1. San Jerónimo, por P. Torrigiano. Museo de Bellas Artes de Sevilla



nismo y de orígenes itálicos, singularmente manieristas.

También debemos destacar en esta época dentro de los temas cristíferos la vuelta a la representación del Niño Jesús en figura exenta (franciscana en su medieval origen) y las interpretaciones letíficas del Resucitado, como fórmula de belleza clasicista.

Las imágenes de la Madre de Dios llenan los templos, en figuras sedentes o estatuarias. Pedro Torrigiano, el gran florentino, activo en Sevilla en el tercer decenio del siglo, creó para el monasterio de San Jerónimo una maravillosa Madonna que marcó profunda huella en toda la región, olvidando las famosas creaciones goticistas de Mercadante, Millán, Perrin y otros escultores. Estéticamente la Virgen está concebida con enfático empaque, como pretendiendo dar fuerza plástica a la Teotocos, a la Madre de Dios, y en este sentido poseemos de un lado las creaciones norteñas de Balduque y de otro las italianizantes de los manieristas del bajo Renacimiento, cuales los Vázquez, Águila, Adán, Núñez Delgado, Ocampo y sobre todo el genial Jerónimo Hernández, que nos ha legado una serie inigualable de estas representaciones, que formaron escuela. Pero según creencia muy arraigada entonces la Madre fue Virgen desde el primer instante de su ser natural y en torno a la maternidad divina los imagineros supieron destacar el carácter de Inmaculada, bien con el Niño en sus brazos, causa de su excepcional prerrogativa, o en la visión apocalíptica. También se acusa en todas las representaciones la orientación hiperdúlica del culto mariano.

Es época de amplio culto a los santos, representados según sus peculiares biográfías. Especialmente san José y los santos Juanes, Bautista y Evangelista, ven multiplicarse sus representaciones por la generalizada devoción.

Es momento de intensificación de las imágenes de las Virtudes teologales y cardinales, que cabalgan en los retablos. El Concilio de Trento prescribió o puntualizó sobre el arte sagrado, poniendo

Fundación Juan March (Madrid)

52. Pormenor del San Jerónimo por P. Torrigiano



Fundación Juan March (Madrid)

53-54. Pormenores del retablo mayor de la catedral de Sevilla





de relieve su sentido docente y pastoral. Ante el criterio generalizado de raigambre humanística de representar el desnudo, los padres conciliares prohibieron su utilización por estimarlo indecoroso en las figuraciones sacras, ordenándose encubrir o velar los ya existentes, por importantes que fuesen.

Con las vivencias de la ascética tridentina, posconciliar y contrarreformista, irá surgiendo, como parte del culto litúrgico, toda una imaginería procesional o de «calle», que se generalizará con la pastoral del barroco.

El apéndice iconográfico, contenido en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, editado hacia el comedio del XVII, es claro indicio de toda una mentalidad rigurosamente encauzada a la ordenación del sentido docente de la imaginería sagrada.

Pocas son las representaciones profanas y puede decirse que casi no se realiza el retrato escultórico; tan sólo la utilización de mascarillas cadavéricas para lograr la propia fisonomía de la figura necrológica en algunos sepulcros tumuliformes exentos o en composiciones parietales.

Italianos y flamencos en Andalucía

Artistas y obras procedentes del norte o de la península itálica inundan las tierras andaluzas, por su importante mercado y al calor de la prosperidad económica.

Las obras de Andrea della Robbia y de micer Alejandro D. Fancelli arribaron prontamente a nuestra Andalucía, portadoras de un nuevo mensaje de estética humanística y de fórmulas renacentistas italianas. Al propio tiempo, magníficas producciones de singular finura y delicadeza artesana llegaron tanto a la Andalucía oriental como a la occidental; allí eran los entalladores de la Calahorra y Vélez Blanco; aquí los Aprile de Carona, Gazini y Antonio della Porta, en los sepulcros sevillanos de los Enríquez de Ribera[35bis].

Pero al propio tiempo Pedro Torrigiano labora a la sombra de la Giralda como última etapa de su quehacer en la nativa Italia y en la Gran Bretaña y junto a él Miguel Perrin, imaginero francés, que traía las auras del arte goticista de Solesmes. Después, Nicolás de León o Lion, Roque de Balduque, Giralte, Ferrant y otros ofrecerán reestructurada su originaria formación norteña, con las auras humanísticas.

Y en Granada Jacobo Florentino el Indaco, probable autor del maravilloso grupo del Entierro de Cristo de aquel museo, nos legaba un compendio de hondura expresiva y de sabiduría artística, en cuanto la interpretación dramática gira en cada personaje o con la finura de dibujo, modelado y expresión del arte

Fundación Juan March (Madrid)

55. Pormenor del retablo mayor de la catedral de Sevilla

toscano, o con garra de realismo norteño. Y Jamete, en tierras giennenses, trajo una versión artística profundamente gala.
Al lado de ellos, Ordóñez, Siloee y Machuca, españoles de pura cepa, aportan su personal visión del arte italiano que les tocó conocer y practicar *in situ*.
Junto a ellos la pintura muestra un proceso casi paralelo a la estatuaria, como reseñaremos en su lugar oportuno.
Todo ello dará origen a un eclecticismo, aureolado por la personal visión hispánica, que nunca puede perderse de vista. Son muchos los epígonos, discípulos e imitadores de aquellos maestros que laboran en las tierras andaluzas.

El retablo en Andalucía: su evolución

Para la debida sistematización distinguiremos entre los situados en las capillas mayores o presbiterales y los destinados a otras laterales o lugares de inferior significación litúrgica.
El retablo mayor del templo se adapta a la planta absidal y es frecuente que se distribuya tripartitamente por la disposición poligonal de las cabeceras goticistas; otras veces se compone de un plano frontal, y suelen nominarse de «batea», con su guardapolvo y pulseras. En uno y otro caso están integrados por un sotabanco; banco o predella situado directamente sobre el altar; los diversos cuerpos, divididos en calles compartimentadas, presididas por la hornacina o caja de la advocación titular; y un ático o remate con el grupo del Calvario. El programa iconográfico suele ser muy variado y



Fundación Juan March (Madrid)

56. Retablo mayor de la iglesia del Salvador. Úbeda



nutrido, y se desarrolla en imágenes pictóricas o escultóricas. La figura titular y el Crucificado suelen ser de bulto redondo, aun en los retablos pictóricos.

Los retablos de las varias capillas y los laterales naturalmente son más reducidos de dimensiones y en no pocos casos tienen sentido de tabernáculo; su composición puede ser análoga a la de aquéllos.

En los primeros decenios del siglo, nos encontramos con indudable concepto finimedieval, goticista. En las tierras del antiguo reino de Sevilla, impone norma el principal catedralicio, uno de los mayores del arte cristiano, de larga historia desenvuelta a través de toda la centuria, repleto de imaginería con centenares de figuras, tratadas desigualmente según alturas, aunque con afanes de obras bien hechas. Sobresalen el escultor Jorge Fernández, autor de buena parte de esta tarea con Balduque, Vázquez, Heredia, Ortega y otros.

La presencia en la ciudad de la Giralda y su entorno del pintor Alejo Fernández da origen a una importante serie de retablos mayores y laterales, obra suya o de su círculo y taller, todos de batea, en los cuales la escultura suele reducirse al titular y al Calvario y por excepción al banco. Por tratarse de conjuntos pictóricos serán nombrados en el lugar correspondiente.

Al propio tiempo que esto ocurría en Andalucía occidental en las tierras granadinas Jacobo Florentino el Indaco así como Pedro Machuca trazaban retablos de sentido italianizante, con ordenación clásica inspirada en los preceptistas, al par que Felipe Bigarny laboraba en el mayor de la Capilla Real (1520-1522)[36], advirtiéndose los esfuerzos por adaptarse a la morfología del Romano, aunque su mentalidad era ciertamente borgoñona, por más que reestructurada al contacto con Castilla.

Importante debió ser el conocimiento de la Transfiguración del Señor que Alonso Berruguete compuso para el retablo principal del templo ubetense del Salvador (casi destruido en 1936 y certeramente restaurado por J. L. Vassallo), en

Fundación Juan March (Madrid)

57. Retablo mayor de la iglesia de San Jerónimo. Granada



58. Pormenor del retablo mayor de la iglesia de San Jerónimo. Granada



cuanto su sentido de monumentalidad y la vibración de su morfología se observa en otros artistas contemporáneos.

Volviendo a la zona occidental hemos de destacar el mayor de la parroquial de Santa María en Medinasidonia (Cádiz), que trata de emular el empaque y opulencia de las grandes composiciones retablísticas escultóricas castellanas y conserva todavía un sentido gótico en su traza, aunque la intervención de Bautista Vázquez el Mayor le infundió ciertos aires manieristas[37]. Mucho mayor interés tiene el de Santa María, de Carmona (Sevilla), de larga historia, aunque el quehacer del gran maestro abulense, el nombrado Vázquez, encargado de la obra desde 1563, fue trascendental, pues debió rehacer la composición y trazas con fórmulas platerescas (del llamado barroco primitivo) y otras de evidente manierismo[38] (figs. 62, 63).

Uno de los más importantes retablos renacentistas andaluces es el mayor del templo parroquial de San Mateo, en Lucena (Córdoba), proyectado probablemente por Jerónimo Hernández con ponderación y equilibrio de abolengo clasicista (influjos de Hernán Ruiz II) y donde laboró desde 1572 su maestro, el precitado Vázquez[39]; en cambio acentúa su morfología manierística el maravilloso de Santa María en Arcos de la Frontera (Cádiz), documentado a partir de 1585, cuya composición pudo crearla el propio Hernández o Pedro Díaz de Palacios[40] (figs. 69, 77). También debemos integrar en el manierismo andaluz los proyectos de Diego de Velasco para Santo Domingo[41], de Osuna, y de Juan de Oviedo, el Mozo, en los desaparecidos retablos de Constantina, Cazalla de la Sierra (Sevilla)[42] y Azuaga (Badajoz)[43].

En la tipología general cabe señalar varias etapas: el plateresco, llamado por Weisse «barroco primitivo», que abarca el primer tercio de la centuria; el «romanista», a través del segundo tercio; y el «purista», de la última parte.

Citemos también el tipo de retablo tabernáculo, del que es buen ejemplo el de Je-

Fundación Juan March (Madrid)

59. Crucificado, por Pablo de Rojas. Catedral de Granada

60. San Pedro, por Bernabé de Gaviria. Capilla mayor de la catedral de Granada

rónimo Hernández existente en Cantillana (Sevilla)[44] y los que se componen de doble elemento: uno exterior que guarnece un arco a manera de pórtico que cobija el retablo propiamente dicho, que aparece retranqueado, cuales el del Evangelista en el convento hispalense de Madre de Dios[45], el de la Inmaculada de la Profesa de Sevilla[46], el del Bautista en San Clemente[47] y el de la Purísima en la parroquia de San Andrés de la propia ciudad[48].

Broche de oro de este apartado es el gran retablo granadino de San Jerónimo, donde figuran los relieves y figuras de Bautista Vázquez el Mozo, Pablo de Rojas, Bernabé de Gaviria y otros y cuya traza emula las composiciones que enjoyan numerosos templos castellanos del último cuarto del XVI[49]. Como antecedentes granadinos cabe citar los retablos de Los Ojíjares, Montejícar y Colomera, ligados al arte de Juan de Maeda y Diego de Pesquera[49bis] (figs. 57-60).

Escultura monumental. Imaginería

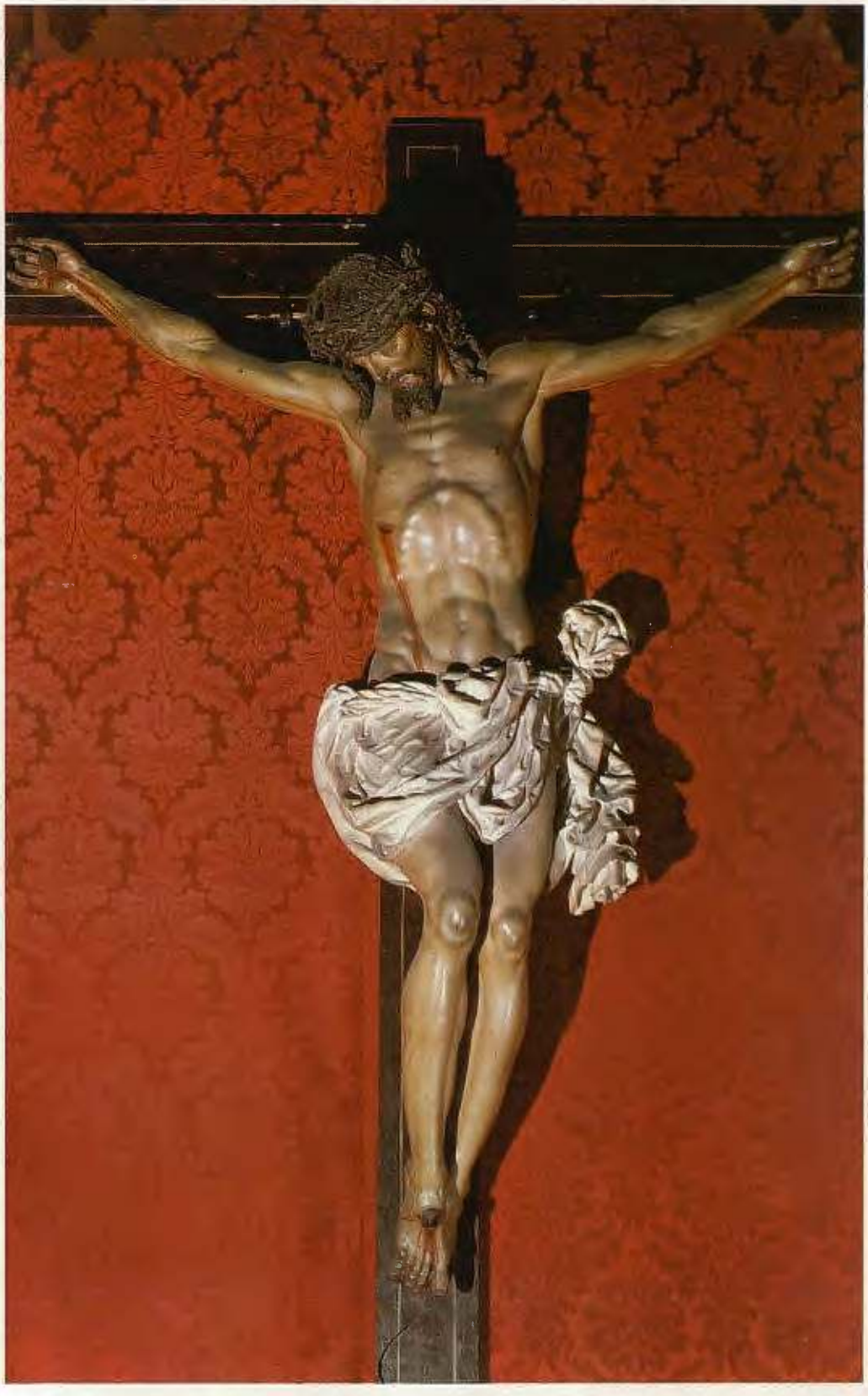
Veamos ya el desarrollo de la escultura renacentista en las tierras andaluzas. Imprescindible nos será citar los hitos que jalonan esta producción y en efecto marcaremos la doble corriente que fecunda tan importante y noble quehacer. Al servicio de los Mendoza, el florentino Domenico Fancelli laboró en diversas obras cargado de prestigio, cuales el sepulcro del arzobispo Hurtado de Mendoza de la





Fundación Juan March (Madrid)

61. Crucificado, por los hermanos García.
Sacristía de la catedral de Granada



catedral hispalense (1509), parietal y con el féretro y yacente inscritos en gran arco triunfal; el del príncipe don Juan en la iglesia abulense de Santo Tomás, que, como el de sus padres los Reyes Católicos en la Capilla Real granadina (1517), son tumuliformes y en otros trabajos en que acredita su condición de excelso decorador. Algo semejante podríamos afirmar de los dedicados a los Enríquez de Ribera, procedentes de Lombardía y Liguria, a cargo de los Aprile, Carona y Gazini, que hoy se admiran en la iglesia universitaria sevillana de la Anunciación (figs. 44. 49, 50).

Torrigiano, gran imaginero de turtarada biografía, modela en barro cocido y policromado para el monasterio jeronimiano de la ciudad de la Giralda, la maravillosa figura de San Jerónimo penitente y la bella Madonna sedente, agriamente repintada (ambas estatuas hacia 1525) (figuras 51, 52).

También para el templo granadino dedicado al santo dálmata se realizó un excepcional grupo del *Entierro de Cristo* o más bien del *Llanto por Cristo muerto,* hoy en el museo, atribuido con gran acierto a Jacobo Florentino el Indaco (cercano a 1526), donde no se sabe qué admirar más, si la cuidada morfología o la nutrida serie de expresiones masculinas y femeninas en torno a Jesús yacente. La magnífica Anunciación de la catedral confirma el aserto. No cabe duda que estas obras produjeron fuerte impacto entre los artistas indígenas, inmersos aún en el realismo goticista, aunque acostumbrados a los continuos hallazgos de elementos clásicos que continuamente afloran en el campo andaluz (figs. 40, 41).

Al lado de ellos, maestre Miguel Perrin y Felipe Bigarny representan el influjo norteño del arte de Solesmes y Borgoña. Aquél nos ha legado, en el segundo y tercer decenios del siglo, espléndidas composiciones en barro cocido que enjoyan varias puertas catedralicias hispalenses, marcando el enlace artístico con los escultores finimedievales, Mercadante de Bretaña y Pedro Millán; el segundo compuso y ejecutó (1520) el gran retablo

Fundación Juan March (Madrid)

62. Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Medinasidonia



63. Retablo mayor, por Bautista Vázquez. Iglesia de Santa María, Carmona



de la Capilla Real granadina (figs. 47, 48). Al propio tiempo, Nicolás de Lion o León labora en Sevilla y en Granada[50], bien por cuenta propia o ejecutando modelos de Torrigiano y de Diego de Siloee. Él, Diego de Aranda y Baltasar de Arce colaboran con el gran maestro burgalés en la decoración de las portadas catedralicias de la ciudad del Darro.

La importancia de Siloee en lo escultórico no es tan fuerte como lo tectónico; sin embargo, recordemos que la delicadísima Madonna de la sillería coral de San Jerónimo tiene exquisiteces italianizantes y en cambio poseen garra castellana los bultos orantes de los Reyes Católicos de la Capilla Real y especialmente el Jesús flagelado de la parroquial de San José, todas ellas en Granada. Con razón el profesor Martín González señala su temprano manierismo y el influjo en la formación de la plástica barroca de Andalucía oriental[51] (fig. 43).

Cabe el sepulcro de los Reyes Católicos, de Fancelli, un verosímil discípulo suyo, el burgalés Bartolomé Ordóñez, creó el dedicado a doña Juana y don Felipe, ejecutado posiblemente en Italia (1519-1520), donde advertimos mayor fuerza plástica, más sentido escultórico y conceptos más acordes con su hispanismo[52]. La comparación de ambos cenotafios es ejemplar en cuanto a la significación artística de sus autores, pese a sus relaciones (figs. 45, 46).

En pleno comedio del siglo y durante una fecunda quincena de años (1545-1560) labora en Sevilla Roque de Balduque o Bolduque, actuando en retablos monumentales como el de Santa María de Cáceres, o realizando retablos-tabernáculos para imágenes de la Virgen con el Niño, de las que se conservan una decena en diversos templos hispalenses, que nos muestran el patetismo expresivo

Fundación Juan March (Madrid)

64. Virgen titular del retablo mayor de la iglesia de Santa María. Carmona

66. Virgen de la Misericordia, por R. Balduque. Iglesia de la Misericordia, Sevilla

65. La Justicia expulsando a los Vicios, por Diego de Pesquera. Antesala capitular de la catedral de Sevilla

67. Expulsión de los mercaderes del Templo, por Diego de Velasco. Sala capitular de la catedral de Sevilla









Fundación Juan March (Madrid)

68. Cristo de la Expiración, por Marcos Cabrera. Capilla del Museo, Sevilla

69. Anunciación. Detalle del retablo mayor de la iglesia de San Mateo. Lucena

norteño, la profundidad del concepto y el acusado dinamismo de su indumentaria, circunstancias que siguieron discípulos e imitadores[53] (fig. 66). Juan Giralte, continuador de las obras inconclusas o no comenzadas por óbito de aquél, se manifiesta intensamente flamenco en su retablo de Aracena (Huelva), que hoy se exhibe sin policromar en el museo sevillano, y en el Cristo flagelado del templo de la Trinidad[54].

En 1553 fijaba su residencia en Sevilla Isidro de Villoldo, quizá formado originariamente en torno a Vasco de la Zarza en su nativa Ávila y, desde 1539, colaborando con Alonso Berruguete, de quien fue su discípulo más significado[55]. Venía a ejecutar el gran retablo mayor del templo covitano de la Cartuja, que por su muerte continuaría siete años después otro maestro abulense, Juan Bautista Vázquez el Viejo.

La escultura sevillana que venía encauzándose desde los finales del gótico en torno a Mercadante de Bretaña y Pedro Millán, giró fuertemente con la presencia de Balduque y de los imagineros del retablo catedralicio y hubo de reaccionar con ímpetu ante la presencia de los dos maestros castellanos. Pero, aún más, en torno a Vázquez llegaron desde Toledo y Ávila varios escultores cuales Juan de Oviedo el Mayor, Diego de Velasco y otros y el propio maestro formó nutrida serie de jóvenes aprendices, que con los años constituyeron una auténtica escuela de imagineros, la inmortal escuela sevillana, cuya figura más brillante y representativa fue Juan Martínez Montañés[56].

Apenas quedan obras en Sevilla originales de Villoldo[57] (cabe destacar el crucificado de la citada Cartuja [fig. 74]); sí, numerosas y muy importantes, del mayor de los Vázquez. De él afirmó Ceán Bermúdez que «fue uno de los primeros artistas que llevaron a Andalucía las buenas formas, la nobleza de caracteres, el sencillo plegar de los paños y otras máximas con que acabó de desterrar la manera gótica que todavía reinaba en Sevilla entre algunos profesores»[58]; y Gómez Moreno nos ha enseñado que su técnica se basa en la de Berruguete, al finalizar su carrera artística, afirmando que es el desdoblamiento femenino de aquél, su fase complementaria en sentido de armonía y elegancia[59]. Ostentó el título de «escultor de Su Magestad»[60].

Antes de fijar su residencia en la ciudad de la Giralda, donde permanecería desde





Fundación Juan March (Madrid)

70. Niño Jesús, por Jerónimo Hernández. Capilla de la Quinta Angustia. Iglesia de la Magdalena, Sevilla



1557 hasta su muerte 32 años después, sabemos que solo, o colaborando con otros artistas, ejecutó trazas de retablos e imaginería para ellos y aun otras con destino a diversas obras en Almonacid de Zorita, Mondéjar, Toledo, Almagro y otros lugares. En la catedral de Ávila se admira una bellísima Piedad, original suya, totalmente sugestionada por la de Miguel Ángel, del templo Vaticano.

Entre la escultura monumental decorativa hispalense producida por él hay que citar los bellísimos relieves en mármol de Génova representando a las Virtudes teologales —singularmente el que efigia a la Caridad— destinados a la portada de la iglesia del hospital de la Sangre (1564), trazada por Hernán Ruiz II, así como la que luce en análogo lugar del templo de la Anunciación (1565); las escenas pétreas que interpretan la *Asunción de María* y la *Alegoría del Cordero,* en la sala capitular catedralicia, son tan italianizantes que posiblemente respondan a estampas de artistas de aquel país[61]; podría añadirse en este último otra indudable rememoración de Buonarroti. La propia catedral logró enriquecer el retablo principal con obras del artista.

También modeló figuras para ser fundidas en bronce, cuales las que lucen en el tenebrario del templo metropolitano (1562); recordemos también la lauda sepulcral de don Perafán de Ribera (1573), en la capilla universitaria, maravillosamente dibujada por el maestro.

Pero donde sobresale su pericia y habilidad es en los grandes retablos conservados en las parroquiales de Santa María de Carmona (Sevilla) con fórmulas del «barroco primitivo», pese a su fecha, y de Medinasidonia (Cádiz), así como en el de San Mateo de la ciudad cordobesa de Lucena, antes referidos. La corta extensión de este trabajo impide pormenorizar; mas para ello remitimos a las monografías especializadas[62].

Varios retablos suyos de gran interés han desaparecido, cuales el de la destruida parroquia sevillana de Santa María Magdalena; de él es resto la bellísima Madonna de las Fiebres (1565), conser-

Fundación Juan March (Madrid)

71. Virgen de las Fiebres, por Bautista Vázquez. Iglesia de la Magdalena, Sevilla



72. Virgen de la O, por Jerónimo Hernández. Iglesia parroquial de Ubrique



Fundación Juan March (Madrid)

73. Descendimiento por A. de Ocampo.
Iglesia de San Vicente, Sevilla



Fundación Juan March (Madrid)



74. Crucificado, por Isidro de Villoldo. Antigua Cartuja, Sevilla



75. Cabeza del Bautista, por G. Núñez Delgado. Museo de Bellas Artes de Sevilla

vada en el viejo templo dominico de San Pablo, donde hoy radica dicha parroquialidad, y para el que también labró el retablo absidal (fig. 71).

Mencionemos además en este rápido recorrido las figuras enviadas a las Indias y el magnífico sepulcro del inquisidor y canónigo sevillano Antonio del Corro, labrado por Vázquez en mármol de Génova (1564), que gozosamente se puede admirar en la parroquial de San Vicente de la Barquera (Santander), donde el efigiado aparece recostado, en composición remota de origen etrusco y próxima del Doncel de Sigüenza.

Juan Bautista Vázquez el Viejo había dejado una muestra de bien hacer, de estética clasicista, con fórmulas manieristas bien patentes, dibujo correcto y apretado, composición serena y equilibrada, finura de talla, policromía sobria y ajustada. Tenía todas las condiciones de un maestro y de su formación surgieron prestigiosos escultores y artistas que a continuación se citarán. No podemos olvidar que en estos decenios labora en Sevilla un gran equipo artístico, cimiento y encauzamiento de tanta obra maestra y de una verdadera escuela: Hernán Ruiz II, Juan de Oviedo el Mayor y el viejo Vázquez.

De la maestría de Vázquez y de Ruiz surge el importante y nutrido repertorio iconográfico-escultórico que enjoya y ennoblece la sala capitular y el antecabildo hispalenses. Además de aquél encontramos al abulense Diego de Velasco realizando seis relieves, al italiano Diego de Pesquera (activo también en Granada), diez relieves y ocho figuras (más otras diez estatuas para la Capilla Real) y al cordobés Marcos de Cabrera, haciendo otros ocho relieves, notabilísimo conjunto realizado en materiales pétreos y de carácter monumental y decorativo. Además es de señalar la rica serie de figuras que se alinean en la sacristía mayor y en el trasaltar y costados de la capilla mayor, en análogos materiales, que responden a esta misma etapa, creados y tallados por dichos artistas, más epígonos y discípulos. En todo ello, con los altiba-

Fundación Juan March (Madrid)

76. Retablo del Bautista, por G. Núñez Delgado y otros. Iglesia de San Clemente, Sevilla



77. Retablo mayor, por A. de Ocampo, Vázquez y otros. Iglesia de Santa María, Arcos de la Frontera



jos naturales, se aprecian influjos itálicos y castellanos, especialmente recuerdos de Berruguete (figs. 65, 67).

Figura destacadísima en el alborear de la escuela y maestro insigne es el también abulense Jerónimo Hernández, discípulo directo y pupilo de Vázquez. Sus contemporáneos alaban su maestría en el dibujo y sus conocimientos anatómicos, afirmando que al efecto estudió con provecho las obras del flamenco Pedro de Campaña[63]. En el siglo XVIII se aseguraba «que no sabía explicarse de otro modo que con el lapicero en la mano»[64]. Debió ser hombre cultivado, pues sabemos que poseía sesenta libros grandes y pequeños de toscano y latín; 350 papeles de estampas; dos docenas de modelos de yeso y otros tantos de cera, etcétera[65]. Fue arquitecto de retablos y autor de importantes relieves y figuras, unas de carácter decorativo y otras procesionales. Laboró en aparcería con otros maestros y varios condiscípulos; así, pues, sabemos que actuó con su suegro Hernán Ruiz II, con su concuñado Andrés de Ocampo, con Díaz de Palacios, con su hermano político Vázquez el Mozo, hijo de su maestro y tutor, con Velasco y otros. Compuso importantes retablos cuales el de San Mateo en Lucena (Córdoba) (1573), de cuya traza pudo ser autor, quedando parte de la imaginería a cargo del viejo Vázquez[66]; posiblemente sería suyo o de Díaz de Palacios el proyecto del de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz), de larga historia[67]; y varios retablos-tabernáculos para imágenes marianas, de los que se conserva el del templo de Cantillana[68]; y de sus famosas Madonnas, joyas del arte hispalense, se conservan y pueden admirarse todavía en las iglesias de Ubrique (Cádiz), Guillena (Sevilla), Madre de Dios y Santa Cruz de Sevilla, San Lorenzo de Santiago de Compostela[69] y otras; algunas de ellas restos de importantes composiciones retablísticas que los hombres destruyeron o despiezaron (figs. 69, 72).

Entre sus imágenes procesionales citaremos dos curiosos estudios de desnudo: el Resucitado y el Niño Jesús de la parroquial sevillana de Santa María Magdalena (1583) (fig. 70).

Fundación Juan March (Madrid)

Al morir en 1586, malogrado a sus 46 años, dejaba una notabilísima estela que seguirían otros artistas. Fue discípulo fiel del viejo Vázquez y leal a su estilo; mas ofrece mayor énfasis y monumentalidad al componer, de forma que sin perder la gracia y belleza clásicas, tiende a ciertas vivencias expresivas. Correctísimo de dibujo, modelado y talla, compone con visión de totalidad, a la que subordina las partes.

Su concuñado, el giennense Andrés de Ocampo, laboró en Córdoba, en el palacio granadino de Carlos V (trabajos de Hércules), y, sobre todo, en Sevilla, donde estuvo avecindado más de cuarenta años. Ya se hizo referencia a la importancia de su biblioteca, propia de un auténtico humanista; además de numerosos elementos instrumentales profesionales; 82 modelos de cera, 40 de barro, 232 estampas, 48 estampas de Flandes, dibujos, trazas, rasguños, etc.

La obra más importante que nos ha legado figura en el tantas veces citado retablo de Arcos de la Frontera, en los sevillanos de Santiago y San Martín y sobre todo en el dedicado al Descendimiento en la parroquial hispalense de San Vicente (1603-1605) (fig. 73).

El clasicismo de sus retablos se engarza con la tarea de sus familiares Hernán Ruiz II y Jerónimo Hernández; su imaginería es grandilocuente con cierto sentido pictórico al plegar su indumentaria.

Magnífica también la tarea de Gaspar Núñez Delgado, a quien se estima discípulo de Gaspar Becerra[70], con elogios contemporáneos, al afirmar de él que era «grande escultor, conocido y estimado por tal»[71].

Conocemos de él obras espléndidas en marfil, barro y madera. Angulo y Lafuente han dado a conocer varios Crucificados marfileños firmados y fechados (1585, 1589 y 1599); en el museo hispalense de Bellas Artes se admira una soberbia cabeza del Bautista en terracota, también firmada y fechada (1591), joya de la imaginería sevillana y de agudo dramatismo; y en la colección madrileña de Gómez Moreno, otro «barro», impresionante, interpretando al Ecce Homo, aguda punzada en el ánimo del espectador; un retablo del Precursor en San Clemente y una magnífica Inmaculada en San Andrés. En todas ellas hace gala de su maestría y es miguelangelesco en su morfología (fig. 75).

De los Oviedo, destacó Juan, el hijo, llamado el Mozo, para diferenciarlo de su padre. Pacheco le dedicó una biografía en su *Libro de Retratos,* y señala a Miguel Adán como su maestro, aunque revela sus concomitancias con los artistas contemporáneos. Colaboró con Montañés y volveremos a aludirle en su lugar oportuno.

Dos grandes retablos concertó en 1592 para los pueblos sevillanos de Constantina y Cazalla de la Sierra desgraciadamente destruidos en 1936[72].

Juan Bautista Vázquez el Joven forma parte también de la prolífica serie que comentamos. Verosímilmente debe su formación a su padre y al propio Hernández. Colaboró en las magnas máquinas retablísticas ya citadas, de Medinasidonia, Arcos de la Frontera y Azuaga; pero cabe concretar su tarea en el bello retablo de Santa Ana de la iglesia sevillana de la Anunciación.

Trasladado a Granada tomó a su cargo importante tarea en el opulento y manierístico retablo de la iglesia de San Jerónimo, en unión de otros artistas. Sobresale entre ellos Pablo de Rojas, identificable en el retablo de Albolote (Granada) y en varias imágenes (el Crucificado de la catedral granadina, entre otras muy notables [fig. 59]), plenas de discreción, buen dibujo y modelado e indudable encanto, al decir de Pacheco; en su taller anduvo en aprendizaje el maestro de Alcalá la Real Juan Martínez Montañés[73], comprobable en varias obras.

No se agota con lo expuesto la rica nómina de imagineros y estatuarios que aureolaron la Andalucía bajo-renacentista; mas baste con lo expuesto para dar idea de la trascendencia del momento.

Queda en el campo estético una conjunción clasicista-manierista, que lanza fórmulas varias de dibujo, modelado, composición, talla y policromía. El pensamiento tridentino purificará y encauzará el arte sagrado, imprimiéndole rumbo hacia su primordial función docente. El misticismo, manierístico en cierto modo, dará paso al ascetismo protobarroco.

PINTURA

Relaciones con el arte de otras regiones

El cuadro de la pintura hispánica a lo largo del siglo XVI es verdaderamente trascendental. En Castilla y dentro del signo de lo que Lafuente Ferrari ha llamado la pintura «plateresca» siguen laborando de una parte los pintores con fórmulas de lo hispanoflamenco que continúan más o menos el arte de Pedro Berruguete, especialmente en los primeros decenios, y de otra Juan de Borgoña introduce la estética humanística.

En el Levante, Hernán Yáñez de Almedina y Hernando de Llanos serán portadores del arte vinciano y giorgionesco, que más tarde desembocará en el rafaelismo de Juanes y su taller.

En Castilla, avanzado el siglo, los pintores de Cámara dejaron su magnífica serie iconográfica de personajes reales y de la Corte, que marcan época, mientras en El Escorial Navarrete el Mudo aportará sus hallazgos de la luz artificial tan de moda en su tiempo, y los italianos Cincinatti, Zúcaro, Tibaldi, Caxés, Carducho y otros hacen gala de un manierismo de segunda fila.

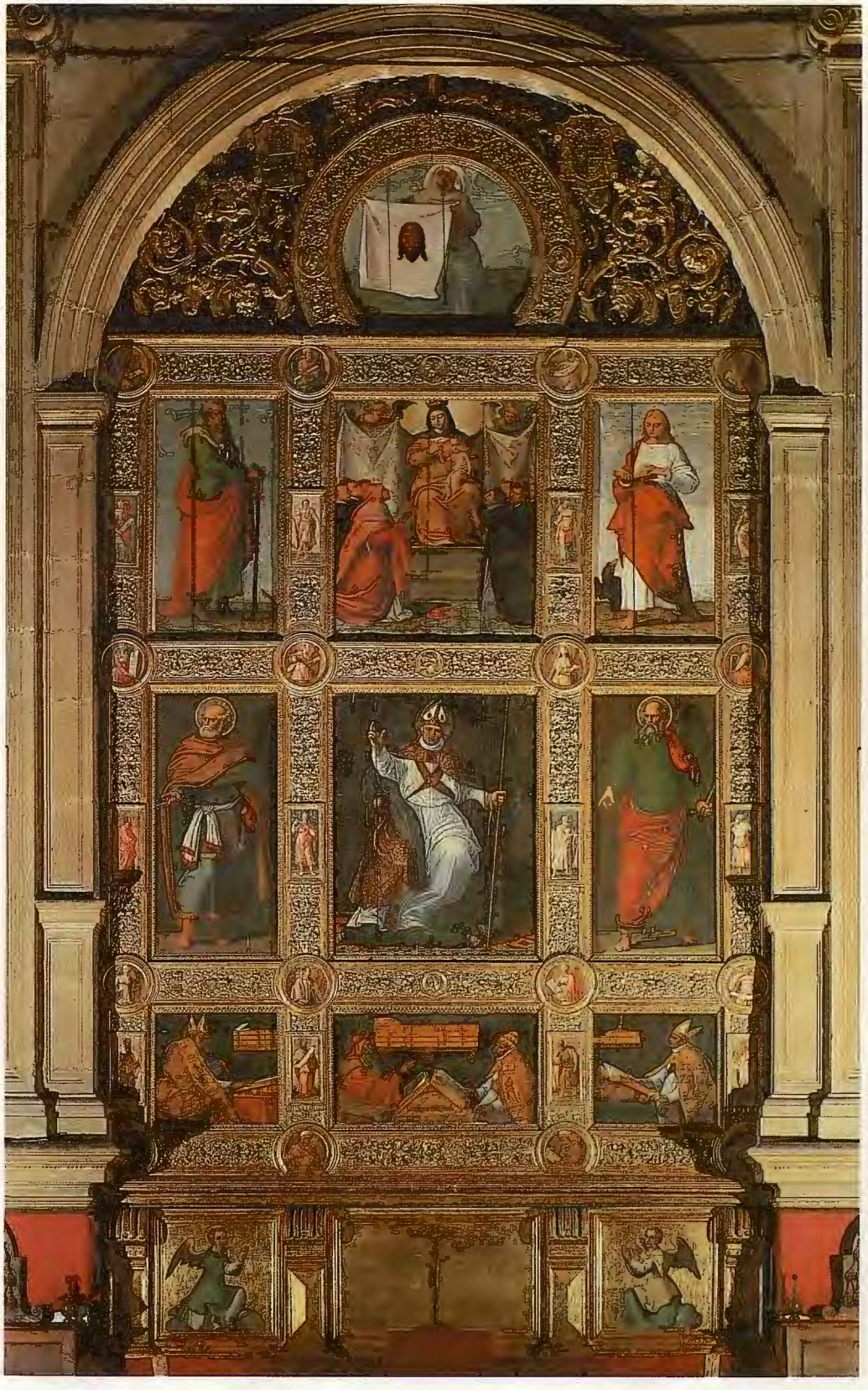
En Extremadura brillaba un astro de primera magnitud, Luis Morales, el divino, que supo casar en magistral eclecticismo la estética lombarda y la norteña. El patetismo expresivo que acusa continuamente, es muy de notar.

Por último, la generación de 1560 aportará sus conquistas, que han de madurar en el barroco.

El genial Theotocopuli llenará él solo capítulos de la historia artística universal y desde Toledo fecundará la estética hispánica.

Fundación Juan March (Madrid)

78. Retablo de San Pedro de Osma, por Pedro Machuca. Catedral de Jaén



El intercambio de artistas, el afán por conocer cuanto se hacía aquende y allende mediante «estampas», dibujos y contactos personales, será elemento catalizador del arte en toda la geografía hispana.

Materiales y procedimientos

Cabe distinguir la pintura decorativa, mural o de retablos de la llamada de caballete, o cuadro propiamente dicho, con su singular enmarcamiento.
La pintura mural ejecutada al fresco, a veces con toques de temple para encubrir «calvas», fue escasamente cultivada por los hispanos; eran artistas italianos o formados allí los autores de las obras realizadas. En los retablos y aun en cuadros la materia pictórica se fija sobre tabla o tablas ensambladas, según tamaño, preparadas previamente, aparejadas y con frecuencia utilizando el oro como soporte del color, por un sistema semejante al estofado, sobre todo en los primeros decenios. En el último tercio del siglo se utiliza en bastantes casos el lienzo, especialmente en composiciones de gran formato. Es el óleo el procedimiento empleado, tanto en la madera como en el lienzo, amén de otras técnicas, con diversas imprimaciones según gustos y maneras personales o de escuelas.

La temática religiosa y la profana

Esta apenas se produce en Andalucía; podríamos citar en la zona oriental la actividad de Julio de Aquiles y Alejandro Mayner, ambos italianos, traídos desde Castilla a Úbeda por el prepotente don Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V, para decorar su palacio, y activos luego (1539-1546) en la Alhambra decorando el Tocador de la Reina, con escenas históricas de las campañas de Túnez y otras mitológicas; en Sevilla se conserva un famoso techo en la Casa de Pilatos, narrando mitologías del Olimpo, ejecutadas por Francisco Pacheco en 1604.

Fundación Juan March (Madrid)

79. Virgen con el Niño, por Pedro Romana. Museo de Bellas Artes de Córdoba

80. Abrazo místico de san Joaquín y santa Ana, por Alejo Fernández. Catedral de Sevilla

Los diversos asuntos representados tanto en retablos como en cuadros son religiosos en un gran porcentaje, más algunos retratos.

Dadas las características de la pintura, se narra con mayor facundia y realismo que en lo escultórico. En los grandes retablos son ciclos biográficos del Señor, de la Virgen o de los santos, distribuyéndose con cierto orden cronológico; otras veces son temas diversos, agrupados según gustos o normas personales de los comitentes. Los que pertenecen a gremios, se dedican al santo patrón e historian proceso de su vida.

Como nota a señalar en las representaciones de historias y figuras es la de que en un primer período destacan fundamentalmente vivencias expresivas, realistas, fuertes, con garra sentimental, como herencia del período anterior; luego se evita la crudeza dramática, ideologizándola en lo posible, y nunca encontramos representaciones trágicas.

Por tanto, la evolución iconográfica es análoga a la referida en la escultura: gotizante en los primeros decenios de la cen-





Fundación Juan March (Madrid)

81. Virgen de los Navegantes, por Alejo Fernández. Alcázar de Sevilla

turia, con marcada sugestión norteña; decididamente italianizante en la mayor parte del período.
Las sesenta escenas bíblicas representadas en el techo del gran salón del palacio arzobispal sevillano, atribuidas a Vargas Jáuregui y Mohedano (1604) —aunque la crítica actual deje en suspenso por ahora tales clasificaciones—, deben ser encuadradas en este capítulo.
En la referencia a retratos nos limitaremos a citar los que Pedro de Campaña (1555) efigió en el retablo de la capilla catedralicia hispalense del mariscal Diego Caballero y familia, magníficos de dibujo y de paleta.

Italianos y flamencos en Andalucía

Como se ha expuesto antes, fueron muchos los pintores y artistas extranjeros, venidos a las diversas zonas de Andalucía, atraídos por las tareas a realizar. Entre los italianos citaremos al romano Mateo Pérez de Alesio (de Leccio), activo en Sevilla (1583), donde dejó el San Cristóbal de la catedral y el Santiago, de su templo, respondiendo ambos al prestigio de que venía rodeado por sus importantes producciones; el piamontés César Arbasia, amigo de Pablo de Céspedes, que pintó en las catedrales de Málaga (1579) y Córdoba (1585-1586), destacando las escenas al fresco del sagrario de este último templo; Julio de Aquiles o Julio Romano, hijo de Antoniazzo Romano, y el milanés de origen germánico Alejandro Mayner, laborantes en Úbeda y Granada, según se expuso; Gerónimo Lucente de Correggio, que pintó en la ciudad de la Giralda y otros.
También hemos de señalar a Peter Kempeneer (Pedro de Campaña), artista flamenco, buen dibujante y correcto pintor, que logró asimilar la estética humanística italiana reestructurándola con su nativa formación norteña; al holandés Hernando Storm, Esturmio o Esturmés, también activo en tierras hispalenses; al no bien identificado Franz Frutet, a quien se atribuyen importantes obras; al portu-



Fundación Juan March (Madrid)

82. Epifanía, por Alejo Fernández.
Catedral de Sevilla



gués Vasco Pereira, destacado manierista, y otros más.

Mención especial debemos hacer de Alejo Fernández, activo en Córdoba y Sevilla, alemán de nacimiento (se le llama «maestro Alexos, pintor alemán»), que supo coordinar su estética norteña con las conquistas del cuatrocentismo italiano, legándonos importantes obras, que aureolan el segundo tercio de la centuria, formándose en su taller destacados discípulos.

El retablo en Andalucía

Las grandes composiciones retablísticas son generalmente escultóricas, cuyas características quedaron ya expuestas en páginas anteriores. El retablo pictórico muestra diversas trazas: las más antiguas se vienen llamando de «batea» porque ordinariamente se presentan en un plano con su guardapolvo y pulseras, constituyendo un políptico en el que se desarrollan ciclos biográficos, hagiográficos o misceláneos.

Suelen componerse, como aquéllos, de sotabanco, predela o banco, varios cuerpos distribuidos en calles, donde se alinean las pinturas sobre madera, y ático. Frecuentemente se reserva para la escultura, el titular y el Calvario o Crucificado que corona el conjunto como excepcional acrótera.

En los primeros decenios, por apego a lo gótico, las tablas suelen ornamentarse con motivos decorativos sobrepuestos de dibujos muy variados y en forma característica. Así son entre otros: los magníficos retablos principales producidos por Alejo Fernández y su círculo, que se admiran en la capilla sevillana de Maese Rodrigo (1520), en Santiago de Écija (Sevilla) (1535-1540) y San Juan de Marchena (Sevilla) (1521-1523), y desaparecieron en la revolución de 1936 los que Sancho de Matienzo legara al convento de su nativa Villasana de Mena (Burgos) (1508-1517); el que Fernando Storm, Sturmio o Esturmés, ejecutó para el ábside de la parroquial de San Pedro en Ar-

Fundación Juan March (Madrid)

83. Pormenor de la Epifanía por Alejo Fernández



Fundación Juan March (Madrid)

84. Virgen de la Rosa, por Alejo Fernández. Iglesia de Santa Ana, Sevilla

85. Entierro de Cristo, por Cristóbal de Morales. Museo de Bellas Artes de Sevilla

86. Sagrada Familia, por el Maestro del Pulgar. Retablo de la capilla de Santa Ana. Sagrario de la catedral de Granada

87. Descendimiento, por Pedro de Campaña. Sacristía mayor de la catedral de Sevilla









cos de la Frontera (Cádiz) (1539-1542); el de Juan de Zamora, en la Colegiata de Osuna (Sevilla); y los de San José de Granada; el del Maestro de Fuente Obejuna, en la iglesia de este pueblo cordobés y otros más.

Otro tipo de retablo pictórico se acomoda más a las normas estilísticas del clasicismo: el políptico se distribuye en planos correspondientes a la disposición absidal, se emplean balaustres y elementos correspondientes al arte «del Romano». Podríamos citar al efecto el mayor de la parroquial hispalense de Santa Ana, obra (1557) de Pedro de Campaña y su círculo. Naturalmente de profundo sentido de la romanidad son los de Pedro Machuca, que se admiran en la Capilla Real granadina (1521) o en la catedral de Jaén (1546), como originales de artista formado en Italia.

No es frecuente, aunque se encuentran casos de composiciones duales, constituidas por elemento exterior que guarnece un arco y cobija el retablo propiamente dicho, en fórmula también italicense. El hecho de que algunos han sido despiezados y recompuestos en fecha posterior a su erección dificulta la exacta clasificación.

Difícil es historiar la pintura producida en Andalucía en los primeros decenios del siglo XVI, pues de una parte nos falta documentación y, por otro lado, la multiplicidad de artistas de apellidos muy corrientes (Sánchez, Fernández, Ruiz, etc.) complica la necesaria sinopsis. Sin embargo, hay obras firmadas, cuales el San Gregorio de Alcalá del Río (Sevilla) por Andrés de Nadales[74]; el *Llanto por Cristo muerto,* del museo hispalense, por Cristóbal Morales; la Anunciación de San Miguel de Córdoba, por Portillo; Alonso de Villanueva, que firma pinturas varias de colecciones particulares sevillanas; la Santa Quiteria del Museo Arqueológico Nacional, por Antón Becerra; la Epifanía del retablo de Espejo (Córdoba) por Pedro Romana; la Piedad del Museo de Lisboa por Bartolomé Ruiz; la Santa Lucía y San Miguel en San Andrés de Sevilla, por Cristóbal de Mayorga y varias más. Otras están documentadas cual el *Abrazo místico* que Gonzalo Díaz y Nicolás Carlos contrataron (1504) para la ermita del Santo Cristo en Espera (Cádiz); la Virgen de los Remedios de Juan de Zamora (1536) en Santa Ana, de Triana (Sevilla); las miniaturas de Juan Ramírez en los libros corales catedralicios granadinos (1520-1554) etc. En no pocos casos precisa bautizar un conjunto de obras relacionadas estilísticamente con un nombre que represente una hipótesis de trabajo, como ocurre con los Maestros de Moguer, de la Mendicidad, de la Flagelación (Museo de Córdoba), de Fuente Obejuna (Córdoba) o del Pulgar (catedral de Granada)[75]. Todos ellos, con matices diferenciales más o menos destacables, corresponden al período que Lafuente Ferrari ha calificado de «pintura plateresca», participan todavía de muchos elementos goticistas y aceptan paulatina y pausadamente las nuevas fórmulas «del Romano»[76] (figuras 79, 85). Pero la personalidad que llena toda la primera mitad del siglo en Andalucía occidental es la de Alejo Fernández, «pintor alemán» según se le llamó, activo en Córdoba desde 1496 y trasladado a la ciudad de la Giralda, doce años después, en la que permaneció hasta su óbito en 1545 ó 1546.

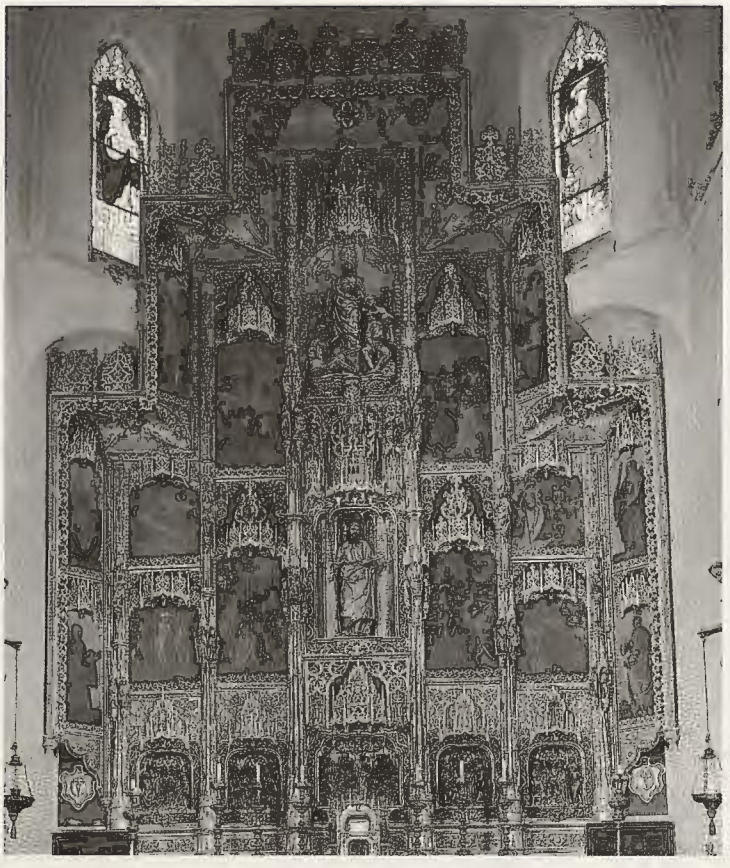
Su arte marca el puente entre el goticismo «moderno» y el clasicismo «del antiguo» o «del Romano». Desconocemos su formación y el desarrollo de su estilo, sus viajes, contactos con otros artistas, etc.; pero de lo que no cabe duda es que

Fundación Juan March (Madrid)

88. Retablo mayor, por Pedro de Campaña. Iglesia de Santa Ana, Sevilla



89. Retablo mayor de la iglesia de Santiago. Écija



90. Las santas Justa y Rufina, por H. de Sturmio. Pormenor del retablo de la capilla de los Evangelistas. Catedral de Sevilla



Fundación Juan March (Madrid)

91. La Purificación, por Pedro de Campaña.
Capilla del Mariscal. Catedral de Sevilla



Fundación Juan March (Madrid)

92. El mariscal Diego Caballero con un familiar, por Pedro de Campaña. Pormenor. Capilla del Mariscal. Catedral de Sevilla



conocía los hallazgos y conquistas de la pintura norteña así como la del cuatrocentismo italiano. Aparte del estudio directo de las obras, las «estampas» debieron ofrecerle datos suficientes para asimilar a su potente espíritu creador.

La Flagelación del museo cordobés y el tríptico de la Cena, del Pilar de Zaragoza, son obras juveniles donde las escenas están asociadas a importantes escenografías, que imprimen carácter a la composición; mas a poco de llegar a Sevilla, quizás al inicio del segundo decenio del siglo, pintó siete tablas para la Viga catedralicia conservándose allí cuatro de ellas: el abrazo místico de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada, la Epifanía, Natividad de la Virgen y Presentación de Jesús al templo, que son un verdadero tratado de bien hacer pictórico y las figuras son en gran parte retratos, con fuerte expresividad, dibujo apretado, magnífico modelado y excelente composición; se impone el realismo norteño, aunque la escenografía, más reducida, está vista según tectónica toscana (figs. 80, 82, 83).

Los retablos de Villasana de Mena (Burgos) y Maese Rodrigo (Sevilla) se acomodan al repertorio hagiográfico propio de estas composiciones.

Otra obra importante —firmada— es la Virgen de la Rosa, de la parroquia de Santa Ana en el arrabal sevillano de Triana, recientemente restaurada de los deterioros ocasionados en la revolución de 1936. Bellísima la Madonna, el Niño que medita ante un libro abierto, y los ángeles situados en simétrica posición; en todo ello hallamos ecos de la iconografía flamenca así como de recursos expresivos bellinianos y umbríos. La obra, probablemente del tercer decenio, está plena de poesía y musicalidad (fig. 84).

No lejos en fecha, debió actuar en el retablo catedralicio de la Piedad (1527), quizá colaborando con Pedro Fernández de Guadalupe.

Para la Casa de la Contratación de las Indias pintó un importante retablo (1531-1536), cuyo tema central representa a la Virgen de los Navegantes y se

Fundación Juan March (Madrid)

93. Pormenor del retablo de la capilla de la Visitación, por P. Villegas Marmolejo. Catedral de Sevilla

94. Pormenor del retablo de la capilla del Nacimiento, por Luis de Vargas. Catedral de Sevilla

95. Anunciación, por P. Villegas Marmolejo. Iglesia de San Lorenzo, Sevilla

96. Virgen de los Remedios, por P. Villegas Marmolejo. Iglesia de San Vicente, Sevilla









Fundación Juan March (Madrid)

97. Genealogía de Cristo. Retablo de la capilla de la Gamba, por Luis de Vargas. Catedral de Sevilla



98. Sagrada Cena, por Pablo de Céspedes. Catedral de Córdoba



admira hoy en el Alcázar sevillano. Bajo el manto de una Madonna de la Misericordia se cobijan diversos personajes que se pretenden identificar y es verosímil con Fernando el Católico, Colón, Yáñez Pinzón, Alonso Pinzón, Sancho de Matienzo y otros; en la zona inferior una carabela y varias naos, representadas con entera fidelidad a la arqueología naval. Parece obra indudable del artista (figura 81).

Los excelentes retablos de Santiago, de Écija, y San Juan de Marchena (1521-1523) (Sevilla), tienen la impronta del maestro y algunas tablas son de su mano, además del sentido creacional; mas ya se advierten evidentes colaboraciones.

Quienes más de cerca se relacionan con su tarea son su hijo Sebastián Alejos y Juan de Zamora[77].

Mientras en Córdoba el vacío dejado por Alejo no es cubierto por ningún artista de su altura, sin embargo entre cuantos se ocupan de la pintura es Pedro Romana el de mayor significación, actuando hasta 1527 pero dentro de ambiente estético de muchos recuerdos goticistas[78]; en Granada Pedro Machuca (1520-1550) importa decididamente la nueva mentalidad «del Romano», personándose tanto en lo tectónico como en lo pictórico; sus retablos de la Capilla Real y de la catedral de Jaén así lo acreditan. Impresionante por su acendrado tectonismo y vigor plástico es la Madonna del Sufragio, que luce en el Museo del Prado (fig. 78).

El introductor del rafaelismo en tierras de Sevilla fue el bruselés Peter Kempeneer, que castellanizado su apellido le conocemos como Pedro de Campaña. Con veintitrés años anduvo en Bolonia (1529), ocupado en el homenaje a su paisano el césar Carlos V, y se sabe estuvo en Venecia, estancia italiana que debió ser fundamentalmente formativa, reestructurando su personalidad artística sobre los conocimientos que ya poseyera y que desconocemos.

Pacheco nos ha ofrecido su retrato y una elocuente biografía. Además del prestigio de su vida y de su hombría de bien, sabemos de sus conocimientos en arquitectura, escultura, pintura, anatomía artística, matemáticas y astronomía, y consta que sus obras fueron no sólo admiradas por la perfección de su dibujo, modelado y composición, sino fuente de estudios de no pocos artistas.[79].

Su producción es larga y destacada; unas obras son auténticas y otras atribuidas estilísticamente. Para dos templos sevillanos representó la escena del Descendimiento (1547-1548), que hoy, fuera del lugar de destino, paran respectivamente en el Museo de Montpellier y en la catedral hispalense; dos «estampas» en las que se advierten diferencias compositivas y, aun dentro de su italianismo, se advierten rasgos iconográficos flamencos, cual el síncope de la Virgen al pie de la Cruz (fig. 87).

El retablo de la Purificación (1555), en el propio recinto catedralicio, nos sirve en el tema una indudable versión de

Fundación Juan March (Madrid)

99. Tránsito de san Hermenegildo, por Alonso Vázquez y Juan de Uceda. Museo de Bellas Artes de Sevilla



Fundación Juan March (Madrid)

100. Aparición de la Virgen a san Jacinto, por Pedro de Raxis. Museo de Bellas Artes de Granada



101. Anunciación, por Vasco Pereira. Iglesia de San Juan, Marchena



obras de Rafael y en el banco una importante serie iconográfica del mariscal Diego Caballero, patrono de la Capilla, y de su familia; desconocemos la parte activa de su colaborador el pintor Antonio de Arfián (figs. 91, 92).

Magnífica la tabla que efigia a San Antonio Abad y San Pablo, ermitaños, del templo parroquial hispalense de San Isidoro, tan opulenta de concepto y de morfología que parece una premonición rubeniana.

El gran retablo principal de Santa Ana, del arrabal trianero, es su última obra sevillana (1557-1562), y en sus quince tablas se historian las vidas de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen, con alguna otra historia distinta, con tal realismo y aun pormenores puramente folklóricos, que aseveran el gusto estético norteño, pese a su romanismo (figura 88).

Otras pinturas de gran factura, personifican la tarea del pintor en diversos templos y museos nacionales y extranjeros; mas basta ya con lo expuesto para dar idea de su valía y de su destacado papel en el renacimiento andaluz[80].

En postura estética análoga, aunque de inferior categoría, estuvieron el holandés Hernando Storm, Esturmés o bien Sturmio, actuante en el retablo de San Pedro de Arcos de la Frontera (Cádiz) (1539-1542) y especialmente en el catedralicio dedicado a los Evangelistas (1555-1560), y el poco conocido pintor flamenco Franz Frutet, que se relaciona con el tríptico procedente del hospital de las Bubas, hoy en el hispalense Museo de Bellas Artes[81] (fig. 90).

También Francisco Pacheco hace un elocuente panegírico del sevillano Luis de Vargas (1506-1568), al que dedica retrato y biografía; compendia su juicio llamándole «luz de la pintura» y salpica de adjetivos la descripción de una vida ejemplar. Como se ve no era infrecuente que la maestría profesional fuese paralela a una ética irreprochable[82]. Se sabe que escribió una especie de diario o memorias en toscano y que pintó sobre sargas, madera y singularmente murales, con técnica de fresco, procedimiento que posiblemente introdujo en tierras de Sevilla; circunstancia nada extraña, pues pasó gran parte de su vida en Italia, aunque su verosímil producción allí es desconocida.

Estéticamente le vemos en el ambiente del rafaelismo, especialmente en torno a Pierino del Vaga, no faltando acercamientos y sugestiones a otros maestros. La catedral hispalense conserva sus obras más importantes: el retablo de

Fundación Juan March (Madrid)

la Natividad (1555) y el magnífico de la Generación temporal de Cristo (1561), llamado comúnmente de la Gamba o de la pierna, ambos plenos de aciertos de dibujo, modelado, composición y con creaciones iconográficas que fueron fecundas en la escuela sevillana. La Piedad del templo de Santa María la Blanca (1564) es de menor importancia. Deliciosa es la Virgen con el Niño y santos, firmada y fechada en 1566, de una colección particular madrileña, obra de madurez que confirma lo expuesto. Destaca también como excelente retratista (figuras 94, 97).

De inferior categoría aunque también en ambiente romanista fue Pedro Villegas Marmolejo, el amigo de Arias Montano. Sus madonnas en los templos de San Lorenzo y San Vicente, aparte de otras en Sevilla y Córdoba, están imbuidas, dentro de sus posibilidades, de las famosas creaciones iconográficas del de Urbino[82bis] (figs. 93, 95, 96).

El rondeño Alonso Vázquez es un manierista finisecular, quizá discípulo de Céspedes. Así lo revela en las pinturas de Santa Isabel de Marchena (1599) y en el *Tránsito de san Hermenegildo* del museo hispalense (1603-1604), pintura de gran formato realizada en colaboración con Juan de Uceda[83]. También se le atribuye la importante pintura de la Sagrada Cena, existente en la propia pinacoteca[84]. Marchó a trabajar a la Nueva España (figura 99).

Mucho mayor interés ofrece el quehacer artístico del cordobés Pablo de Céspedes, también retratado por Pacheco. De formación universitaria, sabemos: de sus relaciones con Ambrosio de Morales, que se graduó en artes y teología y que era experto en lenguas clásicas y semíticas. Su preparación humanística queda bien acreditada en el *Poema de la Pintura,* que desgraciadamente sólo se conoce fragmentariamente.

De sus estancias en Italia obtuvo el sentido de la belleza clásica a la manera de Rafael y la opulencia morfológica del círculo miguelangelesco; la relación con la escuela emiliana, que repetidamente se ha sostenido, es más discutible. Quedan obras suyas en el templo romano de Santa Trinidad del Monte.

Magnífico su retablo de la Sagrada Cena (1595), en la catedral cordobesa, pleno de aciertos compositivos y donde acusa su preparación escultórica; se goza menos el dedicado a Santa Ana del propio templo. La representación de las Virtudes, en la sala capitular del templo metropolitano hispalense, está identificada en su haber (fig. 98).

En Granada la figura más representativa de este momento es Pedro Raxis el Mayor, con varias obras identificadas (figura 100).

Aunque por su larga vida ocupa toda la primera mitad del siglo XVII, Francisco Pacheco permanece fiel a la mentalidad del manierismo del último tercio del siglo anterior. Fue fundamentalmente un humanista, formado en torno a su tío homónimo, el canónigo hispalense. Su tarea de erudición quedó plasmada en su tratado *Arte de la Pintura* y en la serie de retratos y biografías dedicados a filósofos, teólogos, escriturarios, literatos, artistas, etc., que constituían los cenáculos humanísticos de la ciudad de la Giralda, colección hoy perdida en gran parte y en parte también dispersada. Una serie importante se agrupó en el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones,* de indudable valor.

Sus pinturas religiosas son muestras de su preocupación erudita, atendiendo con todo rigor a la auténtica versión iconográfica, según la mente del Concilio tridentino, de lo que tenemos una muestra evidente en el apéndice de dicho tratado, donde singularmente pasa revista a numerosos temas sacros, que fueron utilísima guía a los artistas implicados en la temática religiosa. Así, pues, sus Inmaculadas —las de Miguel Cid y de Vázquez de Leca— gozan de teológico empaque figurativo y están rodeadas de símbolos parlantes tomados de los capítulos 24 y 50 del Sagrado libro del Eclesiástico; algo análogo podríamos afirmar de sus Crucificados, temas pasionistas y hagiográficos, cuales los cuadros de mercedarios del museo hispalense. En sus retratos pintados se observa el afán realista, fielmente representativo, aprendido quizás con Lucas de Here durante su estancia en Gante. También acusa fidelidad a lo mitológico, como se aprecia en el salón de la Casa de Pilatos. Sus relaciones artísticas y familiares con Velázquez le han dado nombradía y fama; posiblemente, a más del oficio, le imbuiría el sentido humanístico ambiental en que estaba inmerso.

Cerramos el capítulo y vemos cómo el manierismo fue más bien morfológico que conceptual; siguió huellas de grandes maestros pero faltaba ímpetu creacional. En los últimos decenios, Trento impuso una mentalidad más rigorista y atenta a indudable preceptiva que cortaba alas a la imaginación y al ingenio. Es el «manierismo reformado», en feliz expresión de Longhi.

La generación de 1560 iniciará un nuevo camino, en el quehacer estético y aportará fórmulas artísticas de sentido barroquizante.

Ello se estudiará, como corresponde, en el capítulo siguiente.

IDEA SUCINTA DE LAS ARTES SUNTUARIAS

Orfebrería

Por la veneración y culto hispánico a la Eucaristía, España mereció que el Sacramento fuera portado procesionalmente en ocasiones muy solemnes no en manos sacerdotales sino en esas ricas catedrales de plata, oro y metales preciosos que conocemos con el nombre de «custodias». La familia de los Arfe produjo obras de singular valor, a través de varias generaciones, que van marcando la huella de su tiempo.

El mayor de ellos, Enrique, de origen alemán, realizó la maravilla gótica que posee la catedral de Córdoba (1518), verdadero alarde de maestría orfebreril. Su hijo Antonio utiliza las formas platerescas y el nieto, Juan de Arfe Villafañe,

Fundación Juan March (Madrid)

102. Custodia, por Enrique de Arfe. Catedral de Córdoba



103. Custodia, por Juan de Arfe. Catedral de Sevilla



Fundación Juan March (Madrid)

104. Pormenor del segundo cuerpo de la custodia de Juan de Arfe



Fundación Juan March (Madrid)

105. Tenebrario, por Bautista Vázquez, Giralte y Bartolomé Morel. Sacristía mayor de la catedral de Sevilla

106. Reja de la capilla mayor, por fray Francisco de Salamanca. Catedral de Sevilla

autor del tratado *De varia commensuración,* es un purista como lo acredita la gran custodia de la catedral hispalense (1587), verdadera opus magna de este tipo de obras por su tamaño e importancia artística e iconográfica, que la hacen digna ciertamente del fin a que se destina (figuras 102-104).

Podríamos citar también la de San Juan de Marchena (Sevilla), Fuente Obejuna (Córdoba), la de la catedral de Jaén, obras éstas de Juan Ruiz el Vandalino; la de Granada, donde laboraron Pedro Vigil, Diego de Valladolid y Francisco Téllez[84bis], y otras muchas.

Otro gran orfebre del manierismo bajorenacentista andaluz fue Francisco de Alfaro, con obras en iglesias y singularmente en el primer templo sevillano, como el sagrario del retablo mayor.

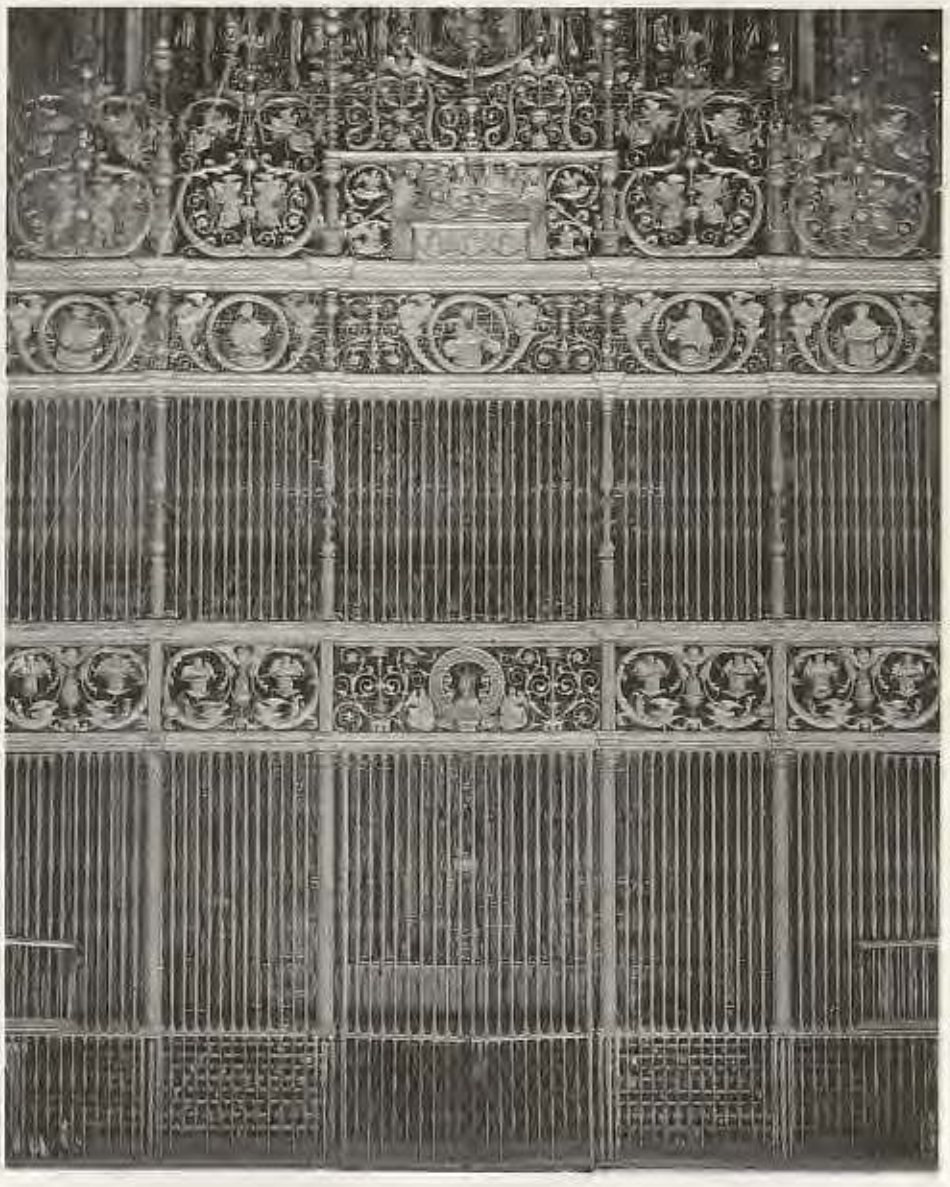
Los ostensorios, que en los primeros decenios adoptan tipología de tabernáculos o templetes, al final el viril eucarístico tiene forma de sol rayonado, con mentalidad premonitoria del Barroco.

Imposible citar la excepcional serie de cálices, copones, atriles, sacras, ostiarios, ciriales, etc., que en rivalidad ejemplar encargan cofradías, templos y Órdenes religiosas, dando origen a magníficas creaciones artísticas y a una eficaz artesanía que repuja y cincela a porfía.

Cerámica

Francisco Niculoso Pisano introdujo en tierras de Sevilla la técnica de azulejería a la italiana. La portada del templo sevilla-





Fundación Juan March (Madrid)

107. La Visitación. Retablo cerámico por Niculoso Pisano. Alcázar de Sevilla



108. Vidriera de San Sebastián, por Arnao de Vergara. Catedral de Sevilla



no de Santa Paula (1504), el retablo de la Capilla del Alcázar y los del monasterio de Tentudía (1518), en Calera de León (Badajoz), así lo acreditan. La producción de azulejos a través de toda la centuria es muy numerosa e importante, empleándose además del tipo italiano los procedimientos llamados de cuenca y de cuerda seca (fig. 107).

Entre los famosos ceramistas podemos citar a los Polido, Diego y Juan (activo éste en la Alhambra granadina entre 1542 y 1546 y ambos en la Casa de Pilatos, a partir de 1536), Roque Hernández, Alonso García y los italianos Cristóbal de Augusta (laborante en el Alcázar hispalense [1577]), los Samborino, los Pésaro y otros[85].

Bordados

Muy rico fue el ajuar litúrgico a través de todo el siglo. Los famosos «ternos» se componían de numerosas piezas (casulla, dalmáticas, pluvial, frontal, atrileras, humerales, cubrecálices), ordinariamente tejidas, donde se insertaban tiras de imaginería bordadas, respondiendo su ornamentación a las fechas de su ejecución. También eran importantes los «palios» eucarísticos, mantos y sayas de las imágenes, así como las insignias de hermandades y cofradías.

Pacheco elogia en su *Libro de retratos* a Pedro de Mesa, a quien define como «el

Fundación Juan March (Madrid)

más insigne en la curiosa y rica arte de bordar». Prolija es la documentación publicada y numerosos los contratos y pagos por obras que suelen poseer numerosos templos andaluces[86].

Vidrieras

Importantísima la rica colección de vidrieras del XVI que posee la catedral sevillana, donde lucieron su habilidad los célebres maestros Arnao de Vergara y Arnao de Flandes, que constituyen auténticos retablos transparentes, con variada iconografía[87] (fig. 108). Son igualmente notables las del templo metropolitano granadino, efectuadas unas por Teodoro de Holanda y otras por Juan Campen (1559-1561) según cartones de Siloee.

Rejería

Fray Francisco de Salamanca labró la maravillosa reja de la capilla mayor catedralicia sevillana, y el maestro Bartolomé dejó muestras de su ingenio en tierras giennenses (fig. 106).

BARROCO

EL MEDIO AMBIENTE ESTÉTICO Y ARTÍSTICO

Andalucía, pese a sus individualismos, engarce de culturas y diversidades fisonómicas, ofrece su faz con acento marcadamente barroco. Contribuye a ello su clima, su naturaleza ubérrima, su gran sedimento orientalizante y el carácter popular de sus medios y modos de expresión.

Las formas eruditas cuajaron en élites y minorías especializadas; el gran arte gozó siempre de extensa audiencia pública, que incluso le imprimía carácter. No todas las zonas que se pueden marcar en la geografía andaluza poseen uniformidad y en ocasiones ni analogías; mas, en general, las masas populares poseen gran sentido artístico, aman la ornamentación policroma, dinámica y exuberante, y aunque la vestimenta sea modesta y aun pobre, en sus apariencias morfológicas y aun en los materiales, goza de indudable gracia, de recursos expresivos y de hondura imaginativa, y suele poseer aguda filosofía[88].

El mudéjar cuajó plenamente en esta tierra, como heredero de la estética musulmana. El ladrillo, la madera, el yeso, las mil formas de enjalbegar o policromar materiales pobres, acusan un dinamismo, una riqueza de matices y unas polivalencias expresivas de muchos quilates. La contemplación de la naturaleza que estimula y enerva sensualmente; la luz matizada de mil formas y en ocasiones embriagadora y lujuriante; el mar que baña muchos kilómetros de sus costas; la riqueza de sus bosques con muy variadas especies; las cortijadas con su espléndida floración de cereales; las haciendas con los opulentos olivares; la flora mediterránea en sus huertos, repletos de naranjos y limoneros; los alcores y las sierras con sus especies gigantes; la nieve en las altas cumbres; los bellísimos jardines; el firmamento con sus variadísimas tonalidades; la riqueza hidráulica, con todas sus posibilidades, ofrecen tal variedad de matices, que explican ese amor por la propia tierra —a veces auténtico narcisismo— y un fuerte sentido ecológico ante lo que todo ello significa[89].

Para ejemplificar y como único botón de muestra, se puede aseverar que nunca entenderemos la luz dorada de los cuadros de Murillo sin las eras estivales donde el polvo, suspendido en el aire calmoso y quieto, producto del aventado del grano y la paja, deja esa calina amarillenta muy sutil pero inconfundible a quienes saben contemplarla.

También aquí las sombras son coloreadas: violeta en unos sitios, rosa en otros, etc.; captadas justamente por la sensibilidad de los artistas y expuestas de diverso modo.

Por todo ello y como formas populares del mudéjar, claramente barroquizante, saltamos al barroco propiamente dicho, casi sin solución de continuidad. Los clasicismos no tuvieron en líneas generales la garra y el entusiasmo de que gozaron estos estilos.

La imaginería es profundamente realista, no sólo en su concepción creadora sino en su apariencia, utilizándose con mucha frecuencia la figura vestida y enjoyada, en los casos en que es posible, por acomodarse más a las vivencias sociales. Un dato de gran elocuencia es el de que la imagen de culto, venerada de ordinario en los templos, se hace itinerante, sale a la calle a convivir con el pueblo y a catequizarle; mas la procesión que ahora prolifera, y se extiende ampliamente, es un acto litúrgico profundamente serio a la que el andaluz le infunde su alma, se entrega a ella y así vemos que en los temas pasionistas le otorga con frecuencia aires letíficos, como un pueblo que goza al sentirse redimido; y pueden contemplarse a menudo largas estaciones penitenciales, en olor de multitud, con música, ruidos, hábitos y ornamentos policromos, flores, luces, incienso, rica ostentación de insignias, en una palabra, vida identificada con el tema. No hay posibilidad de comparación ni de selectividad con formas análogas castellanas, gallegas, vascas o catalanas, pues el pueblo vuelca en esta liturgia procesional su propio carácter. Hay, quién lo duda, una teología de la ascética barroca hispana; pero hay también una teodicea que alumbra una fe y unas manifestaciones, singulares en sí mismas y admisibles en su pluralidad y divergencias, porque en el fondo convergen en el amor y el culto a Dios y por Él y en Él al Cristo Redentor, con su secuela obligada y jerárquica a su Madre, a los ángeles y a los santos.

La pintura, además de su riqueza de paleta en la llamada de caballete, se encarama por bóvedas, cubiertas y paramentos, enriqueciendo los conjuntos; las numerosas y variadísimas formas de los placados policromos otorgan opulencia a los lugares donde se sitúan; la preceptiva de

Fundación Juan March (Madrid)

109. Patio principal, por Juan de Oviedo y L. de Figueroa. Museo de Bellas Artes de Sevilla



110. Fachada del palacio de la Madraza. Granada



otros tiempos deja paso a una rica libertad de dicción, de acentos marcadamente personales; se busca de mil maneras y por variados medios la complacencia de los artistas creadores y de las masas de espectadores, sacrificando perfecciones y rigores con tal de que lo conseguido «haga bien»; así es la mentalidad barroca, derivada de una estética y de unas fórmulas renacentistas, aunque entendidas en la libertad y sin exigencias ni estrecheces compositivas.

CUADRO SINÓPTICO DEL DESARROLLO ESTILÍSTICO

Difícil es trazar una sinopsis del estilo, referida singularmente a Andalucía, ya que al analizar cada una de las artes se reseñarán las relaciones con otras zonas hispánicas. El período, no obstante la relatividad que siempre presenta lo cronológico, se extiende desde 1600 con las consecuencias de lo herreriano, hasta casi el último cuarto del XVIII, con la secuela del arte de Ventura Rodríguez. Es cierto que en las artes mayores, e incluso en las suntuarias, no se puede marcar un sincronismo, pues los procesos son diversos así como los medios de expresión; pero la cronología señalada sirve, sin graves diferencias para el estilo.

El siglo XVII presenta, en líneas generales, acento claramente hispánico pese al conocimiento de los preceptistas italianos y norteños, en cuyo haber hay que cargar no pocos rasgos manieristicos; vive de propios recursos estéticos y su morfología tiene indudable sentido vernáculo; la siguiente centuria, en cambio, muestra carácter europeizante, marcándose influjos del barroquismo italiano y del rococó francés, a impulsos de la política y de la ideología. Luego, la evasión al neoclasicismo.

Podríamos señalar una primera etapa protobarroca, que enlaza con el manierismo bajo-renacentista, se enrola en el proceso ideológico tridentino y preludia el movimiento de la Contrarreforma. En ella podríamos incluir a Juan de Oviedo,

Fundación Juan March (Madrid)

111. Interior de la iglesia del Sagrario de la catedral de Sevilla, por M. Zumárraga

112. Portada principal del Palacio Arzobispal, por L. Fernández Iglesias. Sevilla

Juan Martínez Montañés, Juan de las Ruelas, Francisco de Herrera el Viejo y Alonso de Mena, entre otros, y tan sólo por fijar hitos.

La exaltación barroca, nunca desentendida totalmente de elementos tradicionales propios, posee una larga importante nómina, en la que militan Alonso Cano —arquitecto, escultor y pintor— la familia Roldán, los Figueroa, Francisco Hurtado Izquierdo, Pedro de Mena, los Mora y el escultor y pintor José Risueño. Contemporáneos de este que hacer artístico son también Velázquez, Zurbarán, Murillo, Valdés Leal, Bocanegra y Moya, quienes marcan el apogeo pictórico en la región, con sus composiciones dinámicas, paleta rica y brillante y, sobre todo, por el profundo mensaje —siempre de acentos barroquizantes, con altibajos puramente personales— que legaron a través de sus obras.

Otra etapa de excepcional dinamismo, no ajeno a lo que se hacía allende el Pirineo, lo marca el sevillano Diego Antonio Díaz; Teodosio Sánchez de Rueda y José de Bada no le van a la zaga. El gran escultor-decorador, con marcado sentido pictórico en sus obras, Pedro Duque Cornejo, Ruiz del Peral, Domingo Martínez y otros, se alinean en esta etapa epilogal del barroco andaluz.

Por último, otro matiz lo representa Vicente Acero, quien, en la fachada de la catedral de Guadix y, sobre todo, en la catedral de Cádiz, propugna por un purismo clasicista, que contempla y se inspira en lo mejor de Diego de Siloee, aunque ambos proyectos sufrieron profundas modificaciones con otro sentido estilístico.

TRENTO Y LA CONTRARREFORMA

El Concilio tridentino removió la mentalidad social al promulgar nuevas normas deontológicas y morales a tono con los tiempos y como derivación de la enorme sacudida ideológica promovida por la re-





Fundación Juan March (Madrid)

113. Fachada de la catedral de Granada, por Alonso Cano



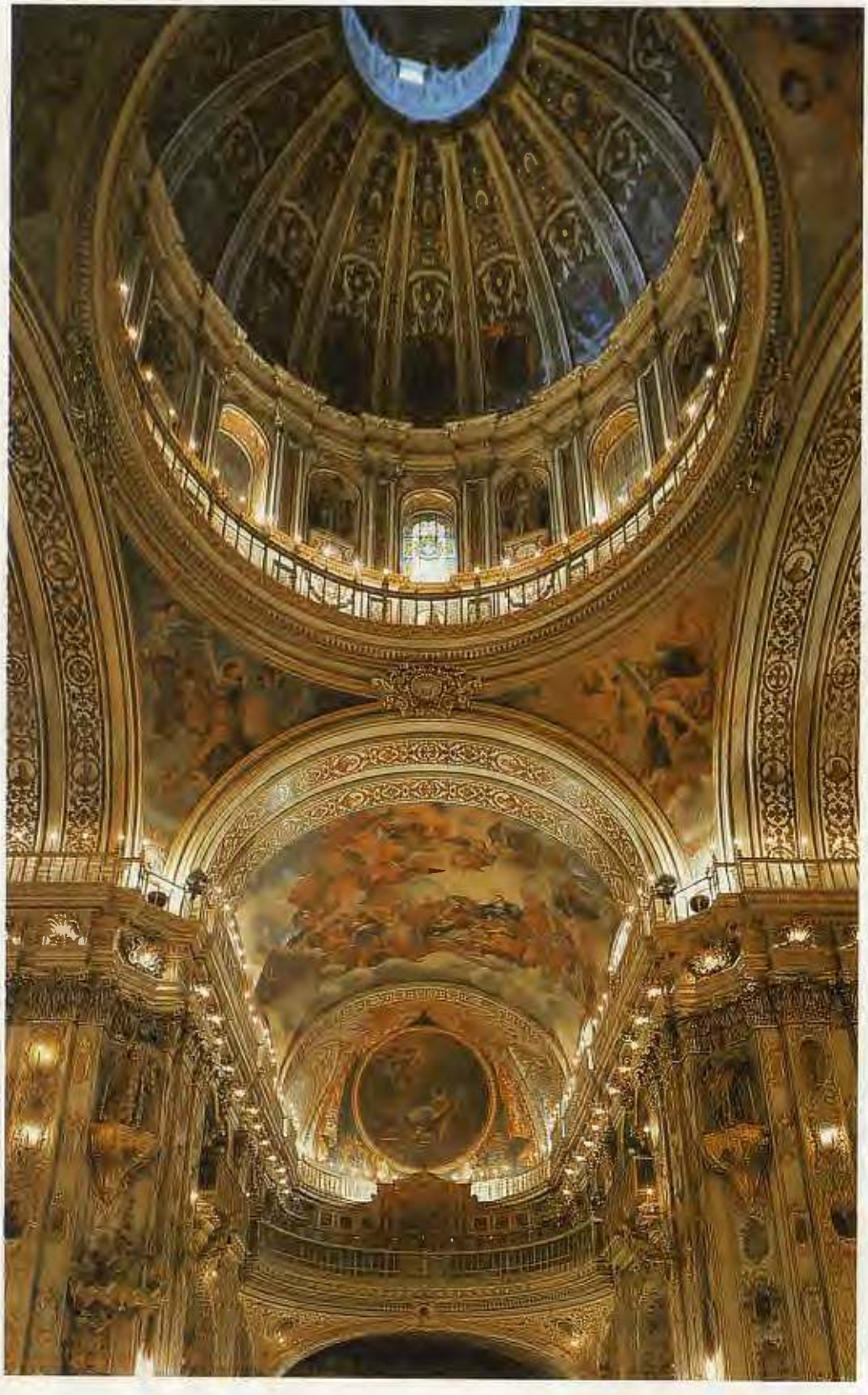
114. Interior de la iglesia de las Angustias, por Juan L. Ortega. Granada



volución religiosa, conocida con el nombre de la Reforma, según es muy sabido.
Se remueven y renuevan conceptos religiosos y profanos, eclesiales y políticos; se aspira y se propugna por una vida más en consonancia con la pureza de los principios racionales y sagrados; se orienta la actividad pública adecuándola a un nuevo humanismo; el pensamiento cristiano se diversifica, delineándose el sentido de la catolicidad; surgen nuevas Órdenes religiosas —alguna de ellas como la Compañía de Jesús, víctima de la Ilustración—, y se reestructuran las existentes, como puras exigencias de las propias y necesarias actividades ministeriales; las costumbres se acomodan a los nuevos gustos; hay, en fin, una sociedad que se transforma, con las exigencias de todo orden que ello implica, y por ende la mundanización impera enfrentarla y encauzarla.
El complejo proceso que todo esto comporta se conoce con el nombre de Contrarreforma; para unos su expresión plástica es el arte barroco; para otros, este estilo hay que situarlo a posteriori. Lo que sí no ofrece duda es que hoy precisa señalar unas manifestaciones artísticas trentinas o tridentinas[90] (conjugación de fórmulas clasicistas y manieristas), otro aspecto protobarroco y el barroquismo propiamente dicho con sus diversas facetas y categorías.
En lo religioso, la categoría que engloba esta forma de pensar es la ascética; mentalidad que fundamentalmente es vida, maneras de actuar y de comportarse socialmente de acuerdo con el espíritu posconciliar.
El arte se acomoda a estas vivencias, buscando categorías estéticas de expresión más que las estrictamente bellas y a tono con ellas la propia morfología se dinamiza, se enriquece, y tiende paulatinamente a composiciones que recuerdan escenografías teatrales. Las imágenes de culto, veneradas hasta ahora en los templos, se lanzan a la calle según se ha dicho; hay una concepción viaria y en plena corporeidad de estas figuraciones procesionales que les imprime fisonomía y carácter y de ahí su sentido popular, comprensible y al alcance de todas las inteligencias, incluso de los analfabetos; los retablos que ahora proliferan, están cargados de esculturas y pinturas, de sentido decorativo.
Pero el arte sagrado tiene una función docente, al servicio del magisterio de la Iglesia, y ésta cuida mucho la doctrina a representar aunque dejando a los artistas en libertad respecto a la morfología y a los medios de expresión. Las obras de fray Juan de las Ruelas[91], el apéndice iconográfico del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco[92], los tratados de Paleotto[93], Molano[94] e Interian de Ayala[95], y el quehacer de los Bolandistas, son faros orientadores de la iconografía sagrada, dedicada al culto público, evitando descarríos y precaviendo de errores que puedan desconcertar.
En otro orden de cosas, aunque de evidente analogía, la *Iconología* de César Ripa[96] presta servicios inestimables a los artistas.
La beatificación y más aún la canoniza-

Fundación Juan March (Madrid)

115. Interior de la iglesia de San Juan de Dios, por José M. de Bada. Granada



ción en el siglo XVII de excelsas figuras hispanas cuales Isidro Labrador, Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús, los santos Borja y Javier, etc., constituyen pedestales de gran elocuencia y ejemplaridad en exaltación de los ideales de la vida ascética.

Por otra parte, el planteamiento polémico del apasionante tema referente al privilegio inmaculadista de la Madre de Dios, encona las investigaciones de filósofos, teólogos y escrituristas y enciende a las masas populares en manifestaciones que atañen incluso al orden público, a lo largo de dicho siglo XVII.

EL URBANISMO

La época borbónica impone el urbanismo hispánico con sentido moderno, especialmente durante el reinado de Carlos III (1759-1788). Hay un auténtico concepto de lo que es la ciudad como órgano supremo de convivencia y sentido funcional, de ahí su desarrollo tanto en la distribución de edificios públicos y viviendas privadas, cuanto en el trazado viario, rodado y de peatones; en la situación y composición de las plazas, verídicos pulmones de las respectivas comunidades sociales; en la plantación de árboles y jardines, etc. En todo ello hay un indudable sentido ecológico, premonitorio de las ideas actuales al respecto.

Mas todo ello está inmerso en la mentalidad barroca, con sus mil matices estéticos, políticos, sociales, económicos, religiosos, etc.; e indudablemente en el carácter europeísta de gran parte del período, que adecua lo hispánico a lo de allende el Pirineo, aunque sin perder personalidad.

Entre los ejemplos que podrían citarse cabe destacar: el pueblo de Nuevo Baztán (Madrid), trazado por José de Churriguera, por encargo de los Goyeneche, quien, según Chueca, «concibió una especie de cortijo-pueblo, de estilo barroco castellano, consiguiendo crear una unidad funcional no exenta de carácter representativo y señorial»[97]; las reformas

Fundación Juan March (Madrid)

116. Interior de la sacristía de la Cartuja, por F. Hurtado Izquierdo y colaboradores. Granada



Fundación Juan March (Madrid)

117. Tabernáculo del Sancta Sanctorum. Cartuja de Granada



de Madrid, iniciadas por el marqués del Vadillo, utilizando al gran arquitecto Pedro de Ribera, continuadas luego en tiempos de Carlos III por los excelsos artistas José de Hermosilla y Ventura Rodríguez, destacando la creación del paseo o Salón del Prado, a cuya imitación surgirán en diversos momentos las Alamedas de Málaga, Priego (Córdoba), Granada, de Apodaca (Cádiz) y de los Hércules (Sevilla); las Bases Navales, con sus complejidades arquitectónico-urbanísticas, de Ferrol, Mahón, la Barceloneta y la de San Carlos en la Isla de León (Cádiz), diseñada (1776) en principio por Sabatini y reestructurada por el marqués de Ureña[98]; los Sitios Reales en la Granja (Segovia) y, sobre todo, en Aranjuez (Madrid), «nuestra ciudad barroca por excelencia» para Chueca[99]; la población marítima inacabada de San Carlos de la Rápita (Tarragona); la plaza mayor salmantina, bajo la férula de los Churriguera y de los García de Quiñones, interpreta en barroco las composiciones análogas renacentistas; etcétera.

Por lo que hace a nuestro cometido, buena buena parte del urbanismo andaluz —aún podríamos añadir lo mejor de él— presenta la marca indeleble del barroquismo dieciochesco.

Mención muy especial y singular debemos hacer de las colonizaciones andaluzas erigidas bajo los auspicios del rey Carlos, y con la colaboración decidida del excelso político don Pablo de Olavide. A la cabeza de todas ellas, en plena Sierra Morena, el pueblo de La Carolina (Jaén), modelo de composición urbanística, con su trazado de sentido hipodámico y la inteligente distribución de edificios públicos y privados, calles y plazas, éstas de traza poligonal, en contraste con las rectangulares de concepto clásico; las de La Carlota (Córdoba), La Luisiana (Sevilla) —topónimos bien elocuentes en su alusión a personajes dinásticos—; las Navas de Tolosa (Jaén); otros pueblos y aldeas del entorno serrano, que no se conservan tan bien; Algar (Cádiz) y otras varias en la Baja Andalucía; y por su influjo y a menor escala urbanística

Fundación Juan March (Madrid)

118. Esculturas en el Sancta Sanctorum de la Cartuja de Granada

119. Camarín de la Virgen del Rosario, por José M. de Bada (?). Iglesia de Santo Domingo, Granada

las bellas plazas poligonales, casi circulares, aún conservadas de Archidona (Málaga) y Aguilar de la Frontera (Córdoba), obra ejecutada (1806) por el arquitecto Juan V. Gutiérrez de Salamanca, quien también labró en el lugar la torre del reloj y varias casas señoriales. En Málaga y Ronda, José Martín de Aldehuela compuso conjuntos urbanísticos de sentido análogo[100].

Desgraciadamente desconocemos la poderosa mente artística creadora de este urbanismo, verdaderamente modélico y ejemplar en el contexto europeo.

Anterior a todo este proceso y como característico del urbanismo de los Austria, cabría citar por su singularidad la plaza principal de Guadix (Granada), con casa consistorial fechada en pleno reinado de Felipe III (1606).

ARQUITECTURA

Relaciones con el arte de otras regiones

Imprescindible será señalar, aunque muy someramente, el panorama del estilo, ya que no podemos estudiar la arquitectura en Andalucía desconectada de las ideas y del gusto de su tiempo.

Como notas generales hay que señalar primeramente su relación con el arte del período anterior; continuamente es preciso recordar el enlace con soluciones en plantas, alzados y decoración, producidas durante el Renacimiento y el Manierismo, ya que, muchas veces, son fundamentalmente las mismas o análogas estructuras tectónicas y composiciones ornamentales, tratadas con mayor libertad imaginativa, sin atenerse demasiado a rigores preceptivos, aunque éstos fuesen conocidos.

En efecto, debemos anotar a continuación el uso de los tratados de los preceptistas italianos, especialmente Alberti, Palladio, Serlio y Vignola, incluso el del alemán Wendel Dietterlin, editado en Estrasburgo en 1596. A través de dibujos y de grabados xilográficos y sobre todo calcográficos podía estarse relativamente al tanto de lo que se iba produciendo, amén de los contactos personales, viajes y las diversas fuerzas de presión, políticas, religiosas, económicas, etcétera.





Sin embargo, hay que llamar la atención sobre un sistema, signado por agudo sentido erudito o de acusado hipercriticismo, que propugnan algunos historiadores o críticos, que consiste en señalar para todo un antecedente o una relación más o menos estrecha con obras artísticas nacionales o mejor extranjeras, malogrando la jugosidad de la creación, cuando no pocas veces son puras coincidencias de carácter generacional, epocal o geográfico. Las relaciones existen en buen porcentaje de casos, mas también la originalidad y el toque estético hispánico, casi siempre inconfundible. Así lo podemos apreciar en nuestros tratadistas, cuales fray Lorenzo de San Nicolás, Caramuel, Domingo Antonio de Andrade, Leonardo y Matías José de Figueroa[101]. El códice de dibujos arquitectónicos de DZ, es también elocuente muestra del aserto[102]. No podemos olvidar a Pacheco, Carducho o Martínez, pues, aunque se ocupan de la pintura, sus conceptos son válidos universalmente.

Otro rasgo característico es el referente a las soluciones lignarias, precedentes de las monumentales. En efecto, la riquísima serie de retablos que llenan presbiterios y capillas, y hasta, en parte también, las sillerías corales, ofrecen variadísima morfología en soportes, entablamentos, frontones y ornamentación, que luego fueron traducidas o interpretadas en piedra, ladrillo u otros materiales, tanto en interiores como en exteriores, incluso en las portadas, prodigadas ahora con empaque y solemnidad.

No podemos desconocer la unidad de las artes, ya que lo puramente tectónico acepta y adopta formas de gran corporeidad y fuerza plástica, y ello en función de conceptos pictóricos, puesto que la luz con sus claros y sombras juega mucho en la expresión y en la escenografía del estilo. Particularmente esto es com-

Fundación Juan March (Madrid)

120. Fachada principal de la catedral de Málaga



probable en las regiones de exuberante y rica vegetación, de variada y policroma flora —Andalucía, Galicia, Levante—, que ofrecen a los artistas ricos matices, interpretados con maestría y gracia. Castilla detenta la pureza tectónica; las columnas salomónicas y los estípites adquieren allí una robustez y garra singulares. Aragón y Andalucía son fieles a su tradición mudejárica, también barroquizante.

Notas destacables son: la utilización de «transparentes», eucarísticos, de origen berninesco, aunque podían señalarse antecedentes hispánicos; los «camarines» dedicados a imágenes de gran devoción, o sea un templo pequeño, recoleto, dentro de otro de grandes dimensiones, como queriendo centrar y concentrar la devoción y el culto en un espacio compartimentado, al margen y por encima de la gran dispersión cultual y litúrgica que determinan la multiplicidad de capillas y retablos con su rica imaginería, que constituyen auténticas ciudades sagradas; las plantas rectangulares y los alzados lineales y planiformes, de origen albertiano y viñolesco, en gran parte de nuestro barroco, sustituidas por las incurvaciones borrominescas en el pleno desarrollo del estilo; la riqueza y variedad de los placados, adiciones en diversos materiales y formas, auténticos collages que enriquecen y matizan la expresión.

Si pasamos ligera revista al desarrollo hispánico, nos encontraremos con una primera etapa que enlaza directamente con lo herreriano, representada por Francisco de Mora y especialmente por Juan Gómez de Mora, personalidad la más importante de este período trentino o de la Contrarreforma; Pedro Sánchez y Francisco Bautista interpretan estructuras derivadas de Alberti en San Andrés de Mantua y de Barozzi en el Jesús de Roma, al crear el templo hispánico comunitario, al servicio de la Compañía de Jesús; el italiano Crescenzi es un destacado ornamentista y Jiménez Donoso, arquitecto y pintor, buen conocedor del arte de la península itálica, dan a conocer fórmulas específicas del barroco dinámi-

Fundación Juan March (Madrid)

121. Interior de la iglesia de los Remedios. Antequera

122. Interior de la capilla del Sagrario, por Leonardo A. de Castro. Iglesia de San Mateo, Lucena

123. Interior de la capilla del Sagrario, por F. J. Pedrajas. Iglesia de la Asunción, Priego







co de los grandes creadores de aquel país; Fontana se atemperará al polivalente estilo de Bernini.

En Castilla la familia Churriguera imprime matices especiales al estilo; la columna salomónica es utilizada con énfasis y opulencia ornamental; los Tomé representan las delirantes incurvaciones y multiplicidad de formas del estilo ya muy avanzado, especialmente Narciso, en el Transparente toledano; Pedro de Ribera es la figura estelar de la arquitectura hispánica del XVIII; el estípite adquiere en sus manos la definitiva mayoría de edad, y su portada del hospicio madrileño sintetiza puntuales valores magistrales en la estética y en la composición barrocas.

Galicia sintió el barroquismo y dio ocupación a grandes artistas. Peña Toro procede del núcleo salmantino, formado en torno a Gómez de Mora; Andrade, con su famosa torre del reloj de la catedral compostelana, fija un hito de gran importancia; Casas Novoa completa la gran fachada del Obradoiro iniciada por aquél, uno de los monumentos estelares del barroco dieciochesco; Sarela adecua sus composiciones a fórmulas más equilibradas; y otros más.

Las tierras levantinas, de gran luminosidad, nos ofrecerán composiciones de sentido pictórico y en ocasiones aporcelanadas; Bort, Rovira y Vergara marcan los quilates del estilo regional.

El sevillano Francisco de Herrera el Mozo, pintor y arquitecto, adoptará en El Pilar de Zaragoza la planta herreriana de la catedral de Valladolid, y en los alzados jugará con fórmulas dinámicas y policromas.

La dinastía borbónica y su política significarán la presencia de artistas italianos y el empleo de profusa ornamentación rocalla. Aquéllos serán partidarios de plantas dinámicas con acusadas incurvaciones como eco de Borromini, en tanto que los alzados se serenan y equilibran, apelan a fórmulas de origen clasicista, como reacción a las atrevidas y en ocasiones lujuriantes composiciones barrocas. Como su arte es fundamentalmente cortesano, Juvara, Sachetti, Bonavia, Sabatini, y, en su entorno, el español Ardemans, sirven a esta mentalidad, que en gran parte caracteriza lo europeo (palacios de Oriente, Aranjuez, la Granja, Riofrío, etc.).

Como reverso de este panorama, mencionemos que la estética y la tectónica califal cordobesa, se infiltran en el arte del gran artista Guarino Guarini, en sus obras piamontesas.

No podríamos dejar de citar la arquitectura de los jardines y de la hidráulica, por sugestión de lo francés, singularmente de Versalles; la gran artesanía que trabaja la cerámica y la porcelana, con elementos al gusto rocalla; el mobiliario, la indumentaria, etc., inspirados en el XVIII, concretamente en lo que se llevaba allende el Pirineo.

Fundación Juan March (Madrid)

124. Patio de la Diputación de Córdoba (antiguo convento de la Merced)



Arquitectura religiosa

Andalucía, marco geográfico y sociológico de nuestro estudio, ofrece características peculiares que la definen y dibujan en la sinopsis general del barroco. Es tierra de valencias plurales, con sol fuerte y embriagador, bañada por el mar en extensa zona, con áreas altas de montes y serranías y zonas bajas de campiña. Históricamente ha sido enriquecida con las más variadas culturas: el megalitismo, iberos, fenicios y cartagineses, la gran Bética romanizada, el mundo musulmán que aquí escribió con los nazaríes el último capítulo hispánico, el mudejarismo, etcétera.

Solar fecundo, rico en agricultura y en ganadería, dio origen a numerosos latifundios, con su secuela de caciquismos.

Hay hitos históricos que nos ayudarán a fijar ideas: la expulsión de los moriscos a principios del XVII; la Casa de la Contratación de Indias, que tanta prosperidad dio a Sevilla, se trasladó a Cádiz en 1717; el terremoto de 1755 destruyó mucho y exigió renovaciones, reconstrucciones y obras de nueva planta; se renuevan ciudades, cuales Priego, Lucena, Aguilar, Archidona, Écija, Utrera, Marchena, Osuna, Fuentes de Andalucía y otras, marcado todo ello a tono con lo francés.

Las tierras altas de la región miran a Castilla, muestran el acento menos regional: lo demás, incluido el sur de Extremadura, es más homogéneo en su diversidad y nos ofrece el genuino estilo andaluz. Como es bien sabido debemos distinguir una Andalucía Alta, de la Baja, diferenciadas en hablas, gustos y afinidades; por lo que toca a nuestro interés, incluso en los materiales utilizados, pues, en general, en aquélla se emplea la piedra y en ésta el ladrillo y el barro cocido, que

Fundación Juan March (Madrid)

125. Fachada principal de la catedral de Jaén



Fundación Juan March (Madrid)

126. *Fachada de la catedral de Cádiz*



127. *Interior de la catedral de Jerez de la Frontera*



imprimen carácter a las edificaciones. Estas son principalmente religiosas —parroquias y conventos—, y en ciertos lugares y épocas casas señoriales y aun palacios.

La estética y el arte vernáculos andaluces, durante el barroco, se inspiran en la tradición, aprendiendo e interpretando las lecciones aportadas: como base importante, lo hispano-musulmán y el mudejarismo, cuya presencia se acusa permanentemente de una forma u otra y no sólo en este estilo, sino hasta en nuestros días. No es únicamente el permanente empleo del ladrillo, es también la polivalente yesería, los estucos de los que existen magníficos ejemplos, las artes lignarias, la cerámica, la metalistería, etc. El dinamismo de la morfología barroca andaluza, su sentido inquieto, ondulado, vibrátil, hunde sus raíces en estéticas orientalizantes, tanto en cúpulas, acróteras, etc., cuanto en los arcos mixtilíneos utilizados en fachadas o en interiores; el sentido pictórico es también una secuela del barroquismo mudejárico, no ya por conceptos compositivos, sino incluso en las bicromías que orlan los paramentos.

Al lado de los arquitectos y alarifes laboran maestros de obras, inmersos en tradiciones familiares o locales, que con habilidad y gracia manejan materiales pobres, que, vistos o encubiertos con enlucidos y enjalbegados, consiguen espléndidos conjuntos de fuerte sentido expresivo.

Incluso podría afirmarse un antecedente mudéjar a las iglesias con estructuras de «cajón», que ahora se dan, en los templos conventuales levantados con carácter mudejárico.

Era lógico que Andalucía gozara del barroco por las razones dichas y que gustara de los antecedentes barroquizantes.

Mas hay también una proyección del arte erudito, renacentista y destacadamente del manierismo, cuyas soluciones fueron utilizadas por los artistas barrocos. En Andalucía occidental será Hernán Ruiz II, en la oriental, Vandelvira y, sobre todo, Diego de Siloee.

En los exteriores nos convendrá observar diversas composiciones que serán fecundas y muestran interés: la fachada-retablo, resuelta en varios cuerpos jerarquizados, con elementos salientes o retranqueados, que juegan en gracia y claroscuro; la fachada-torre, donde el campanario se alza como acrótera o flecha apiramidada sobre la portada, con antecedentes mudejáricos y renacentistas; y la fachada-espadaña, donde, a semejanza de este tipo de campanario de tanto arraigo andaluz, surmonta un a modo de ático muy exento y abierto, cual ocurre en San Telmo de Sevilla o en el Obradoiro compostelano.

Al comenzar la evolución artística del período debemos declarar, de entrada,

Fundación Juan March (Madrid)

128. Portada de la iglesia de Santa María, por Vicente Catalán Bengoechea. Arcos de la Frontera

129. Torre-fachada de la iglesia de San Miguel, por Diego Moreno Meléndez. Jerez de la Frontera

que el punto de partida estético y también el morfológico son la Lonja (Archivo de Indias) y el hospital de la Sangre, sevillanos, es decir, Herrera y Hernán Ruiz II; el palacio de Carlos V, las catedrales de Granada y Jaén y el núcleo Úbeda-Baeza, lo que equivale a nombrar a Machuca, Siloee y Vandelvira. El conocimiento o interpretación de los preceptistas no debe ser preterido, ni el manierismo; más en fórmulas que en conceptos, y ello se advierte en Andalucía con mayor intensidad que en otras regiones hispánicas, según se dijo, y es natural por el sentido de libertad que comporta.

Por lo que respecta al occidente andaluz, en el primer apartado de la sinopsis, correspondiente al protobarroco, trentino, o de la Contrarreforma, que comprende la primera mitad o los dos primeros tercios del XVII, podemos citar la actuación del arquitecto y escultor Juan de Oviedo, colaborador de Martínez Montañés, quien nos ha legado el edificio Casa Grande de la Merced de Sevilla (Museo de Bellas Artes) (1603-1612) y varios retablos, signados de fórmulas manieristas, tan importantes al enjuiciar lo monumental; Juan de Segarra, proyectista de la iglesia hispalense del Carmen Descalzo y del claustro grande de San Clemente (1632); Diego López Bueno, también importante retablista y escultor, que dio planos para reformar la mudejárica parroquia de San Lorenzo, y activo en la iglesia de San Buenaventura (1626), decorada con estucos y para la que crearon inmortales pinturas Zurbarán y Herrera el Viejo (fig. 109).

Hay, en estos años, un influjo notorio del arte de Gómez de Mora, comprobable en el Sagrario de la catedral hispalense (proyectado en 1615), obra de Miguel de Zumárraga aunque reformado por larga trayectoria de obras en los siglos XVIII y XX, estructura de cajón, como lo es también el templo granadino de los Santos Justo y Pastor, reestructurado por el padre jesuita Pedro Sánchez (fig. 111). Como paréntesis importante es preciso incluir las decoraciones estucadas de interiores de templos, con acentos manieristas en buen porcentaje y acusado sentido de mudejarismo: a la cabeza los del coro de la catedral cordobesa, sobre modelos italianos, tratados a lo hispánico, en torno a los cuales hay que nombrar al artista Juan de Ochoa (1607); relacionados con ellos los de la sacristía granadina de los Santos Justo y Pastor, a cargo de Francisco Díaz del Rivero, quien también decoró la nave de su Cartuja (1662); los que ornamentan Santa Clara, de Sevilla, documentados como de Juan de Oviedo en 1620-1622, así como los bellísimos del Sagrario y de Santa María la Blanca, de la misma ciudad, diseñados por los Borja (1659); el del camarín malagueño de la Victoria, firmados por Lurinzaga; y diversos otros autores.

La figura estelar de este primer barroco es sin duda Alonso Cano, arquitecto, es-





Fundación Juan March (Madrid)

130. Portada principal del palacio de San Telmo, por Leonardo de Figueroa. Sevilla



131. Portada del palacio Bertemati. Jerez de la Frontera



cultor y pintor, a quien hemos de juzgar en sus actuaciones sevillanas, madrileñas y granadinas. Como retablista, en Lebrija, rompe los entablamentos —quizá por vez primera en este tiempo— en golpe de audacia de buenos quilates (1629); esa visión plástico-pictórica, de gran libertad frente a las preceptivas rigoristas, se advierte en la concepción del gran imafronte catedralicio granadino (1667), digno pórtico a la gran obra siloesca, donde, utilizando el orden gigante, alcanza el sentido sublime de las más solemnes estructuras clasicistas y el dinamismo y gracia de su evidente manierismo-barroquismo, para Kubler «una de las más personales y originales obras de toda la arquitectura hispánica»[103] (fig. 113).

Cuando se examinan las arquitecturas canescas vienen a la memoria los proyectos toledanos y madrileños del jesuita Bautista, por sus adiciones y novedades ornamentales; en conceptos hay cosas que recuerdan al dinamismo de Borromini.

Examínese como huella estelar la producción de su imitador Sebastián de Herrera Barnuevo.

Sobre estructuras vandelvirescas, Eufrasio López de Rojas alzó la solemne, rica y ornamental fachada catedralicia de Jaén (1667), flanqueada por dos torres (1688) y con abundantes esculturas pétreas de Pedro Roldán y sus colaboradores (fig. 125).

Destaca, asimismo, la portada granadina de San Juan de Dios (1669) y las obras que en la ciudad de los Cármenes realizó el arquitecto egabrense Melchor de Aguirre (1640-1695), maestro mayor de la catedral (1685) y autor del templo de San Felipe Neri[104].

Las recientes investigaciones y estudios críticos perfilan la notable personalidad del arquitecto José Granados de la Barrera († 1685), maestro mayor de la catedral granadina y activo en esta ciudad, en Sevilla, Córdoba, Cabra, etc. Hoy se le reconoce autor de la iglesia de la Magdalena, de la ciudad de los Cármenes (1677-1686), atribuida tradicionalmente a Cano. Su labor como ornamentista en la fachada principal catedralicia, debe reseñarse también.

Pedro Sánchez Falconete proyectaba la iglesia de cajón del hospital hispalense de la Santa Caridad, cuya manierística portada (1647) está trazada con sentido de retablo y cuya imaginería son cuadros cerámicos de Murillo. El interior responde a una visión unitaria de todos los elementos integrantes de la composición según el ascetismo de Mañara, y por tanto está poblada de retablos, trazados por Bernardo Simón de Pineda, con maravillosas pinturas de Murillo y Valdés Leal. El gran retablo principal (1670) es una de las piezas magistrales de este género de obras, con su baldaquino central, sostenido por salomónicos soportes, y la importantísima imaginería de Pedro Roldán; señalemos su colaboración con Valdés Leal, en este momento.

Lorenzo Fernández Iglesias se relaciona con el palacio arzobispal hispalense (1704-1705), con rica y dinámica portada, antecedente de la grandiosa de San Telmo (fig. 112).

Interesante la torre-fachada de San Miguel en Jerez de la Frontera (Cádiz), realizada por Diego Moreno Meléndez (1672-1701), el importante templo del Salvador, en Carmona (Sevilla), original de Pedro Romero (1700-1720), y la excepcional y muy singular escalera del antiguo convento hispalense de los padres Terceros, ejecutada por fray Manuel Ramos (1690-1697), de espléndida traza plena de conceptos barrocos (figs. 129, 142).

Referencia destacable son las numerosas y airosas torres que componen con el buque de los templos; parece como si se deseara emular el sentido de verticalismo y elevación que ostenta la sin par Giralda. Todas son movidas, ricas de ornamentación, con motivos propios del estilo de sus proyectistas y con tanta personalidad artística que algunas han sobrevivido a la ruina de la paredaña iglesia, cual la de la Victoria, en Estepa (Sevilla).

Las espadañas conventuales del XVII son un capítulo curioso, gracioso e impor-

Fundación Juan March (Madrid)

132. Pormenor con el balcón de la portada principal del palacio de San Telmo



tante de la arquitectura de la época. El ladrillo, la cerámica y el enjalbegado son los ingredientes de la composición de estos bellos campanarios.

En el último tercio del siglo XVII encontramos el barroco andaluz con plena madurez conceptual y morfológica. Puede advertirse una gran unidad de conceptos estéticos, una visión de totalidad, aunque con pluralidad y aun diversidad de elementos; el proyectista de un templo lo compone todo: arquitectura, retablos, ornamentación, imaginería escultórica y pictórica, mobiliario, etc. etc.; análogamente en edificios civiles. Claro es que hemos de distinguir entre las obras concebidas de planta, de los trabajos de readaptación y acomodo de edificaciones retrospectivas o trazadas por otros artistas; mas es tal la facundia imaginativa, que en los peores casos salen triunfantes por la habilidad, inteligencia y gracia que se advierte derrochadora y pertinaz. Y todo hasta casi las postrimerías del siglo XVIII.

Como notas generales conviene recordar la gran preparación de los maestros, tanto en el conocimiento de los tratadistas nacionales y extranjeros[105], que interpretan «sui generis», como de las soluciones planteadas y logradas en las grandes obras nacionales.

Por supuesto, es innegable la fuerza de la tradición, en este caso del mudejarismo, ciertas fórmulas del flamígero y aun recuerdos del enriquecido plateresco; pero tradición interpretada rectamente, es decir, no copias sino hallazgos de las constantes estéticas y morfológicas, vistas con sentido de actualidad. Son, fundamentalmente, estos maestros, grandes ornamentistas y decoradores, impartiendo con la bicromía buena parte de la expresión.

Los materiales utilizados son: el ladrillo, en limpio o vitolado, y la piedra, cuando la hay o conviene; la yesería, ordinariamente policromada; los sobrepuestos ornamentales (pinjantes, guardamalletas, etc.) de madera, piedra y diversidad de estructuras también coloreadas; el barro cocido, con imaginería o placados que

Fundación Juan March (Madrid)

ahora adquiere en Andalucía occidental casi tanta utilización como a fines del XV en manos de Mercadante de Bretaña y Millán; las magníficas escenografías pictóricas que enriquecen intradoses de cúpulas, bóvedas o los propios paramentos. Todo ello requiere amplias e importantes colaboraciones y una pléyade de artesanos bien preparados.

Entre los elementos utilizados, la columna salomónica y el estípite, las pilastras, cartelas y molduraciones, todo ello de gran robustez y fuerza plástica, con la secuela de intenso claroscuro y sentido pictórico.

El dinamismo, en ocasiones vibrátil, es nota clarísimamente comprobable, más en los alzados que en las plantas: portadas y puertas, arquivoltas y jambas, soportes y entablamentos, cúpulas y acróteras; en cada artista se podrán hallar los matices propios y los que jalonan el desarrollo de su estilo.

Los Figueroa constituyen una familia de artistas activos en Andalucía occidental durante un siglo largo, a partir del último cuarto del XVII. Cabeza de esta dinastía —análoga a los Churriguera o los Tomé— fue Leonardo, y la integran sus hijos Ambrosio y Matías José y el nieto Antonio Matías.

Leonardo fue un gran arquitecto y un excelso decorador; sin duda una de las figuras estelares de la arquitectura barroca hispánica. Sus obras personales llenan el último cuarto del XVII y todo el primero del XVIII; mas su huella quedó profundamente arraigada y patente no sólo en sus descendientes sino en la región durante todo el estilo.

Su producción acredita estudio extenso y profundo y ello abona por artista bien formado; se sabe que escribió de arquitectura, en texto puramente referencial por estar perdido. También su hijo y colaborador, Matías José, compuso un tratado de mazonería, con ideas que en gran parte serían fruto de la experiencia paterna.

Aparte de los caracteres ya reseñados, podemos señalar en él el uso de todos los tipos de columnas salomónicas monumentales y lisas con fines decorativos, y otras torneadas; de pilastras salomónicas y estípites; capiteles-ménsulas; empleo de curvas y contracurvas formando molduraciones onduladas con robustos baquetones que inscriben los vanos, dejando en los ángulos dibujos movidos como «orejetas»; y entablamentos ondeados; el ladrillo vitolado; la bicromía de paramentos. Respecto a las plantas de sus edificaciones religiosas, utilizó soluciones ovales y circulares, de tantos antecedentes en la tectónica sagrada, especialmente en la conventual. La silueta o línea exterior de las linternas que rematan sus enfáticas cúpulas, como magnificentes acróteras, son tan movidas, ofrecen tantas estrangulaciones, que recuerdan soluciones bulbosas, que hunden su inspiración en fórmulas orientalizantes, nada extrañas en la mentalidad regional.

De modo semejante a lo acontecido en Galicia con los Peña Toro, Andrade o Casas Novoa, que hubieron de trazar sus barrocas composiciones sobre estructuras románicas, de la impresionante catedral jacobea, Leonardo de Figueroa tuvo un problema análogo al encargarle la reestructuración de la iglesia sevillana de San Pablo, vieja estructura medieval de convento dominicano, tras la ruina de 1691. En su templo, actual parroquia de Santa María Magdalena, el maestro operó (1691-1709) con tal inteligencia y habilidad, acopiando tal cúmulo de soluciones y le imprimió su sello personal en tal grado, que hoy se considera «como el primer monumento del estilo genuinamente sevillano»[106]; el buque del templo con sus tres naves, amplio transepto al que abren el ábside y cuatro absidiolas, la gran cúpula del crucero, con su anillo de molduras onduladas, el presbiterio y su magnífica espadaña que dejó inacabada y se ha completado en estos días, su opulento revestimiento pictórico a cargo de grandes artistas, otorgan a este conjunto destacado lugar en el gran arte andaluz (fig. 135).

Sobre planta trazada por José Domínguez, Figueroa construyó la iglesia del hospital de Venerables Sacerdotes (1686-1697) y proyectó el bellísimo patio y la reforma de su fachada; el templo muestra estructura de cajón pero enriquecido con tal alarde de pinturas murales (temáticas y decorativas a cargo de los Valdés Leal), que rellenan paramentos y bóvedas y una serie tan surtida de placados, que destaca en el rico barroquismo sevillano (fig. 133).

También sobre proyectos de los maestros Esteban García, Eufrasio López de Rojas y José Granados (activo éste en Granada operando en la siloesca catedral), Leonardo dio muestras de su talento, habilidad y conocimientos al encargarse de la ex colegiata hispalense del Salvador (1696-1711), donde se advierte su mano en soportes, bóvedas, la gran cúpula y terminación del campanario, sobre un cuerpo de raigambre musulmana. La gran fachada-espadaña se compuso según dibujos de Serlio. Este monumental e inefable conjunto catedralicio, repleto de magníficos retablos y ricamente decorado, tuvo continuación en la catedral de Jerez de la Frontera, proyectada por Moreno Meléndez (1695) y terminada por Torcuato Cayón (fig. 134).

Aunque en el palacio sevillano de San Telmo encontró también Leonardo de Figueroa planos de otros artistas, toda la zona noble y artística acredita su estilo (1724-1734).

El conjunto, en su planta rectangular con torres en los ángulos es de origen castellano; su gran fachada de paramentos rojizos vitolados cortados por el gris de sus pilastras es el marco más idóneo para que luzca la maravilla de su portada-espadaña (el ático fue reformado), riquísima de composición, con tal profusión ornamental que con sentido de *horror vacui* lo envuelve todo; la presencia de una nutrida iconografía pétrea y la calidad incluso del material, hacen de ella «la expresión más definitiva y acertada de este primer momento de barroco dieciochesco sevillano»[107]. Sus patios y capilla acusan el mismo tono de suntuosidad decorativa. Con Leonardo colaboró su hijo Matías José; muerto aquél, el nieto

Fundación Juan March (Madrid)

133. *Interior de la iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes. Sevilla*



134. *Interior de la iglesia del Salvador, por José Granados y L. de Figueroa. Sevilla*



Antonio Matías, hizo las fachadas norte y sur (1775-1790) y posiblemente la escalera noble (figs. 130, 132).

Pero donde su genio creador se advierte plenamente, sin trabas ni trazas impuestas, que mediatizan la libre creación, fue en el edificio puesto bajo el patrocinio de San Luis rey de Francia, encargado para noviciado hispalense de la Compañía de Jesús (1699-1730). No sabemos si fueron razones estéticas, posibles antecedentes del barroco italiano, a lo Borromini, o analogías con la Santa Casa de Loyola, lo cierto es que nos hallamos ante una estructura central, pues alzó un templo circular, rematado por una grandiosa cúpula, «la más hermosa y la primera de este tipo que se levanta en toda Andalucía»[108], revestida interiormente por una composición pictórica al modo de las del padre Pozzo y rodeando la iglesia bellísimos retablos, e imaginería, originales de Duque Cornejo. Mas no sólo es el templo y su fachada; la recargadísima capilla interior y los patios acusan también los caracteres específicos ya señalados en este gran maestro (fig. 136).

Citemos también en su haber el patio del extinguido convento agustino de San Acasio (¿1690?), hoy círculo de Labradores, la reforma del gran claustro del convento casa-grande de la Merced (1724), que sirve de Museo de Bellas Artes y la bellísima capilla del Sagrario en Santa Catalina (1725-1736), todas en Sevilla.

Los hijos de Leonardo de Figueroa no alcanzaron la talla de aquél; pero hicieron obras de interés, variaciones y avances sobre el estilo del progenitor y maestro. En la producción de Ambrosio cabe incluir las magníficas capillas sacramentales de las parroquias de San Sebastián (Marchena) (1758) y San Pedro (Carmona) (1760) y obras en la Cartuja de Santa María de las Cuevas; posiblemente podemos relacionar con él la actual catedral de Huelva, antiguo templo conventual de la Merced. A Matías José ha bastado con atribuirle la iglesia dominicana de San Jacinto (1740), para incluirle con todo merecimiento en esta nómina.

El nieto, Antonio Matías de Figueroa, nunca desvinculado estéticamente de la familia, pertenece a una etapa más tardía,

Fundación Juan March (Madrid)

135. Espadaña, por Leonardo de Figueroa. Iglesia de la Magdalena, Sevilla



136. Interior de la iglesia de San Luis de los Franceses, por Leonardo de Figueroa. Sevilla



cuando se apuntaban soluciones de mayor novedad que marcan el tránsito al neoclasicismo; tanto él como su colega Pedro de Silva, son los que acaudillan esta orientación estilística, según veremos. Fue un buen arquitecto como lo acreditan además de las portadas de San Telmo, ya citadas, las dos parroquias del condado de Niebla, La Palma (1770) y Bollullos (1775) (Huelva), y la de Peñaflor (Sevilla) (1780). Posiblemente podrían relacionarse con su estilo los palacios jerezanos de Bertemati (1785) y Montana (Domecq) (1775) (fig. 131).

Contemporáneamente al quehacer del equipo paterno-filial de los Figueroa, que enriquecían el ya importantísimo acervo artístico, en el antiguo reino de Sevilla, otros artistas laboraban sin pausa, prestigiando también el período. En la Andalucía Baja el principal fue Diego Antonio Díaz, cuyo arte inspiró a numerosos maestros, y en la Alta, Francisco Hurtado Izquierdo, al que siguieron sus discípulos y colaboradores Pedrajas y Sánchez de Rueda y también José Bada y Alfonso Castillo.

Díaz fue un artista culto y bien formado; lo afirman sus obras, al par que sabemos poseía una biblioteca especializada compuesta de 32 tomos en cuarto y folio y 6 «muy grandes» de diferentes autores sobre arquitectura.

Los templos por él trazados o eran de tres naves y crucero a la manera tradicional litúrgica de estructuras parroquiales y traza moderna a lo Vignola, o de una sola, con disposición de recuerdos albertianos; podrían advertirse asimismo sugestiones de las creaciones del hermano Bautista. Son muy sobrias, encaladas, utilizando pilastras cajeadas, con lineamientos ondeados, en conjuntos de gran nobleza y como evasión «purista» de los interiores ricamente ornamentados, compuestos por otros artistas. Los exteriores se caracterizan por la utilización del ladrillo en limpio, modalidad que definirá su estilo personal, que hizo escuela. Así son sus portadas, ricas, movidas y atrevidas de molduración, con quebramientos y orejetas, columnas salomónicas y estí-

Fundación Juan March (Madrid)

137. Portada principal de la Universidad (antigua fábrica de tabacos), por Sebastián van der Beer. Sevilla

138. Portada de la iglesia parroquial de Umbrete, por Diego Antonio Díaz

pites; varias de ellas se componen de doble elemento, uno exterior muy solemne, que inscribe el vano, de origen albertiano.

Para la iglesia gótica de San Miguel, en Morón de la Frontera (Sevilla), ejecutó una importante portada, en piedra, donde alterna decoración propia del XVII, con los elementos característicos de su tiempo (1717-1726) (fig. 140).

Los templos de Santa Rosalía de las Capuchinas (Sevilla) y el conventual de la Santísima Trinidad en Carmona (Sevilla), tienen idéntica planta; este ofrece rica decoración, insólita en el estilo del maestro (1718-1731). También ostenta magníficas yeserías la ermita de Jesús en Lora del Río (Sevilla), construida en el decenio de 1733-1743.

La parroquial de Umbrete (Sevilla) es probablemente una de sus obras más personales y nos muestra unidad de criterio en retablos y en todos los elementos de la composición. Es un templo de una nave, tipo salón, con capillas laterales surmontadas por tribunas, de recuerdos albertianos, con un importante «camarín», que posiblemente inicie la rica serie barroca en Andalucía occidental. Excepcional su fastuosa portada, de organización doble, construida con molduron muy dinámico y con orejetas (1725-1733). En solar inmediato levantó el palacio arzobispal para el período estival (1735) (fig. 138).

Como obra fastuosa, fuera de serie, son las laterales entradas corales catedralicias sevillanas, a base de mármoles negros y rojos con «collages» de bronce dorado (1725).

Las portadas de San Pedro (1728) en Arcos de la Frontera (Cádiz) y de la capilla Sacramental en San Miguel de Jerez de la Frontera (1733-1759), acreditan su estilo.

Prueba de su talento es la reforma de la parroquial de Castilblanco de los Arroyos (Sevilla), en que varió fundamentalmente su vieja estructura mudejar, adaptándole una bella portada, doble y bicroma, junto a su airosa torre (1728).

Derivando sin duda de él son los arquitectos Ruiz Florindo, especialmente Alonso, habilísimos en manejar el ladrillo en limpio, con virtuosismo casi de filigrana. Su campo de acción fue fundamentalmente la villa sevillana de Fuentes de Andalucía, extendiéndose a la comarca ecijana, donde pueden admirarse delicadísimas portadas de casas que resaltan sus notas rojizas sobre el blanco paramento de las mismas (fig. 147). La relación con retablistas, ebanistas, yeseros y estuquistas está acreditada por el dibujo y el trato dado al material. Es curioso advertir que cuando utilizaron piedra en la Merced (1767-1775) o en el edificio de la Cilla del Cabildo (1773), de Osuna, los estípites, pilastras y demás elementos, están tratados como si fueran de ladrillo.

Con lo que se ha expuesto someramente, observamos como en las tierras bajas del antiguo reino de Sevilla —la Andalucía occidental— se forja, desarrolla y madura un arte pleno de libertad expresiva, donde los artistas «dicen» su mensaje con gran verbosidad, desenfado y audacia, pletórico de virtuosismos y de sentido pictórico, que maneja como materia fundamental el ladrillo en limpio o vitolado, en paramentos bicromos y planiformes, que ornamenta con una baraja de elementos sobrepuestos, de yeso, estuco, madera, etc. Los creadores disponen de buena formación teórica y práctica y la colaboración de una artesanía idónea que arrastra secular experiencia a través del medievo y la etapa renacentista.

Entretanto la Andalucía oriental, las tierras altas de la región, cara a la meseta, disponen de ricas canteras —Lanjarón, Sierra Elvira, Filabres— y por tanto de piedra, mármoles policromos, etc., que permiten conjuntos de fuerte plasticismo, robusta corporeidad, en planos dinámicos, compuestos en diversidad de escalas. Los artistas creadores se apoyan en la tradición renaciente, están bien preparados, y como no podía por menos, la gran reserva estética y morfológica del barroquismo hispanomusulmán, nazarita y mudejárico, aporta nutrido repertorio de placados en yesos, estucos, madera, espejos, en forma opulenta y agraciada.

Fundación Juan March (Madrid)

La gran figura que encabeza y protagoniza este barroquismo es Francisco Hurtado Izquierdo, con sus colaboradores y epígonos los Sánchez de Rueda, los Pedrajas, Bada, Acero, Castillo y varios más que citaremos en su momento.

Hay un equipo de artistas cordobeses y granadinos, bien dotados estéticamente, conocedores de las estructuras tectónicas pero, sobre todo, excelsos ornamentistas, trazadores de retablos y habilísimos en la talla de la madera y piedra, así como en el juego dinámico de la yesería, estuco, etc.; hay obras trabajadas con tal virtuosismo que nos recuerdan los conceptos de cincelado y repujado de metales preciosos.

El pionero de este importante grupo fue el lucentino Leonardo Antonio de Castro (1656-1745), presbítero, arquitecto, pintor y poeta, hombre de buena formación, como acredita la selecta biblioteca que poseía. En su haber hemos de incluir, en su nativa ciudad, el retablo principal, en jaspes, del convento de San Pedro Mártir (1705-1708), la portada del templo de la Inmaculada (1715), la decoración de la ermita de Araceli, colaborando con su paisano el gran tallista Francisco J. Guerrero (1722), y, sobre todo, el proyecto de la maravillosa e impresionante Capilla Sacramental de la parroquia de San Mateo (se empezó en 1740 y se estrenó en el 1772), maravillosa conjunción de las tres nobles artes y joya del rococó español, que por su importancia venía atribuida a Hurtado, a Bada y a otros grandes artistas, dejando profunda huella en el ambiente regional[109]. La parte escultórica corrió a cargo de los maestros Pedro de Mena Gutiérrez (quien proyectó la monumental portada) y José de Medina; las pinturas las ejecutó Juan de Dios Fernández. Se conoce la nómina de tallistas, entalladores, yeseros, metalisteros, etc., que colaboraron en esta obra.

Francisco Rodríguez Navajas, otro artista del equipo, realizó (1699) el marmóreo tabernáculo de la capilla mayor del templo granadino de Santo Domingo y laboró en la catedral de esta ciudad. Discípulo de éste fue el también lucentino Francisco Hurtado Izquierdo (1669), activo en Córdoba, Granada y El Paular, viniendo a terminar sus días en Priego (1725), donde le ataban ocupaciones administrativas. Fue hombre de gran prestigio, teniendo ya encargos a los veintiún años; ocupó los cargos de arquitecto mayor de las catedrales de Córdoba y Granada, así como el de ingeniero mayor de Andalucía oriental. La nómina de sus colaboradores fue grande y destacada: los arquitectos Teodoro Ardemans y Vicente Acero; los escultores Duque Cornejo y José de Mora; el pintor Palomino; los ornamentistas Sánchez de Rueda y Pedrajas y varios más. De él afirmó el citado escultor Mora que «era a la vez gran teórico y práctico y... muy experimentada su habilidad»[110].

Su obra acredita estudio de las grandes obras de la región; se adentra en la estética y en las fórmulas artísticas de Siloee, acusa la interpretación de la morfología canesca y es comprobable que gusta utilizar recursos manieristicos, empleados en el siglo XVII. Es frecuente advertir en sus obras el gusto por la alianza dicotómica constituida por mármoles en zócalos, surmontados por blancas yeserías, componiendo con pinturas y esculturas, columnas salomónicas y estípites. Como gran retablista, manifiesta viva imaginación y es dueño de numerosos recursos expresivos. Naturalmente que al emplear yesos, estucos y madera, en delicadísimos y bellos placados, tan dinámicos que parecen vibrar, interpreta composiciones lineales cuya raíz habría que buscar en lo hispanomusulmán, lo nazarita y lo mudejárico, de tanto abolengo en todo el sector. En suma, se ha querido definir su estilo, basándose en algunos elementos parlantes de sus obras, como promotor del barroco prismático en Andalucía oriental.

En una fecha tan temprana como 1693 se le atribuye, por Gallego Burín y Taylor, el rico camarín de la patrona de Málaga, Virgen de la Victoria, que anuncia los quilates de su arte[111]. Unos años ocupados en trabajos cordobeses (maestro mayor de la catedral en 1697), testimonian su prestigio: retablo de la parroquial de San Lorenzo (1696); ermita de Nuestra Señora de la Alegría (1702); retablo del templo de la Magdalena (1702); traza de la torre de la parroquia de Belalcázar (1703); y muy destacadamente la maravillosa capilla circular de Santa Teresa, en la catedral, buena prueba de su talento y exquisito gusto (1705).

Muy al inicio del XVIII Hurtado tiene importantes encargos en Granada, ciudad en la que llegó a ejercer la maestría mayor del Sagrario catedralicio y de la Cartuja (1705).

La nave del templo cartujano, cuajadas sus bóvedas de yesería barrocas, fechables en 1662, da paso por su cabecera al Sagrario o Sancta Sanctorum del que se encargó el maestro de Lucena (1702), cuando ya estaban levantados parte de los muros y la base del tabernáculo, añadiendo dos capillas laterales y dando vida a un riquísimo revestimiento de mármoles policromos, soportes salomónicos de mármol negro en dos plantas (recordando los que su maestro R. Navajas dejó en Santo Domingo), entablamentos ondeados, molduras onduladas, bóvedas enriquecidas con pinjantes y veneras y componiendo todo ello con las pinturas de la cúpula que hicieron Palomino y Risueño (1712), representando a la Eucaristía y San Bruno[112], terminándose tan importante quehacer en 1720[113] (figuras 116-118).

No obstante la sobresaliente y obsesionante tarea, hubo de simultanearla con otro encargo de gran envergadura: el Sagrario de la catedral. Se inicia la obra en 1704, nueve años más tarde trabajaba en ella como aparejador Vicente Acero, y a los once de comenzada ya la dirigía José de Bada, quien modificó de modo notable el proyecto; en 1759 se inauguraba. Se conocían las trazas y una maqueta lignaria, originales de Hurtado; la influencia de Siloee y de la gran portada canesca, del paredaño templo catedralicio, se acusan en el proyecto, así como la relación con la iglesia hispalense del Salvador[114].

Fundación Juan March (Madrid)

139. Fachada principal de la iglesia parroquial de Las Cabezas de San Juan, por Pedro de Silva



140. Fachada principal de la iglesia de San Miguel, por Diego Antonio Díaz. Morón de la Frontera



Para la propia catedral realizó el magnífico retablo dedicado a Santiago (1707) y los maravillosos púlpitos de mármol con sus tornavoces de madera (1713-1717). Importante es la actuación del maestro en la cartuja del Paular (Rascafría, Madrid), iniciada en 1718 (terminada por discípulos y colaboradores, tras su óbito) y en la que se advierten fuerzas estéticas convergentes que arrancan en lo retrospectivo de lo califal cordobés y en lo moderno de Cano y aun de Pedro de Ribera. Un texto de 1728 atribuye el transparente a Teodosio Sánchez de Rueda, gran decorador y discípulo de Hurtado, quien posiblemente debió reformar la traza original de aquél; consta que el tabernáculo se labró en Priego, donde ambos laboraban. También para este monasterio el artista lucentino hizo los retablos interiores (1723), enmarcando pinturas de Palomino.

Adrede hemos dejado para este lugar el complejo problema de la Sacristía de la Cartuja granadina, obra excepcional del rococó, maravilla decorativa y, según Gallego Burín, donde «lo gongorino hace su último gesto»[115]. Respecto a su cronología se sabe que la obra fue autorizada en 1713, aunque la mayor parte del proyecto se ejecutó entre 1730-1742. Los ricos mármoles de Lanjarón que constituyen el zócalo o gran sotabanco de la composición no se emplearon sino después de 1730; las yeserías riquísimas y de formidable inventiva se ejecutaron en cinco años (1742-1747). La soberbia cajonería, situada entre los machones, la hizo fray Manuel Vázquez (1730 al 1764). También se sabe que en 1727-1764 laboraron allí el cantero Luis de Arévalo y el tallista Luis Cabello, quienes posiblemente fueron meros ejecutores de un proyecto. Desgraciadamente no podemos emitir juicios que aspiren a ser definitivos, pues, sólo podemos caminar sobre hipótesis y puras conjeturas estilísticas; del estudio a fondo del complejo estético y artístico del barroco granadino del XVIII, creo que el proyecto original debió ser obra de Hurtado, pues hay conceptos y aun morfologías que le pertenecen; además de conocerse que debió hacer croquis y bocetos con vistas a ideas previas al proyecto. Mas también compruebo claramente que la traza primera debió ser modificada sustancialmente y «modernizada» en fechas en que ya aquél no vivía. Hay relaciones de analogía —no de identidad— con el Sagrario de Lucena, proyectado por Leonardo A. de Castro y seguido por Tomás J. de Pedrajas, con la iglesia mayor de Fernán Núñez, debida a la colaboración de éste con su suegro Teodosio Sánchez de Rueda, con la actuación de ambos en San Hipólito de Córdoba y en el conjunto de la antigua Compañía (El Salvador) de la misma ciudad, con una escalera de ex-

Fundación Juan March (Madrid)

cepcional monumentalidad y opulencia. Pudiera admitirse una intervención muy directa del citado platero y escultor cordobés Tomás Jerónimo de Pedrajas, ya que la obra acredita la sistemática conceptual, la estética y el virtuosismo de un orfebre-escultor; la tarea de Sánchez Rueda, posible colaborador también, es menos clara, a juzgar por sus retablos, más desorganizados[116] (figura 122).

Francisco Hurtado Izquierdo fue un artista de enorme capacidad creadora, de gran inventiva, estudioso de cuanto le rodeaba y maestro ejemplar que supo formar un equipo de discípulos y colaboradores que, sin mengua de su personalidad, asimilaron las constantes estéticas y artísticas, evolucionando según gustos y circunstancias. De esta escuela surgieron las obras citadas —singularmente la sacristía cartujana—, no creación de un hombre sino de un ambiente. Además su arte fecunda todo el siglo XVIII y más directamente en Andalucía Oriental.

Los epígonos de Hurtado fueron los hermanos granadinos Jerónimo y Teodosio Sánchez de Rueda y el cordobés Tomás Jerónimo de Pedrajas. Teodosio (1676-1730?) fue artista eminente en Córdoba, Granada, Jaén y el Paular (activo 1707-1730), trazando fundamentalmente retablos y ricos conjuntos decorativos (sacristía cordobesa del cardenal Salazar y retablo de San Francisco); mas faltan en su haber composiciones tectónicas. Al lado de su maestro, pudo ser el autor de ornamentaciones de diverso tipo, gala del barroco granadino, circunstancia que no podemos hoy puntualizar. Taylor advierte «anarquía» en su producción, estimando que su decoración es de pura superficie. Por su parte, Jerónimo (1670-1749) poseía buena biblioteca y logró estimable formación cultural. Su labor se centró fundamentalmente en Priego, decorando fastuosamente la parroquial de la Asunción, el camarín de San Esteban y la capilla de Jesús Nazareno. Con él colaboró Juan de Dios Santaella, muy digno de ser mencionado.

El yerno de aquél, el escultor, arquitecto y orfebre Tomás Jerónimo de Pedrajas (1690-1757), es más importante, obteniendo una primeriza formación libresca en el ambiente familiar, que le otorga un sentido de culta formación, constando además que era gran dibujante. Se dice de él que retornó a los preceptos de Hurtado después de la «anarquía» de Teodosio. Su labor más importante se encuentra en Priego, en obras trazadas por él y realizadas varias de ellas por otros artistas. Su prestigio fue rotundo, atribuyéndole parte de la crítica más autorizada obras importantes del barroco granadino[117].

Se debe destacar el ex convento de la Merced cordobesa, actualmente sede de la Diputación Provincial, con amplísimo templo, patio, escalera (1721-1752) y espléndida fachada, del mejor barroco, que es preciso insertar en el ambiente que venimos estudiando. Ésta se atribuye a Francisco Aguilar Río Arriaza, maestro mayor de Córdoba (figura 124).

Otro ilustre colaborador de Hurtado fue Vicente Acero, maestro mayor de las catedrales de Guadix y de Cádiz y de la Real Fábrica de Tabacos, de la ciudad de la Giralda. En 1713 fue aparejador de aquél en el Sagrario granadino y tres años después figuraba al frente de la iglesia mayor de Guadix; pero al acompañarle a El Paular, pretendió hacerse cartujo sin que cuajara la pretensión; regresado a Andalucía se encargó de la fábrica de la catedral de Cádiz (1721-1729), inspirándose en las obras del gran Siloee, con dignidad y acierto; también volvió a laborar en aquella catedral en los últimos tiempos de su tarea. Afortunadamente conocemos los dibujos y trazas para el primer templo gaditano, que nos muestran la concepción grandiosa, el concepto sublime de la composición, el conocimiento de las proporciones y en fin las dotes que poseía. La catedral granadina, las grandes obras renacentistas, así como la penetración en los preceptistas italianos, constituyen la base de su gran proyecto (la última de las importantes catedrales españolas), que se malogró en gran parte, quizás por temor a su misma grandiosidad y a la infiltración de nuevas ideas estéticas; la gran cúpula del crucero, las torres, etc., no responden al pensamiento del artista. Torcuato Cayón y otros arquitectos alteraron la originaria composición, a compás de las corrientes estéticas y de las circunstancias, a través de los siglos XVIII y XIX. También se frustró su proyecto de la fachada de Guadix[118].

Sin embargo, el arquitecto de mayor relevancia en la Andalucía oriental, tras Hurtado, fue José Marcelo de Bada (1691-1755), maestro mayor de las catedrales de Granada y Málaga. Fue fundamentalmente constructor, «buen práctico y poco teórico», decidido partidario del estípite más que del soporte salomónico y amigo del orden corintio. Obras suyas en Granada son: la y torre del templo de los Santos Justo y Pastor (1719); de modo muy especial del de San Juan de Dios (1737-1759), con ricos mármoles policromos de Sierra Elvira y una opulenta decoración en soportes, pinjantes y ménsulas, producto de la colaboración de Francisco J. Guerrero; el magnífico retablo de la capilla catedralicia de la Virgen de las Angustias, también compuesto a base de policromía marmórea; su actuación en el templo del Sagrario y en otros lugares; sus trabajos en Málaga y en la iglesia antequerana de San Isidro[119]. Es artista prestigiado por la crítica contemporánea[120] (figs. 115, 119).

Discípulo suyo fue el artista Antonio Ramos, a quien hay que relacionar con el palacio episcopal malagueño (1756-1776), magnífica creación barroca, lograda también con policromía marmórea, según gusto de la región.

Figura importante y destacable en el barroco de Andalucía oriental fue el presbítero cordobés Alfonso Castillo, arquitecto, retablista, decorador y maestro mayor de la catedral giennense. Obras suyas son en Granada: la traza de la portada del templo de los Santos Justo y Pastor (1740) y el proyecto de la magnífica decoración de la cúpula de San Antonio Abad[121].

Citemos también la iglesia conventual gaditana de Nuestra Señora del Carmen,

Fundación Juan March (Madrid)

141. Interior de la iglesia de los Carmelitas Descalzos. Écija

142. Interior de la iglesia del Salvador, por Pedro Romero. Carmona

con sus dinámicas espadañas gemelas, trazada por Manuel Rosato (1703-1737). Ahora nos toca ocuparnos de otro gran maestro cordobés, el prieguense Francisco Javier Pedrajas (1736-1817), una de las grandes figuras del rococó. Discípulo del mencionado Teodosio Sánchez de Rueda, sabemos de su formación y consta que poseía valiosa librería y varios cuadernos de dibujo de autores extranjeros (entre ellos de Lepautre). La obra que le inmortalizó es la capilla sacramental de la parroquial de la Asunción en su nativa Priego (1784), obra digna de parangonarse con la de Lucena y aun con la Sacristía de la granadina cartuja por su riqueza, opulencia, dinamismo y la formidable inventiva que acusan sus yeserías, de un blanco refulgente; no ofrece duda que deriva del arte de Leonardo A. de Castro y muy singularmente del de Hurtado Izquierdo, matizado y «modernizado» por S. de Rueda, T. J. Pedrajas, Bada, Castillo y, en fin, el foco estético cordobés-granadino[122]. Otras muchas obras acusan su estilo o su huella: en Priego, la bellísima capilla de la Aurora responde totalmente al estilo del Sagrario (su portada fechada en 1771); en San Pedro, el opulento camarín principal; en San Francisco, el Sagrario (la portada fechada en 1761 y no 1771 como consigna Kubler); las Angustias, pintada y con yeserías (portada de 1775, interior de 1773?, 1783?); la Merced; la portada de la casa de don Luis Caracuel. También obras en Cabra, Aguilar, Estepa, Écija, etc. Formó al gran escultor José Álvarez Cubero (fig. 123).

En una época en que los aires del neoclasicismo batían y fecundaban el arte, Pedrajas quiso mantenerse fiel al ambiente en que se formó y a los grandes maestros del barroco andaluz-oriental, aunque dejando volar aún más su imaginación, en concesiones al libérrimo decorativismo rococó.

El terremoto de 1.° de noviembre de 1755 produjo derrumbamientos, destrozos parciales y muy serias erosiones en los edificios, lo que implica una importante tarea de reconstrucción que se acomete sin demora en toda Andalucía occidental. Pero con las obras necesarias se produjo necesariamente la renovación estética, es decir, el retorno al clasicismo, de acusado sentido académico. Así, paulatinamente, sin pausa, se inicia la transición al neoclasicismo, más patente aún en la arquitectura de nueva planta.

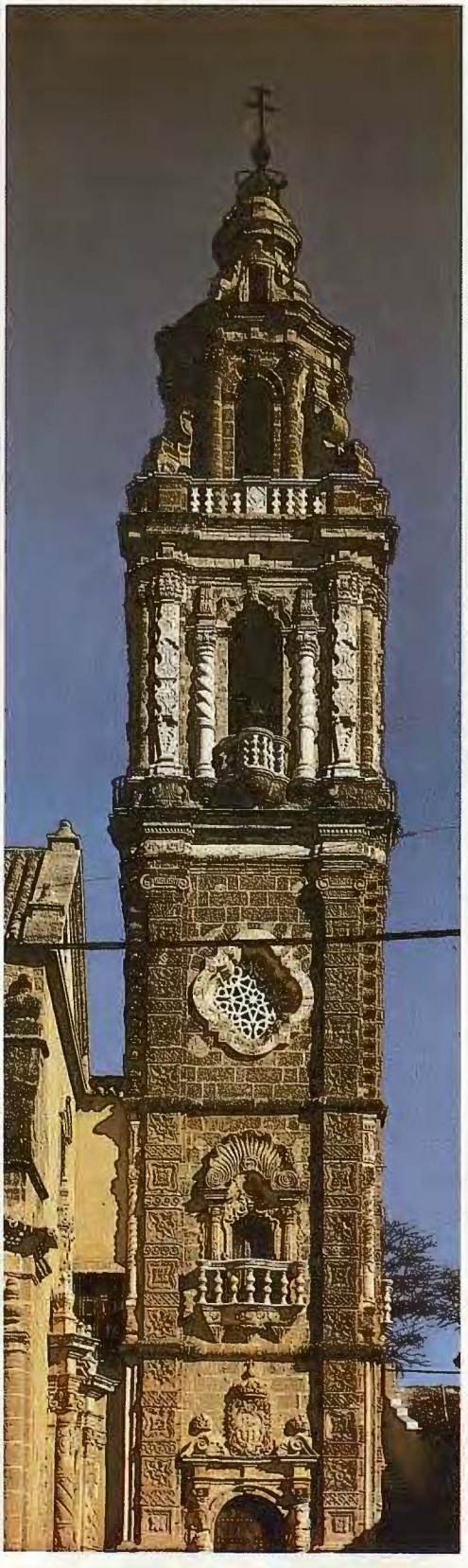
Los arquitectos que con formación barroca introducen elementos de la nueva morfología, o sea plantas rectangulares,





Fundación Juan March (Madrid)

143. Torre del Hospital de la Misericordia, por A. Ruiz Florindo. Osuna



columnas de los órdenes vitrubianos, entablamentos donde se hallan, cuando procede, triglifos, metopas y demás fórmulas consabidas, fueron: Pedro Silva (1712-1784), maestro mayor del arzobispado, proyectista de las parroquias de Moguer (Huelva) —1758-1760—, Las Cabezas de San Juan (Sevilla) —1761-1777— (fig. 139), la hispalense de San Roque (1760-1764), del Bautista en La Palma (1759), y las hermosas torres de las iglesias de San Pedro (Arcos y Huelva); y la Cilla del cabildo sevillano (1770), hoy Museo de Arte Contemporáneo; Antonio Matías de Figueroa, ya analizado junto a los otros familiares que cultivaron la arquitectura; Vicente Catalán Bengoechea, que acreditó su maestría en la incompleta fachada-torre (1758) de Santa María en Arcos de la Frontera (figura 128) y en la torre lebrijana de la Oliva (1756-1779); Torcuato Cayón de la Vega, activo en la catedral de Jerez de la Frontera durante diez años a partir de 1755, en la catedral de Cádiz (1762), modificando sustancialmente el proyecto de Acero, y alzando fachadas e interiores y en la catedral de Guadix[123]; y otros más (figs. 126, 127).

Arquitectura civil, militar e industrial

En buena parte quedó reseñado ya en páginas anteriores el contenido de este apartado.

La casa señorial y la palaciega están constituidas fundamentalmente por patios —principal y de servicios— con abierto pórtico columnario abajo y balcones en el superior, a diferencia de las renacentistas, donde se utilizan loggias descubiertas en ambas zonas, estancias alrededor, que suelen ocupar las dos plantas, utilizada la baja durante el estío y la principal el resto del año; un mirador remata la composición con ventanales abiertos. La escalera solía disponerse ordinariamente cara a la entrada, como indicativa de circulación, y lateralmente el apeadero con caballerizas, cocheras y demás elementos propios de las ocupaciones familiares. Entre las dependencias se encuentran siempre el oratorio, el salón de recibir con sus estrados, el comedor, las salas de estar, dormitorios, etc. Al exterior diversos vanos bien espaciados —balcones (centrando la fachada un gran balcón con vano ornamentado, todo ello con empaque y solemnidad), ventanales con sus rejas etc.—; pero todo ello manteniendo un ritmo compositivo, espaciado, con zonas paramentales de silencio, que imprimen carácter a la composición. Naturalmente la geografía y la urbanística imponen sus normas, ya se trate de ciudades marítimas, de serranía, pueblos, capitales de provincia, núcleos centrales o periféricos, etc., en las que hay modalidades ad hoc, perfectamente diferenciadas.

Como ejemplares hispalenses podemos destacar las casas-palacios del almirante López Pintado, de los condes de Santa Coloma y la de los Pumarejo (convertida en núcleo de vecindad), así como los «corrales» que acogen en las amplias andanadas de sus patios y en varias plantas a numerosas familias, cual el llamado del «Conde».

De extraordinaria monumentalidad son los palacios ecijanos de Peñaflor (1750-1755) y de Valverde (1756), joyas del barroco, con riquísimas portadas, escaleras, patios y dependencias, que otorgan una excepcional categoría y magnifican la arquitectura civil del estilo, no sólo por sí mismos sino por el aprovechamiento de formas anteriores; los cordobeses del marqués de Viana (15 patios) y de los condes de Quemada, cuyos núcleos originarios son del siglo XVII; los de los condes de la Gomera y de los Cepeda en Osuna; el de los marqueses de Cerverales en Estepa; los delicadísimos que los Ruiz Florindo construyeron en Fuentes de Andalucía (Sevilla); los granadinos que con tanta prodigalidad nos ofrece la ciudad, pudiendo destacar la casa situada en la calle de San Matías, n.º 17, con magnífica fachada y muy típica del siglo XVII, la maravillosa y antigua Casa de Cabildos (la Madraza), frontera a

Fundación Juan March (Madrid)

144. Torre de la iglesia de San Juan, por Lucas Bazán y Antonio Corrales. Écija



la Capilla Real, en plena Alcaicería, con riquísima y opulenta fachada de delicada y muy fina decoración (1722); otros muchos están muy restaurados, cual la Casa de los Mascarones, renovada en el siglo XVIII por el escultor José de Mora, bajo la dirección del arquitecto Rueda; los famosos Cármenes, dechados de poesía y musicalidad; los gaditanos, concebidos en altura por la escasez del solar urbano, limitado por el mar, con sus «cierros», determinados por los vientos y sus típicos «miradores», cara al océano; y, en general, todas las ciudades andaluzas conservan restos de estas construcciones, poseyendo algunos todavía patios y dependencias; otros sólo las portadas y en general todos testimonian la riqueza y buen gusto ambientales, lejos de la tremenda especulación del suelo —plaga de nuestro tiempo— que nos atosiga y destruye gran parte de esas viejas edificaciones (figs. 110, 145, 147).

Naturalmente no se incluyen en este lugar ni la gran joya de la arquitectura barroca hispalense, el palacio de San Telmo (estudiado al ocuparnos de Leonardo de Figueroa), ni el palacio arzobispal (citado páginas atrás) ni el episcopal malagueño, ni otros que se situaron en los ciclos estilísticos correspondientes.

La arquitectura rústica ofrece también edificios monumentales, aptos plenamente, además, para la propia funcionalidad. Son fundamentalmente haciendas de olivar, con sus grandes patios, graneros, molinos, viviendas, cuadras, oratorios, etc. Citaremos en la provincia de Sevilla, la Soledad (1701) y Mateo Pablo (1722-1737) en Alcalá de Guadaira; Ibarburu (1748) en Dos Hermanas; Micones (1749) en Lebrija, y muchas más.

En la arquitectura militar destaquemos los cuarteles granadinos de Bibataubín (1752-1764), construidos sobre solares de ascendencia musulmana y destruidos en 1933 al instalarse allí la Diputación Provincial[124].

El edificio monumental alzado con fines industriales en el siglo XVIII es por antonomasia la antigua Fábrica de Tabacos, hoy sede de la Universidad hispalense,

Fundación Juan March (Madrid)

instalada con total respeto a la fundamental estructura tectónica, sin merma del mejor servicio docente. Su planta y alzados se insertan en el conjunto de la arquitectura palatina del XVIII, protagonizada por Ardemans, Juvara, Sachetti y otros. La historia del edificio se extiende entre 1728-1770, iniciando las obras el ingeniero Ignacio Sala; mas el verdadero artífice fue el ingeniero militar holandés Sebastián van der Beer o Borch, con el que colaboraron los famosos artistas Vicente Catalán Bengoechea, Pedro de Silva, Lucas Cintora, Cayetano de Acosta y otros. En conjunto, en sus alzados, por su gran patio central y, singularmente por su suntuosa portada principal, el edificio se alinea entre los más amplios, solemnes, ricos y artísticos del barroco español[125] (fig. 137).

El retablo y su evolución

En este apartado nos ocuparemos fundamentalmente de la tectónica del retablo, dado que en los capítulos referentes a la escultura y a la pintura debemos hacer las correspondientes menciones, pormenorizadas en mayor o menor medida.

Repetidamente se ha referido la importancia de estas composiciones, lignarias o pétreas —singularmente aquéllas— dado que sus soluciones eran interpretadas en lo monumental. Las obras existentes y las desaparecidas de que hay constancia son numerosísimas en toda Andalucía, prueba del interés que ofrecían, al servicio litúrgico y al desarrollo artístico.

Por supuesto que importa en todo momento conocer el autor o autores de los proyectos, es decir, los artistas creadores, que son los que jalonan los hitos de la evolución. Se procurará señalarlos siempre que sea posible y junto a ellos los ejecutores, cuando no fuesen los propios tracistas.

Al comenzar el siglo hallamos composiciones que responden a la estética bajo renacentista, de sentido clasicista ordinariamente. Sobre el sotabanco, el banco o predela y encima los diversos cuerpos y el ático, con sus recuadros, cajas u hornacinas, enmarcados por columnas de los diversos órdenes, con fustes acanalados verticalmente o en espiral; los entablamentos correspondientes y los frontones que se parten o incurvan.

El ejemplario es abundante; mas citaremos tan sólo los que el hermano jesuita Alonso Matías hizo para las capillas mayores de la Profesa sevillana (1606), de madera, y de la catedral cordobesa (1616), éste de madera y mármol rojo de Carcabuey[126], con aplicaciones broncíneas.

Juan Martínez Montañés, con trazas propias, siguió análogas distribuciones, utilizando casi únicamente el corintio y diversos elementos deducidos de varios preceptistas cuales Sebastián Serlio, como en Santiponce (Sevilla) (1609-1612) y San Miguel de Jerez de la Frontera (Cádiz) (1617), entre otros suyos; mas cuando se vale de creaciones de su colaborador Juan de Oviedo el Mozo, acusa el manierismo de que éste repetidamente dio muestras, como los del convento hispalense de San Leandro (1621)[127].

Merece nombrarse en este lugar el que Gaspar Guerrero ejecutó (1620-1624) para la capilla catedralicia granadina, dedicada a Santa Lucía.

Alonso Cano da un paso importante en el concepto del retablo al componer el de la Oliva de Lebrija (Sevilla), en 1629, distribuyendo la composición en un gran cuerpo —con elevadas columnas y entablamentos cortados a modo de dados sobre los soportes, de origen bruneleschiano— y su ático reservado para esculturas.

La familia de arquitectos y escultores cordobeses, de apellido Ribas, destacan en la evolución del retablo: en efecto, Felipe en el principal del monasterio cisterciense de San Clemente (Sevilla), fechado en 1639, ofrece ya gran sentido de la monumentalidad con acusado y grácil dinamismo, delatores de nuevas ideas al respecto; mas pudiera ser el primero que en tierras de Sevilla utiliza la columna salomónica como soporte retablístico en el principal de la Cartuja jerezana (1637-1639), colaborando con Zurbarán y José de Arce, artista éste de ascendencia estética berninesca, como seguidor de Duquesnoy[128].

Al propio tiempo, Francisco Díaz del Rivero empleaba también la columna entorchada en el mayor del templo granadino de los Santos Justo y Pastor, a partir de 1630 según Gallego Burín, aunque Gómez Moreno lo fecha treinta años después[129].

A partir de entonces, el soporte salomónico revestido de pámpanos y racimos de uvas, de rosas, u otros elementos vegetales, adquiere carta de naturaleza en sus diversas formas: o totalmente entorchado su fuste, o sólo en el tercio medio, o en el imóscapo o en el sumóscapo; al propio tiempo la composición cambia, presentando durante unos años un gran baldaquino central escoltado por las grandes columnas. Así son en Sevilla: el de la capilla catedralicia de San Pablo (1658), el del hospital de la Caridad (1670) trazado por Bernardo Simón de Pineda; el de los Terceros (1679) por Francisco Dionisio de Ribas; el de San Vicente (1690) por Cristóbal de Guadix, y el de Madre de Dios (1700-1704) por Francisco de Barahona, amén de muchos más que no podemos citar, lamentablemente.

Conviviendo con la salomónica hallamos un nuevo tipo de soporte, el estípite, interpretado con mentalidad barroca, aunque con antecedentes morfológicos renacentistas de gran claridad; con él acrece el dinamismo y la opulencia ornamental, se descoyuntan las formas, y los elementos pierden su funcionalidad en aras de una auténtica anarquía ornamental. La composición fusiona de tal modo la morfología, que a veces hay verdadera confusión; por otra parte la prodigalidad con que el oro policroma los conjuntos produce una sensación de opulencia, lujo, esplendor y teatral fastuosidad tan impresionante que se logra la finalidad psicológica apetecida por el barroco. Naturalmente que todo ello acrece a medida

Fundación Juan March (Madrid)

145. Fachada principal y portada del palacio de Peñaflor. Écija



146. Portada de la iglesia del Carmen. Estepa



147. Portada de la casa de la calle Fernando de Llera, 7, por A. Ruiz Florindo. Fuentes de Andalucía



que se suceden las décadas del XVIII. En Andalucía occidental se utiliza la madera con preferencia al material pétreo; en la zona oriental sucede a la inversa.

El gran artista lucentino Francisco Hurtado Izquierdo emplea ya el estípite (1707) en el retablo de Santiago de la catedral granadina y en la Cartuja del Paular (1723) y Jerónimo Balbás en el desaparecido retablo hispalense del Sagrario de su catedral (1709)[130].

Puestos a citar algunos ejemplos, nombraremos en Córdoba la tarea de Teodosio Sánchez de Rueda, comprobable en la capilla catedralicia de San Acasio, en el convento de la Encarnación (1714 y 1716); y muy singularmente el principal del templo ex-jesuítico de El Salvador (1721-1723), sin duda uno de los mejores del barroco cordobés[131]; y de modo muy especial los maravillosos de Alonso Gómez de Sandoval, en la Merced (h. 1770) destruidos por reciente incendio, paradigmas de cuanto pueda adjetivarse en el estilo[132]. En Granada será Marcos Fernández Raya quien realice numerosas obras, tanto en madera (retablo catedralicio de Jesús Nazareno, 1722), como en el marmóreo, policromo y riquísimo del templo de las Angustias (1760); José de Bada, autor del dedicado a la patrona, en el templo catedral, con variados materiales pétreos (1737-1741), rojos y de otros matices, y Blas Moreno, en cuyo haber se incluyen el principal del templo de San Matías (1750), uno de los más bellos del importante elenco de la centuria y de modo muy singular el dedicado a la Virgen del Rosario en la iglesia conventual de Santo Domingo (1726-1756), delirante conjunto de toda suerte de motivos (geométricos, florales, iconográficos y figurativos de diverso orden), caprichosamente agrupados, con estípites de movidísimos planos y muy quebrada silueta[133], a cuyo conjunto habría que sumar su opulento camarín (1773).

Mas no son sólo formas sustentantes, salomónicas y de estípites, sino que se acude a todo tipo de elementos que puedan servir a la expresiva teatralidad, como es el balaustre, los fustes retallados con motivos trepantes y crepitantes, cuales desenfrenados grutescos, a la manera de un neoplateresco, de signo barroco. También advertimos la utilización de fórmulas extraartísticas cual el empleo de unos pabellones de telas encoladas, que a modo de baldaquino penden de grandes coronas y cobijan el retablo propiamente dicho.

La gran figura de Pedro Duque Cornejo y Roldán, arquitecto de retablos, gran escultor y excelso tallista (1678-1757) juega un papel de primera categoría. Suyos son los dedicados a la Virgen de la Antigua en las catedrales de Granada (1716-1718) y Sevilla (1734), éste de suntuosos mármoles, los de la bellísima iglesia hispalense de San Luis (1730) y la traza del de la parroquial de Umbrete (Sevilla), tres años después.

Más tarde y de la mano de las obras surgidas tras el terremoto de 1755 se im-

Fundación Juan March (Madrid)

148. Relieve de la Natividad, por Juan de Oviedo. Museo Marés, Barcelona (procedente de la iglesia parroquial de Cazalla de la Sierra)

149. San Cristóbal, por Juan Martínez Montañés. Iglesia del Salvador, Sevilla

150. Niño Jesús, por Martínez Montañés. Iglesia del Sagrario de la catedral de Sevilla

pondrán los motivos rocallas, con collages diversos, especialmente espejos, cuales los empleados por el discípulo de aquél, Fernández del Castillo, en la capilla sacramental del templo de Santa Catalina (1748), que harán fortuna en la segunda mitad de la centuria y los constituyentes del llamado estilo chinesco, del que son buena muestra el mayor y laterales de la ex Colegial del Divino Salvador, todos cabe la Giralda, donde el portugués Cayetano de Acosta volcó (1770) la incontenible facundia barroca de todo el repertorio lusitano.

Era lógico que como necesaria evasión de este fragor imaginativo, donde todo se admite con tal de que «haga bien» y en plena libertad, se volviese a la académica serenidad y equilibrio clasicista.

ESCULTURA E IMAGINERÍA

Relaciones con el arte de otras regiones

En Castilla, la escuela vallisoletana, sobresale con la personalidad señera de Gregorio Fernández (1576-1636), caracterizado por su realismo patético, tan ligado a lo flamenco, y su claroscuro bien templado a efectos emotivos, autor de historias («pasos») procesionales y creador de temas iconográficos, magníficos de realización y profundos en la unción sagrada, como el Jesús yacente de los Capuchinos de El Pardo (Madrid), sus Dolorosas —la Piedad del Museo de Valladolid— bellísimas y profundas en la expresión del Dolor Corredentor, sus santos y los relieves y figuras para sus espléndidos retablos.

Su influjo fue grande y en extensa geografía y muchos los discípulos, epígonos e imitadores; en Galicia dejó profunda huella, siendo Mateo de Prado su más cercano seguidor, como lo comprueba la magnífica sillería coral de San Martín Pinario, en Compostela; en la corte madrileña, Pedro Alonso de los Ríos puede estimarse como itinerante en esta dirección estética e iconográfica.

En Madrid no hay verdadera escuela, aunque sí cultivadores excelsos de la estatuaria sagrada: del portugués Manuel Pereira (desde 1646-1667), su Crucificado de Lozoya de la catedral segoviana y sus singulares interpretaciones de San Bruno nos acreditan del espíritu de intensa expresión, fuerte dramatismo y singular sentido pictórico de sus realizaciones.

También camina por este sendero Juan Sánchez Barba (1615-1670), que ejecutó el Cristo en la Cruz del oratorio madrileño del Caballero de Gracia. Juan Alonso Villabrille acentúa el dramatismo, signifi-







Fundación Juan March (Madrid)

151. Retablo mayor del monasterio de San Isidoro del Campo, por Martínez Montañés. Santiponce

152. Natividad, en el retablo mayor de San Isidoro del Campo, por Martínez Montañés





cando a veces como un profundo grito dolorido en la estética barroca.

En Cataluña, los Pujol y los Bonifás, buenos artistas, cuyas obras han desaparecido en gran parte, por los avatares de los tiempos.

Ignacio Vergara (1715-1776) es la figura más destacada de la imaginería levantina, cuyo sentido pictórico en composiciones, indumentaria, etc. es el apropiado al luminismo de la región.

Todavía en la Castilla del siglo XVIII, Narciso Tomé, los Churriguera y Carnicero marcan los últimos y singulares destellos del barroquismo dieciochesco. Cierra esta rápida relación, Francisco Salzillo (1707-1781), autor de historias pasionistas procesionales, admiradas en la región murciana, famosas en el mundo entero, donde la estética italiana, preciosista, afectada y de gran escenografía, escribe un importante capítulo de la historia escultórica, en la España de los Borbones.

En las Canarias, José Luján Pérez (1756-1815), significa un eco del arte peninsular.

En torno a todo este proceso, e inmerso en él, con sus matices propios, la escultura andaluza —la Alta y Baja— que a continuación analizamos.

Fuentes sagradas y profanas

La escultura religiosa responde no sólo a plena ortodoxia ideológica —regulada por la Iglesia, tras las prescripciones tridentinas—, sino a evidente formación teológica, apologética y exegética por parte de los maestros. Se ha dicho repeti-

Fundación Juan March (Madrid)

153. San Jerónimo, en el retablo mayor de San Isidoro del Campo, por Martínez Montañés



damente que muchos de estos artistas sacros eran verdaderos teólogos, circunstancia quizás no muy exacta; mas sí poseedores de una cultura eclesial extensa y profunda y, casi siempre, dotados de unas vivencias religiosas fácilmente comprobables en las obras. La Iglesia ofrecía la doctrina, vigilando las realizaciones, y dejando en plena libertad la ejecución estética y técnica.

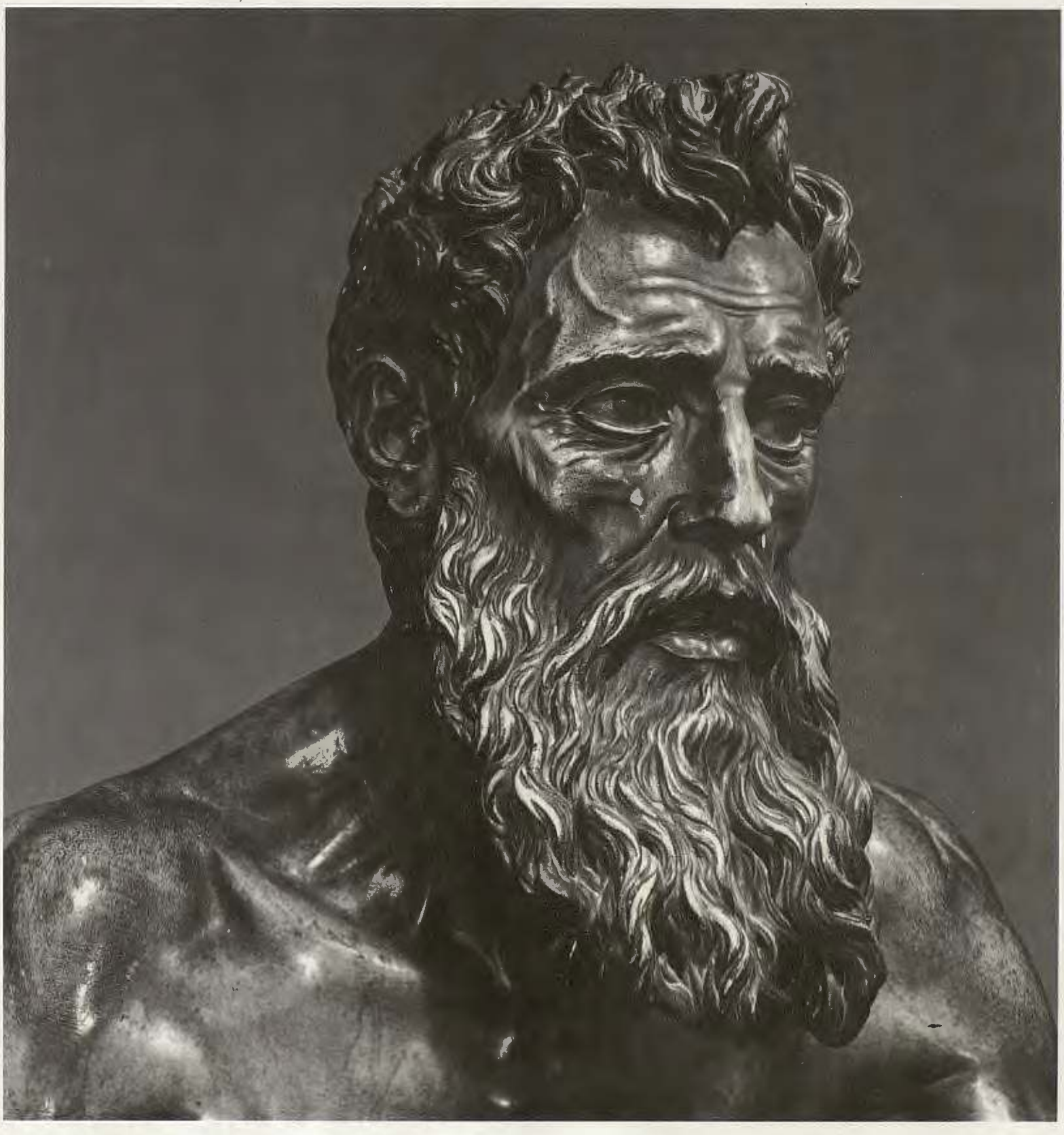
Las exigencias de la ascética conllevaban figuraciones claras y comprensibles a la mentalidad popular, como poderosas ayudas a la liturgia de la palabra y al magisterio eclesiástico. Las vivencias universalizadas imponían un realismo a tono con el ambiente social, que exigía, con evidente sentido expresionista y aun teatralidad, representaciones de un fuerte empirismo que hería agudamente la sensibilidad. Incluso de ello quedaron contagiados los artistas y conocida es la anécdota sin duda verosímil —se non è vero...— referente a los itinerarios de Martínez Montañés tras su imagen del Cristo de la Pasión, en su estación penitencial, asombrado de la verídica interpretación conseguida. Por ello es corriente advertir que algunas esculturas procesionales se pensaban para vestir, utilizando maniquíes articulados con cabezas y extremidades talladas, y se empleaban toda clase de «collages» como cabelleras, pestañas, ojos de cristal, dientes ebúrneos, lágrimas, etc. etc.; y tampoco era infrecuente montar con ellas toda una escenografía, utilizando, si al caso convenía, figuras vivas.

No olvidemos el influjo de las predicaciones, de ordinario muy expresivas, y de modo especial la enorme conmoción que produjo la polémica inmaculadista, en la que se personaron filósofos, teólogos y escrituristas, y en la que el pueblo tomó parte muy activa, con esa famosa intuición de las masas.

El artista solía ser hombre culto, poseedor de bibliotecas especializadas, de las cuales conocemos algunas bien inventariadas y entre los libros que frecuentemente poseían, estaban los Evangelios, las Epístolas paulinas, los *Flos Sanctorum,*

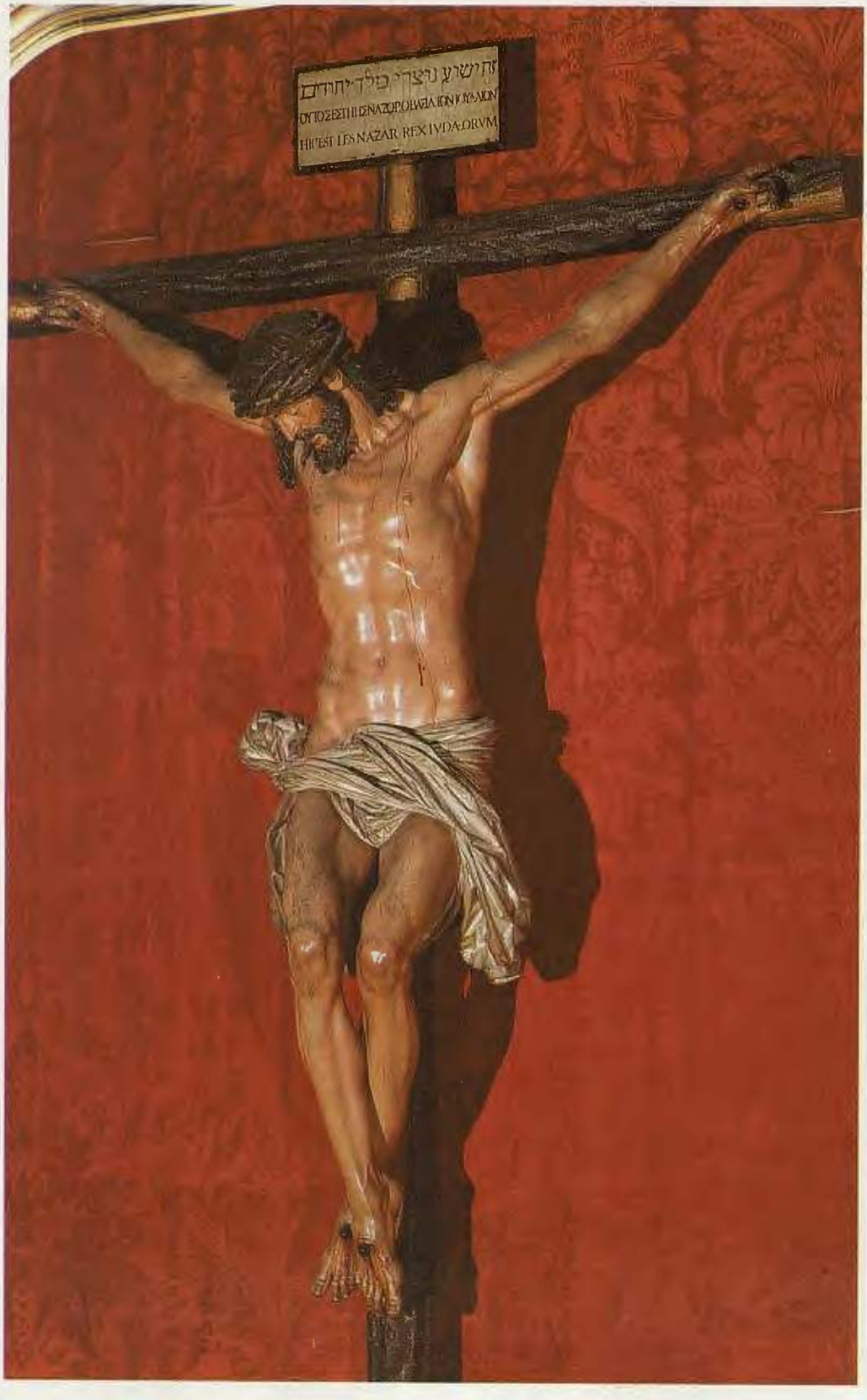
Fundación Juan March (Madrid)

154. Pormenor del San Jerónimo del retablo mayor de San Isidoro del Campo



Fundación Juan March (Madrid)

155. Crucificado de la Clemencia, por Martínez Montañés. Sacristía de los Cálices. Catedral de Sevilla



libros de devoción de los padres Granada, Arias, Rodríguez, La Puente etc. En este tiempo se traduce una obra medieval, *La imitación de Cristo* de Tomás de Kempis, de enorme influjo en la ascesis barroca.

Los tratadistas formaron la mentalidad iconográfica de este tiempo: F. Pacheco dedica un importante apéndice de su *Arte de la Pintura* a la representación de las imágenes[134]; Molano[135]; el padre Juan de las Ruelas con su *Tratado de la Hermosura Corporal de la Virgen Nuestra Señora,* maravillosa paráfrasis del *Cantar de los Cantares*[136]; fray Juan Interian de Ayala y otros exegetas, se alinean en esta magnífica producción de «conductores» de artistas sacros, en pro no sólo de la ortodoxia, sino del recto servicio magistral y por ende del encauzamiento pastoral; todo ello siguiendo la mente rectora de Trento.

En lo profano señalemos tan sólo la transcendental *Iconología* de Cesare Ripa[137], tan utilizada en todo tiempo.

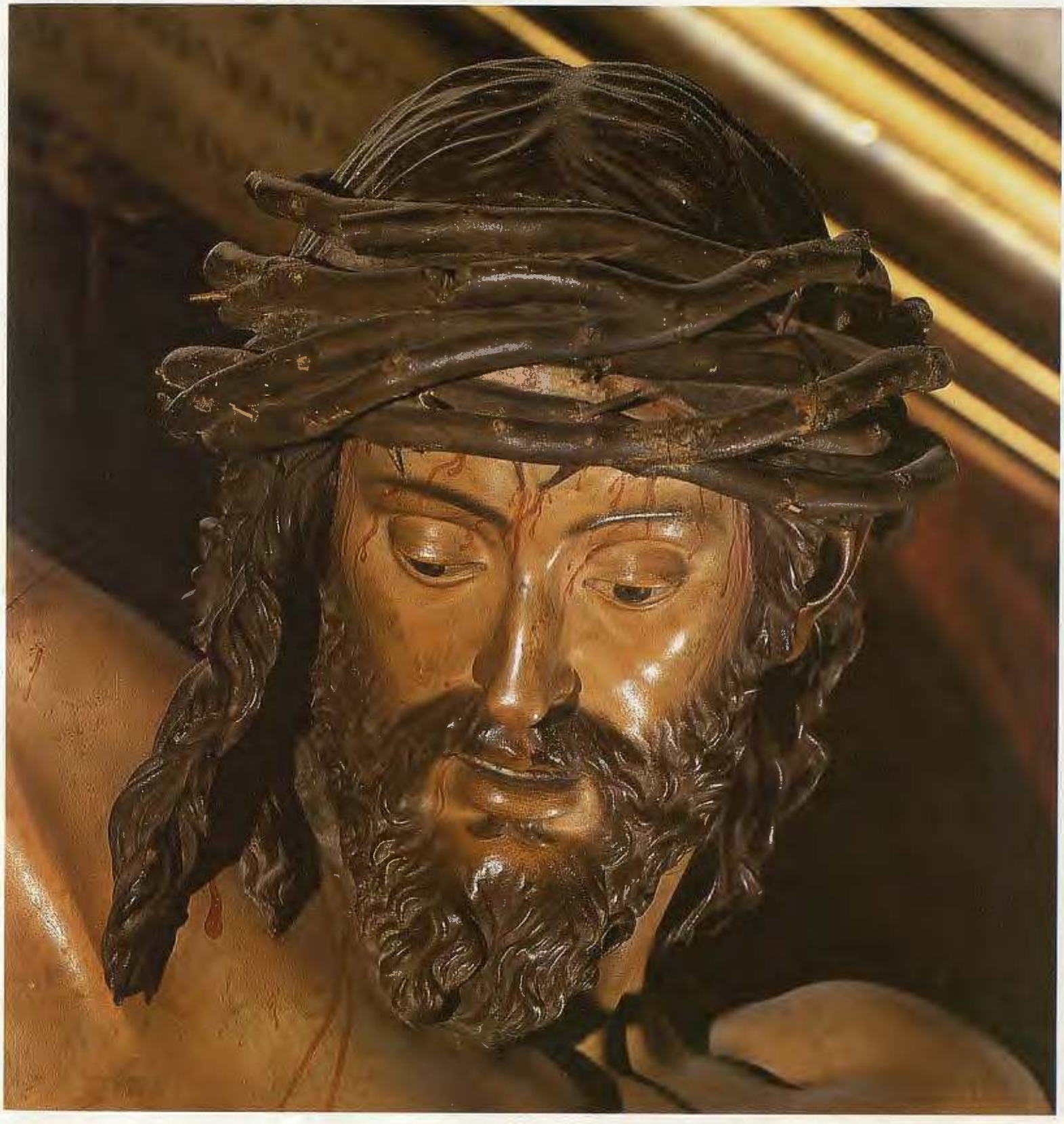
Materiales y procedimientos

Como consecuencia del ambiente social y de la estética barroca, el material utilizado fundamental y casi únicamente fue la madera (cedro, pino de flandes, peral, ciprés, etc.). Cuando toda la escultura no podía tallarse en cedro (materia preferida), éste se reservaba para las partes de mayor interés, como la cabeza o el rostro, ensamblándolo con otras especies botánicas y confiando a la policromía encubrir estas combinaciones. El estofado y la encarnación (brillante o mate), contribuían al sentido realista de las interpretaciones.

La piedra solía emplearse ordinariamente para esculturas situadas a la intemperie, cuales los relieves de Andrés de Ocampo en los exteriores del palacio granadino de Carlos V, o las imágenes de Pedro Roldán y colaboradores en el imafronte principal de la catedral de Jaén. Por excepción encontramos figuras monumentales pétreas en el interior del

Fundación Juan March (Madrid)

156. Pormenor del Crucificado de la Clemencia, por Martínez Montañés



Fundación Juan March (Madrid)

157. Pormenor del Guzmán el Bueno, por Martínez Montañés. Presbiterio de San Isidoro del Campo. Santiponce



158. Inmaculada llamada «la Cieguecita», por Martínez Montañés. Catedral de Sevilla



templo sevillano del Sagrario catedralicio, originales del flamenco José de Arce. También el barro cocido y policromado, gozó entonces de especial atención, para pequeñas realizaciones: recordemos las obras de los hermanos García, Núñez Delgado, la Roldana, Risueño y otros escultores.

Algunos artistas tallaron el marfil con maestría y en figuras reducidas, pudiendo citar al efecto los Crucifijos identificados de Gaspar Núñez Delgado.

Apenas se utiliza el bronce; por excepción recordaremos la figura ecuestre de Felipe IV en la madrileña plaza de Oriente, fundida por Pietro Tacca y cuya cabeza fue modelada del natural por Martínez Montañés.

Es curioso advertir que al servicio de la demanda popular se hicieron vaciados en plomo de imágenes de devoción, cuales los Niños Jesús de Montañés y su escuela; se han identificado obras de escultores especializados en este menester, en pleno siglo XVII.

En unos u otros casos hemos de distinguir las esculturas exentas y las procesionales (que se concebían en su total corporeidad, con pleno sentido del bulto redondo), de las decorativas, pensadas para

Fundación Juan March (Madrid)

159. Pormenor de la Inmaculada llamada «la Cieguecita», por Martínez Montañés



adosar al paramento o componiendo en un retablo, en las que se cuidaba únicamente el frente o las partes de especial visibilidad.

Es muy de destacar la importancia de una excepcional artesanía, al servicio de la creación artística: sacadores de puntos, doradores, estofadores, etc., daban realidad plástica, desarrollaban y remataban los bocetos y realizaciones de los maestros. Piénsese que pintores de caballete tan notables como Pacheco, Herrera el Viejo, Valdés Leal o Raxis, colaboraron con los imagineros en este trascendental quehacer, bien regulado por las ordenanzas gremiales.

La temática religiosa y profana

Al servicio de la ascesis barroca, la imaginería sacra crea temas, compone escenas históricas o «pasos», y transforma la iconografía heredada de épocas anteriores.

Aspecto muy importante es el que se refiere a la escultura cristífera pasionista, al servicio y como titulares de las Confraternidades de *sangre,* sustituyendo a las anteriores de *luz* y al aspecto procesional con que fueron creadas. La nota general es el dramatismo, expresivo unas veces, o el patetismo agudo y punzante, en otros artistas y escuelas, como manifestación del dolor divino del Hijo de Dios, entregado voluntariamente a su misión redentora, y de las creencias asociadas a la Redención; y para ello se consulta el natural, en vida y en muerte, con anatomía *ad hoc* y todos los matices de los diversos episodios del martirio del Hijo de Dios, hasta pormenorizar los más veraces rigores de la tanatología. Así la Oración del huerto, con su extenuante hematohidrosis, Prendimiento, Flagelación, Coronación de espinas, Calle de la amargura (con representaciones de vestir que en los desfiles procesionales dan la sensación del auténtico caminar de las imágenes), y, sobre todo, cuanto a las horas del Calvario hace referencia, con verosímiles figuraciones de lo que nos refieren

Fundación Juan March (Madrid)

160. Batalla de los Ángeles, por Martínez Montañés. Relieve del retablo mayor de la iglesia de San Miguel. Jerez de la Frontera



los evangelistas y sagrados expositores, procurando atemperarse al sentido histórico de lo que debió ser el drama del Gólgota; y así vemos que se emplea cruz arbórea, a diferencia de la iconografía renacentista, paño de pureza con dinámica composición (cual si los judíos deicidas lo hubiesen colocado al Cristo), figura pendiente del Madero en posición creada por el arte cristiano, etc. etc; y como secuela obligada, Jesús yacente en impresionantes obras. Es curioso comprobar la exactitud con que los imagineros barrocos se atuvieron a la evolución fisiopatológica del martirio de Jesús, siguiendo paso a paso el natural y dando versiones reales del proceso premortal y del *rigor mortis,* como se ha demostrado científicamente[138]; desarrollándose con acentuada verosimilitud a medida que el barroco avanzaba. Pero todo ello sin mengua de la unción sagrada y procurando siempre destacar el *quid divinum* que la obra salvífica representa.

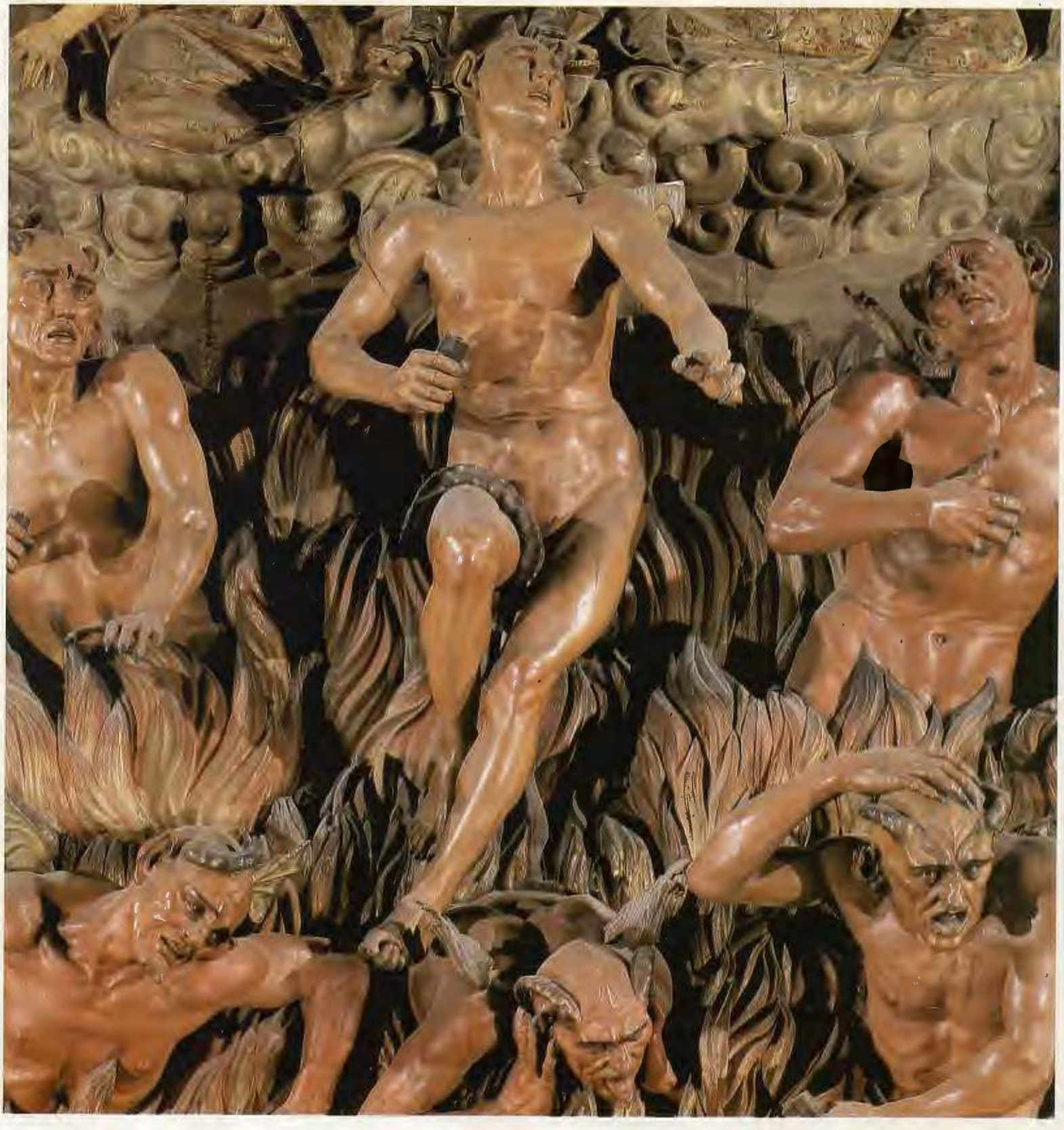
Entre los asuntos cristíferos letíficos, destacan las representaciones del Niño Jesús, multiplicadas por los artistas al servicio de la demanda piadosa.

Dos magníficas Teofanías —Natividad y Epifanía— se repiten en retablos y obras de caballete, ordinariamente realistas, aunque a veces idealizan los artistas las figuras protagonizadoras de dichas escenas.

De modo análogo, puede analizarse la iconografía mariana. Son frecuentemente imágenes o de María Niña, hija disciplinada y discípula de Santa Ana; o representaciones de la Inmaculada Concepción, bien como Teotocos —con el empaque y dignidad apropiada al culto de hiperdulía, que se le tributaba como criatura excepcional, preservada *ab aeterno* para ser Madre de Dios— o con ternura y candor virginal, en los primeros tiempos adolescentes; o figuraciones de la Virgen con el Niño, arrancadas de la calle, dando la versión popular de la divina Maternidad; o Dolorosas, unas de vestir o talladas en totalidad o en medias figuras, en las cuales los artistas presentan el acerbísimo Dolor de quien fue auténtica-

Fundación Juan March (Madrid)

161. Pormenor del relieve de la Batalla de los Ángeles, por Martínez Montañés



Fundación Juan March (Madrid)

162. Crucificado del Amor, por Juan de Mesa. Iglesia del Salvador, Sevilla

163. Pormenor del Jesús del Gran Poder, por Juan de Mesa. Basílica del Gran Poder, Sevilla

mente la Corredentora del linaje humano.

En todas estas interpretaciones iconográficas, es preciso diferenciar el dramatismo expresivo —nunca el sentido de lo trágico— de la imaginería venerada en las tierras del antiguo Reino de Sevilla, del profundo patetismo que se advierte en la Andalucía Oriental.

Extenso era el culto del patriarca san José —representado como anciano o en plena edad viril—, bien formando parte del tema las Dos Trinidades, o con Jesús Niño, en actitud itinerante o acunándole en sus brazos; arraigada la devoción de los santos Juanes Bautista y Evangelista (especialmente en las comunidades monacales y conventuales), que determinó la multiplicación de retablos, relieves biográficos y esculturas de bulto redondo; los santos Pedro y Pablo; y, en general, de los bienaventurados, beatificados o canonizados en este tiempo —san Ignacio de Loyola, los santos Francisco de Borja y Javier, san Isidro Labrador, santa Teresa de Jesús, etc.— y de los ascetas, mártires, fundadores, etc., cuyas vidas ejemplares brindaban la ocasión de una imaginería al servicio del magisterio eclesial.

Importante es también la iconografía de las Virtudes teologales y cardinales que trepaban por frontones, soportes, etc., enriqueciendo las composiciones.

Escasos, casi nulos, son los asuntos profanos; el retrato suele protagonizar figuraciones santas, principalmente en la pintura. En lo escultórico, representaciones de los Reyes Católicos —Mena— o





Fundación Juan March (Madrid)

de Felipe IV, Guzmán el Bueno y doña María Alonso Coronel —Montañés— y poco más, en que los artistas efigiaban más o menos directamente diversas personas contemporáneas. Falta casi por completo la escultura funeraria.

Escultura monumental

Simultáneamente a la imaginería de culto y a la de devoción, se ejecutan otras figuras sagradas, pensadas para exteriores o interiores de templos, fuera de la escala ordinaria, y a las que podría aplicarse el calificativo de monumentales porque están en función de la grandiosidad tectónica eclesial. El material puede ser la madera, aunque son especialmente pétreas. Pienso en el maravilloso San Cristóbal de Montañés (1597), venerado en el Salvador de Sevilla, que se impone por su dramático gigantismo, acorde plenamente con sus conceptos hagiográficos; en el magnífico y áureo Apostolado de la capilla mayor catedralicia granadina —singularmente San Andrés, San Felipe y los dos Jacobos— obras muy ligadas al arte de Pablo de Rojas —atribuibles a Martín de Aranda y quizá mejor a Bernabé de Gaviría (1612-1614)— que acusan habilidad, maestría y enfático sentido de lo grandioso[139]; en los colosales bustos de Adán y Eva, ejecutados por Alonso Cano (1667), que enjoyan el mismo lugar; las figuras de los santos padres de la Iglesia latina, pareados con los evangelistas, tallados por el flamenco José de Arce (1657), en el Sagrario de la catedral hispalense[140]; las grandilocuentes estatuas que Montañés (1633) y Arce (1641) destinaron al gran retablo del templo parroquial jerezano del arcángel San Miguel[141]; las imágenes líticas —San Pedro, San Pablo, San Fernando, Evangelistas, Doctores de la Iglesia y varios relieves— que Pedro Roldán creó para la catedral de Jaén (1675-1684), además de otros relieves y esculturas de diversos colaboradores[142]; etc. etc.; ya que sólo precisa señalarse el fenómeno estético y artístico mencionando algunos ejemplos.



164. Pormenor del San Juan Bautista, por Juan de Mesa. Museo de Bellas Artes de Sevilla



165. Cristo de la Agonía, por Juan de Mesa. Iglesia de San Pedro, Vergara (Guipúzcoa)

Imaginería

Difícil y comprometida es la tarea de perfilar el sentido estético, así como las fórmulas artísticas y creaciones iconográficas del arte de las dos vertientes andaluzas, centrado, según es muy sabido, en Sevilla y Granada, respectivamente. Manteniendo cada una su singular personalidad, hay intercambio de ideas, corrientes estilísticas e individuales que, a modo de vasos comunicantes, se fecundan mutuamente.

El retablo granadino del templo de San Jerónimo es el arranque de la escuela en dicha zona. En torno a Juan Bautista Vázquez el Mozo, formado por su padre y homónimo en la joven escuela sevillana, laboran una serie de artistas locales y aun otros de mayor independencia profesional.

Pablo de Rojas, el maestro de Martínez Montañés, acrece paulatinamente en importancia al estudiarse su producción con arreglo a la moderna metodología. Sus Crucificados de la catedral y el Sagrario de la ciudad de los Cármenes, su iconografía cristífera, concepcionista y hagiográfica, en general, nos lo muestran como creador de tipos y dueño de importantes recursos expresivos en dibujo, modelado y composición. Su participación en el retablo jeronimiano y en el principal de la parroquia de Albolote, confirman lo expuesto[143].

Bernabé de Gaviría, ya nombrado, es otro notable imaginero, deudo artístico del anterior y eslabón importante en la cadena.

Los hermanos García, grandes barristas e interpretadores áulicos del dramatismo expresivo, se piensa con acierto que han creado el maravilloso Crucifijo de la sacristía catedralicia granadina, una de las obras cumbres de la imaginería andaluza. El impresionante Ecce Homo cartujano es también pieza destacable[144].

Alonso de Mena, discípulo de Andrés de Ocampo, es puente de enlace entre el arte de Rojas y el de Cano y maestro de su hijo Pedro. Su Virgen de Belén en San Cecilio, la Inmaculada del templo josefi-

Fundación Juan March (Madrid)

166. Virgen de la Oliva, por Alonso Cano.
Iglesia de Santa María de la Oliva, Lebrija



no, los retablos relicarios de la Capilla Real, el imponente Crucificado de Santa María de la Alhambra (1634) y, sobre todo, su obra maestra, el veneradísimo Cristo del Desamparo (1635-1637) del templo madrileño de San José, son elocuentes testimonios de su capacidad creadora. En 1640 está fechada la gran figura de Santiago ecuestre de la catedral granadina, plena de aciertos[145].

Una de las personalidades más interesantes y geniales de la imaginería barroca hispánica, y al propio tiempo fiel intérprete de la mentalidad tridentina, fue Juan Martínez Montañés. Su larga vida (1568-1649), dedicada al trabajo artístico, se centró plenamente en la iconografía sagrada, pues en su numerosa producción sólo tres retratos se han documentado hasta ahora.

Fue un artista de buena formación profesional, como lo manifiestan sus obras; conocedor a fondo del dibujo, modelado, composición, talla y aun de la policromía, pese a que la mayor parte de sus obras las estofaron y encarnaron el eximio Francisco Pacheco, Gaspar Raxis, Baltasar Quintero y otros pintores. Mas también poseía una excelente preparación humanística, que acreditan sus tallas, lograda en sus estudios bibliográficos —muy singularmente capacitado en asuntos directamente relacionados con la iconografía y su servicio ascético-pastoral— y en la relación con la élite intelectual que aglutinaba en Sevilla el insigne canónigo Francisco Pacheco, homónimo de su sobrino, destacado tratadista artístico e insigne pintor.

Su imaginería es fundamentalmente decorativa, componiendo en retablos que él mismo trazaba o ejecutando proyectos de otros compañeros y colaboradores; también creó figuras procesionales, a tono con el ascetismo propio del complejo ideológico de la contrarreforma.

Su arte significa un logrado equilibrio entre materia y forma, idea y representación; arranca del clasicismo, incide levemente en conceptos y fórmulas manieristas y acusa un incipiente realismo barroquista, reaccionando al contemplar las

Fundación Juan March (Madrid)

167. Pormenor de la Virgen de la Oliva por Alonso Cano



Fundación Juan March (Madrid)



168. Busto de Adán, por Alonso Cano. Capilla mayor de la catedral de Granada



169. Busto de Eva, por Alonso Cano. Capilla mayor de la catedral de Granada

obras de Cano, Mesa y del flamenco Arce. Inmerso en el espíritu tridentino, se adapta al concepto del «decoro» en las figuras sagradas, huyendo del desnudo tanto cuanto le fue posible; y cuando precisa representarlo, hace alarde de sus conocimientos anatómicos y de la casta belleza de sus interpretaciones; mas obligado a la versión demoníaca de Luzbel en la *Batalla de los ángeles,* del retablo jerezano de San Miguel, triunfa plenamente ofreciendo una escultura apolínea, con amplios ecos de la estatuaria clásica.

Se muestra fiel a la ideología de su tiempo, con reiterados acentos platonizantes, dada la hondura teológica de sus versiones sacras; mas al propio tiempo logró captar la mentalidad popular tendente a que la imagen de culto sirva a la liturgia de la palabra, sea comprensible e imante al contemplador hasta invitarle a la oración. Por eso sus imágenes son de ayer y de hoy y se gozan por todos y pueden considerarse como arquetípicas en la mente eclesial de su tiempo.

Nacido en Alcalá la Real (Jaén), en quehacer familiar de artesanía artística, fue a Granada todavía niño, encontrando un serio ambiente en torno al retablo ya citado del templo de San Jerónimo, propicio a estimular vocaciones, encauzándolas. Y allí mismo se acogió al magisterio directo del ya nombrado Pablo de Rojas, según el propio Montañés declaró a Pacheco, aunque también debieron impresionarle las obras de los hermanos García, Bernabé de Gaviría, Melchor Torines o Turín y otros artistas. Así se inicia, no sólo su información sino su formación profesional y comienza su conocimiento del repertorio iconográfico que habría que ocuparle toda su vida. Posiblemente en contacto con Bautista Vázquez el Mozo, iniciador o catalizador de esta verdadera escuela y conociendo las tareas que realizaba el equipo de artistas laborantes en Andalucía occidental y del espíritu que los animaba de concienzudo estudio técnico y cimentación humanística, se traslada a Sevilla en 1587, donde habría de consolidar sus conocimientos, definiendo su personalidad e instaurándose en cabeza de la escuela, que desde entonces tiene un marcado sello montañesino.

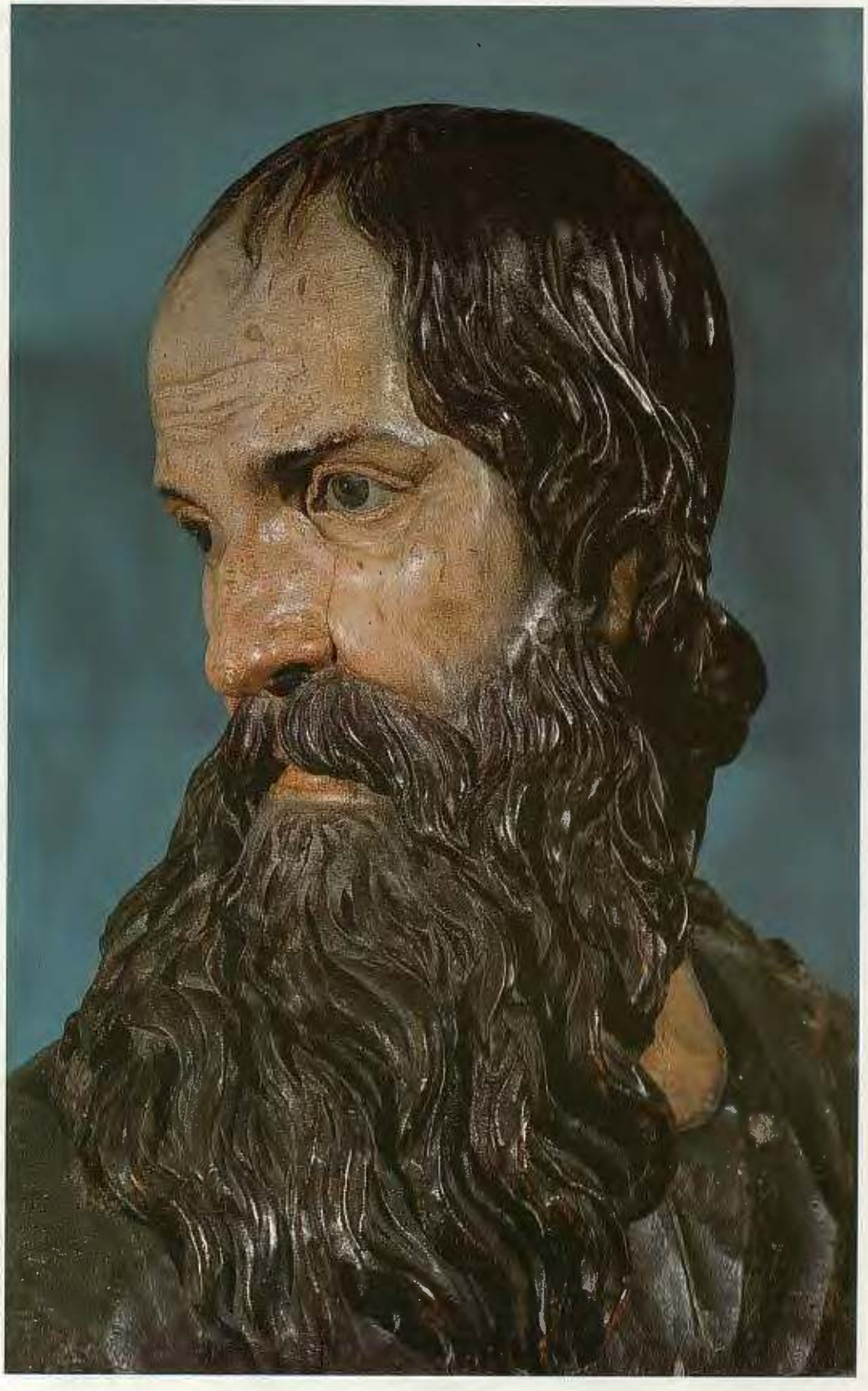
Omito, en razón de ello, citas de artistas que podríamos llamar premontañesinos, por haberse nombrado en el capítulo correspondiente.

Forzado a resumir, citaremos entre sus obras la más antigua conocida con fecha documentada (1597), que es el San Cristóbal de la parroquial hispalense del Divino Salvador, magnífica y monumental escultura que no acredita su personal estilo, en deuda estética, artística e iconográfica con Andrés de Ocampo y el ambiente premontañesino (fig. 149).

Singularísima efigie la del Crucificado de la Clemencia de la catedral sevillana (1603-1606), tan relacionado con el de la sacristía catedralicia granadina, puesto en relación con los hermanos García según se dijo, aunque superior a él. Es de gran perfección estética y artística y de

Fundación Juan March (Madrid)

170. Cabeza de San Pablo, por Alonso Cano. Museo de la catedral de Granada



tal hondura teológica que viene a quedar constituido como la versión del tema según la mente tridentina. Bellísimo el Niño Jesús del Sagrario hispalense (1606-1607), donde no se sabe qué admirar más, si la deificada profundidad expresiva o las perfecciones de su ejecución (figs. 150, 155, 156).

Las esculturas y relieves del retablo de Santiponce (Sevilla) —San Jerónimo, Santos Juanes, Natividad y Epifanía y varias más— sobresalen en la antología del maestro (1609-1613). Los valores de tan excepcional conjunto son insuperables: dibujo, modelado, anatomía, indumentaria, desnudos, interpretaciones patéticas y dramáticas, talla, policromía etc., constituyen verdaderos modelos en su género. Las figuras orantes de Guzmán el Bueno y doña María Alonso Coronel, situadas en el presbiterio y sin duda retratos de contemporáneos del artista, forman parte de este excepcional conjunto, que por sí solo acredita la maestría de un escultor y la madurez de la escuela que labora junto a él. Con justicia se le llamó el «Dios de la madera», el «Lisipo andaluz», además de otros honrosísimos adjetivos (figs. 151-154, 157).

La Inmaculada encontró en el artista alcalaíno un veraz cantor de la excepcional prerrogativa de la Teotocos o Madre de Dios; sirva como proverbial ejemplo la que con el título de «la Cieguecita» se venera en la catedral hispalense, donde culmina la serie integrada por otras representaciones análogas en diversos templos locales y provinciales (figs. 158, 159).

Excepcional también el conjunto jerezano del templo de San Miguel: los monumentales Santos Pedro y Pablo (1633), el grandioso relieve de la *Batalla de los ángeles* (1641-1644), amén de otras figuras y escenas, forman en las tareas de madurez (figs. 160, 161).

La nutrida figuración iconográfica de los santos Juanes, Bautista y Evangelista, permitió a Montañés realizar retablos con relieves y figuras de bulto redondo, en diversas épocas de su fecundo quehacer, y, por tanto, verdaderos quilates del desarrollo de sus creaciones. En los con-

Fundación Juan March (Madrid)

171. Inmaculada, por Alonso Cano.
Sacristía de la catedral de Granada



ventos sevillanos de Santa Clara, San Leandro, Santa María del Socorro (actualmente en la iglesia universitaria de la Anunciación), la catedral de Lima (antes en la Concepción), puede comprobarse el aserto. Remata la nómina con los venerados en la iglesia conventual sevillana de Santa Paula (1637-1638), sedentes, dinámicos, con fuerte garra y dramática expresión, signada ya de barroquismo conceptual y morfológico. El Evangelista de este templo ha sido relacionado con una estampa de Aldegrever.

Y muchas más obras, para templos hispanos y americanos —Crucificado del Auxilio y Santa Apolonia, retablo del Bautista, en Lima—, ni siquiera hay posibilidad de citar y donde recorre con toda veracidad la gama que exige cada figuración.

Retrató a Felipe IV, rey de España (1635), para la escultura ecuestre de la madrileña plaza de Oriente, realizada por Pietro Tacca[146].

Era lógico que el maestro formase escuela, si bien toda la escultura sevillana posterior acusa su fecunda huella. Colaboradores muy directos fueron Juan de Oviedo y Francisco de Ocampo (fig. 148).

Discípulo directo suyo fue el cordobés Juan de Mesa (1583-1627), «el más dramático de los escultores sevillanos»[147]. Fiel a las enseñanzas magistrales, introduce cierto realismo ascético y barroquizante, muy a tono, por otra parte, con su imaginería procesional, destinada a servir como titulares de cofradías penitenciales. La serie magnífica de sus Crucificados, así lo acredita: citaremos tan sólo los del Amor (1618-1620) en la parroquial del Salvador, con tal fuerza dramática que interpreta el dolor cual un Laocoonte cristianizado; Buena Muerte (1620), en la Universidad; y, muy singularmente el más personal y perfecto de todos, el de la Agonía (1622-1626) en Vergara (Guipúzcoa). Las representaciones de Jesús con la cruz al hombro, le dieron motivo a crear las veneradísimas imágenes del Gran Poder (1620) en Sevilla y La Rambla (Córdoba) (1621-1622). Los Dolores de la Corre-

Fundación Juan March (Madrid)

172. Pormenor de la Inmaculada por Alonso Cano



173. Cabeza de San Juan de Dios, por Alonso Cano. Museo de Bellas Artes de Granada



dentora los expresó con profundidad y gracia en la Virgen cordobesa de las Angustias (1627), obra póstuma del maestro. El Bautista del Museo hispalense de la Merced (1623), posee una de las cabezas mejor concebidas y realizadas del protobarroquismo sevillano, no sólo morfológica sino conceptualmente, ya que tiene tal vida interior que recuerda versiones análogas donatellianas[148]. Probablemente quedó al frente del taller el maestro jerezano Luis Ortiz de Vargas, regresado del Perú, donde laboró varios años (figs. 162-165).

El granadino Alonso Cano (1601-1667) fue arquitecto, escultor y pintor, gran dibujante, buen grabador, personalidad de fuerte garra, bien formado artística y humanísticamente, posee un bagaje cultural que sus obras acusan. Discípulo de su padre Miguel Cano, maestro ensamblador, inicia vernáculamente su aprendizaje en el denso ambiente cultural de la ciudad de los Cármenes; mas con catorce años se traslada con su familia a Sevilla, atraído por la fama del quehacer estético y artístico de la ciudad de la Giralda; entra en el taller de Pacheco y verosímilmente en el de Montañés, pues si bien esto no consta documentalmente, su producción lo atestigua. En 1626 obtiene la licencia gremial para ejercer la pintura; doce años después marcha a Madrid al servicio del conde duque de Olivares y en 1652 se avecinda en su nativa Granada, con alguna ausencia esporádica a la Corte.

Figura destacadísima del arte de su tiempo, crea tipos y signa con su impronta personal el quehacer encomendado; no oculta sus fuentes formativas, mas la originalidad en su producción es siempre comprobable. La gama de sus categorías estéticas abarca el clasicismo, manierismo y barroquismo, matizándolas con inteligencia, finura y gracia[149].

En el retablo de la parroquial de la Oliva en Lebrija (Sevilla), concertado por su padre y proyectado ciertamente por él, lucen la Virgen titular, el Crucificado y los santos Pedro y Pablo, soberbias crea-

Fundación Juan March (Madrid)

174. Relieve de la Epifanía, por José de Arce. Retablo mayor de la iglesia de San Miguel. Jerez de la Frontera

175. San Pablo, por José de Arce. Cartuja de Jerez de la Frontera

ciones canescas; muy destacadas en el quehacer de la escuela. La Madonna (1630) tiene todo el empaque de una matrona clásica, por su apostura, gallardía, belleza y espléndida indumentaria[150] (figs. 166, 167); el Cristo también es creación suya, pese a su complicada historia, tras la ida de Cano a Madrid[151]; los santos son, asimismo, versiones magistrales, tratados en talla y policromía con virtuosismo y pormenoraciones cual si fueran a ser expuestos a la altura del contemplador; sin duda retratos y de correctísima indumentaria, en morfología que repetirá su autor. Estas obras, todavía de una etapa temprana y juvenil, bastarían para otorgarle un puesto eminente en la imaginería española.

A su etapa madrileña corresponden el ejemplar Crucificado de Monserrate, en Lecaroz (Navarra), versión apolínea de Cristo en el madero, destacando su sentido Redentor, tan importante y bien logrado, que hizo escuela, siendo imitado repetidamente; y el Niño Jesús con la cruz al hombro del templo madrileño de San Fermín de los Navarros, aguda versión teológica premonitoria de la Pasión, lograda con exquisiteces morfológicas. En su período granadino, lejos ya de las sugestiones montañesinas, creó la delicadísima Inmaculada de la sacristía catedralicia (1655), una de las interpretaciones de mayor hondura de la virginidad de María, que también logró extensa audiencia en la escuela; la imponente testa de San Pablo, donde efigia verazmente a tan excepcional exegeta cristiano, plena de emoción y con potente garra expresiva; la finísima Virgen de Belén, influida ya por el medio ambiente artístico, con amplios ecos de otros maestros, ambas en el museo catedralicio; los soberbios bustos de Adán y Eva del presbiterio del templo metropolitano (1667), paráfrasis ella de lo praxiteliano, y de fuerte sentido realista la de nuestro primer padre; y la maravillosa cabeza de San Juan de Dios (figs. 168-173).

Cano catalizará la tarea de la escuela escultórica de Andalucía oriental, dentro de la estética y de la morfología barrocas.





En 1636, algo antes de la marcha de Cano a Madrid, se establece en Sevilla el escultor flamenco José Aertz, castellanizado en Arce su apellido (1600?-1666). Su vernácula formación de sentido rubensiano y el conocimiento de la morfología y conceptos estéticos del barroco italiano de Bernini, importan en la ciudad de la Giralda un arte distinto del que se utilizaba, signado por ampulosidad y dinamismo. Así lo testimonia el monumental Apostolado de la cartuja jerezana (1637-1639), pensado para componer en un retablo con pinturas de Zurbarán y precoces soportes salomónicos, los cuatro relieves de la Anunciación, Natividad, Epifanía y Circuncisión, las estatuas de los santos Juanes, más los arcángeles Gabriel y Rafael (1641); componiendo con otros relieves y figuras de Montañés, en el retablo jerezano de San Miguel; y las ocho estatuas pétreas del Sagrario hispalense, ya referidas (1657) (figs. 174, 175).

Al morir, en 1666, legaba un enclave en el arte sevillano, que como fuerte sacudida dejó su huella en el ambiente canesco de los Ribas, maestros cordobeses de indudable interés, en Alejandro de Saavedra, activo en Cádiz, y en otros destacados artistas.

La figura que llena la segunda mitad del siglo XVII en Andalucía occidental y áulico enlace de las dos escuelas andaluzas, fue el sevillano Pedro Roldán (1624-1699), antequerano de origen inmediato y avecindado en tierras granadinas. En ella se confió al magisterio de Alonso de Mena, laborando como condiscípulo del hijo de éste, Pedro, un cuatrienio más joven, y allí permanecería durante ocho años, actuando quizás como oficial hasta la muerte del maestro en 1646, en que se traslada a Sevilla.

Padre prolífico, creó un taller familiar dirigido por él donde laboraban como escultores sus hijos Pedro, Marcelino, Luisa —la Roldana— y María; sus yernos Luis Antonio de los Arcos, Matías de Brunenque, José Felipe Duque Cornejo, Pedro de Castillejos y Alejandro Martagon, aprendiz en el taller. La hija Fran-

Fundación Juan March (Madrid)

176. Pormenor del Jesús Nazareno, por Pedro Roldán. Iglesia de la Virgen de la O, Sevilla



177. San José, por Pedro Roldán. Catedral de Sevilla



178. San Marcos y San Lucas. Fachada de la catedral de Jaén



cisca fue pintora, especializada en policromía. Nietos y sobrinos continuaron el prestigio del apellido. Difícil por tanto puntualizar en los encargos la tarea de cada uno[152].

En la ciudad de la Giralda continúa la tradición montañesina, más directamente la canesca y recoge no pocos elementos del arte de Arce y aun de los Mena; encaja con los demás artistas contemporáneos —Bernardo Simón de Pineda, Francisco D. de Ribas, Cristóbal de Guadix y otros— colaborando plenamente. Conoce su profesión y raya a importante altura en el barroquismo sevillano. Además, enseñó en la Academia sevillana fundada por Murillo, Valdés y otros artistas. Para el profesor Orozco fue «el más sevillanizado de los escultores barrocos andaluces»[153].

Puestos a destacar obras bien identificadas, han de figurar en cabeza los relieves y figuras de los grandes retablos sevillanos del Sagrario y de la Caridad. En el primero (1666) señorea un gran relieve de la Piedad o Quinta Angustia, con nueve figuras en el primer plano desmesurado y hasta quince componiendo la historia, de magistral composición y ejecución, con fuerte diagonal marcada por el Cristo inerte y potentes volúmenes en las figuras de San Juan, los Santos Varones, María y las Santas Mujeres, con dramática versión del dolor, y fuerte claroscuro en indumentaria y actitudes generales. Más importante es el *Entierro de Cristo,* versión barroca del tema medieval del *Llanto por Cristo muerto* (1670-1672), y además las figuras de San Roque, San Jorge y las Virtudes, del hospital de la Caridad. El grupo central responde plenamente al esquema del tema iconográfico según el estilo, y es uno de los conjuntos más logrados y mejor compuestos del arte de Roldán y aun de toda la imaginería de las postrimerías del seiscientos; destacan también el titular del hospital, San Jorge y el San Roque, por la riqueza de matices alcanzados. La policromía de ambos retablos corrió a cargo del insigne pintor Juan de Valdés Leal, quien supo subrayar los valores plásticos, contribuyendo acertadamente a la escenografía y recursos efectistas de las escenas representadas, a tono con la estética de la época (figs. 179, 180).

Continuando con temas pasionistas, citaremos ahora las siguientes imágenes procesionales: Crucificado de la Expiración (1680) en Santiago de Écija, Jesús Nazareno en la parroquia sevillana de Nuestra Señora de la O (1685), *Cristo flagelado* en el templo de San Juan, en la Orotava (Tenerife) (1689), y otras más, en todas las cuales sobresalen las auras de fácil comprensión como pensadas para convivir con el pueblo en plena calle, participando de la riqueza morfológica que caracteriza el arte de este período. Las figuras ganan en categorías aristótelicas, en un discurrir lógico, alejándose de las idealizaciones platonizantes de épocas anteriores. Entre su imaginería letífica, señalemos las Inmaculadas de Montilla (1652) y de los Trinitarios de Córdoba

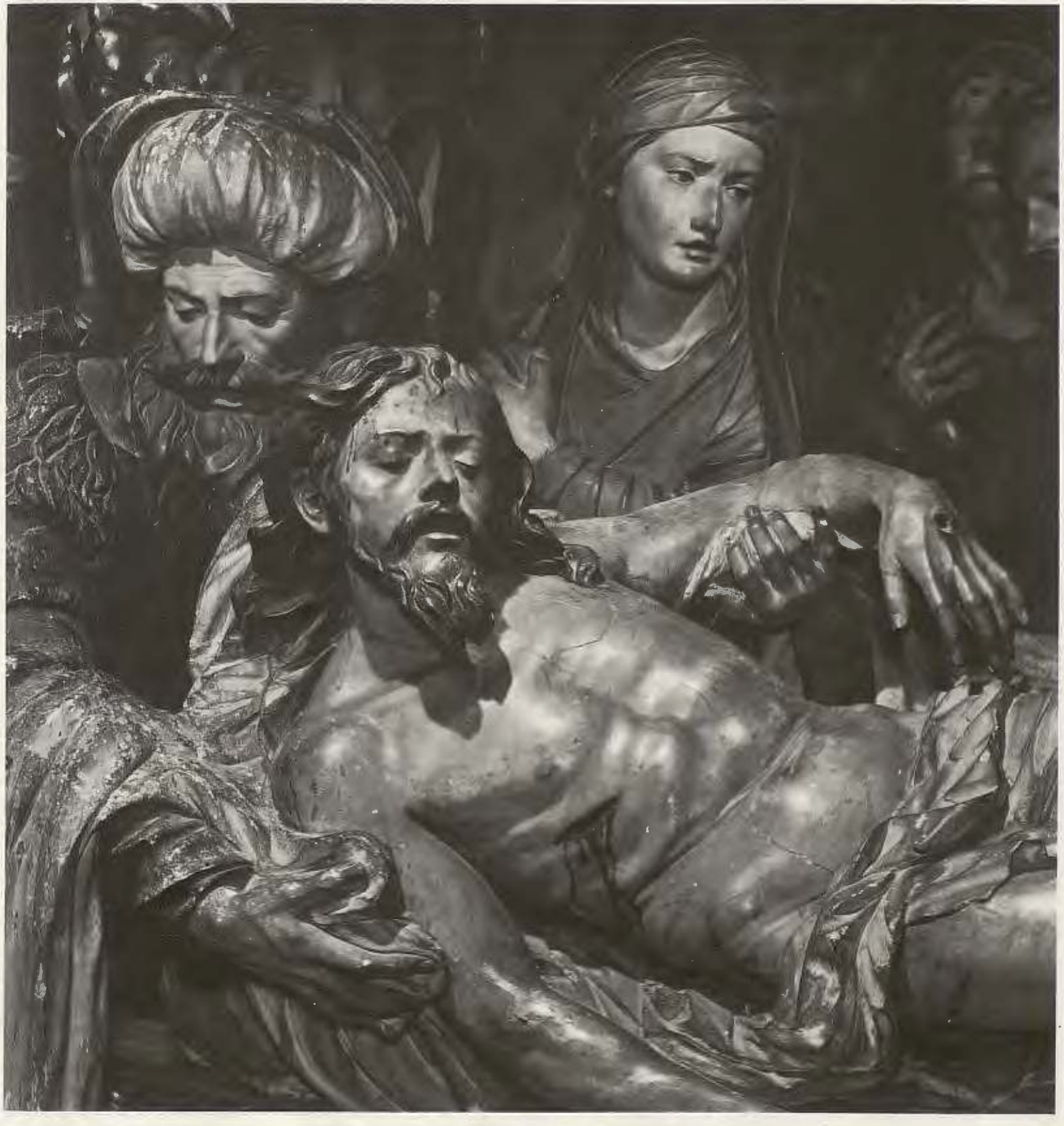
Fundación Juan March (Madrid)

179. Entierro de Cristo, por Pedro Roldán. Retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad. Sevilla



Fundación Juan March (Madrid)

180. Pormenor del Entierro de Cristo por Pedro Roldán



Fundación Juan March (Madrid)

181. Virgen con el Niño, por la Roldana. Convento de las Teresas, Sevilla

182. San Servando, por la Roldana. Catedral de Cádiz

184. Santiago ecuestre, por Alonso de Mena. Catedral de Granada

183. Virgen de la Esperanza Macarena, por la Roldana. Basílica de la Macarena. Sevilla

185. Andas procesionales, por F. A. Gijón. Basílica del Gran Poder, Sevilla











Fundación Juan March (Madrid)

186. Pormenor del Crucificado de la Expiración («el Cachorro»), por F. A. Gijón. Capilla del Patrocinio, Sevilla



Fundación Juan March (Madrid)

187. Simón Cirineo, por F. A. Gijón. Iglesia de San Isidoro, Sevilla

188. San Antonio, por Pedro de Mena. Museo de Bellas Artes de Málaga

189. Virgen de Belén, por Pedro de Mena. Estuvo en la iglesia de Santo Domingo, Málaga

190. Pormenor de la Virgen Dolorosa, por Pedro de Mena. Catedral de Sevilla









Fundación Juan March (Madrid)

191. San Pedro de Alcántara, por Pedro de Mena. Iglesia de San Antón, Granada



192. San Juan Bautista niño, por Pedro de Mena. Museo de Bellas Artes de Sevilla



(1668), que al distanciarse entre sí más de tres lustros permiten apreciar la evolución del arte del maestro y el eclecticismo creador con elementos sevillanos y granadinos; el San Miguel de la parroquia sevillana de San Vicente (1658), una de sus obras más bellas y sentidas; el San José de la catedral (1664), ciertamente de las figuras mejor logradas, con iconografía de origen canesco y las estatuas pétreas del imafronte catedralicio giennense (1675-1684), citadas antes de ahora, con su aire de grandiosa monumentalidad[154] (figs. 176-178).

La Roldana (1656-1704) fue la figura más destacada de este taller, llegando a ocupar el cargo de escultora del rey. Le han dado justa fama una nutrida serie de pequeños grupos en barro cocido y policromado, deliciosos por su ternura y candor y modelados con exquisita delicadeza femenina, que como joyas atesoran diversos museos, templos, conventos y colecciones particulares de España y del extranjero. Suyos son el dinámico San Miguel arcángel de El Escorial (1695), el Jesús Nazareno de las monjas de Sisante (Cuenca)[155], los santos Servando y Germán, patronos de Cádiz (1687) que se veneran en su catedral, diseñados por su padre... En todas se advierte su maestría y la delicadeza femenina al concebir y ejecutar, con modelado jugoso y talla rayana en el virtuosismo (figs. 181-183).

Francisco Antonio Gijón o Ruiz Gijón (1653-¿...?) cierra el recorrido seicentesco en tierras de Sevilla y cuyo arte está inmerso en el ambiente del tiempo. Su obra maestra y una de las imágenes señeras del ciclo pasionista, es el Crucificado de la Expiración —«el Cachorro de Triana»— ejecutado en 1682 y venerado en la iglesia hispalense del Patrocinio, magnífico estudio del natural donde su autor apeló a la más veraz tanatología para dar sentido plástico al «rigor mortis». Su popularidad es inmensa; desfilando en olor de multitud, supo captar el crudo realismo con la unción sagrada, que indiscutiblemente posee. El famoso Cirineo de la parroquial sevillana de San

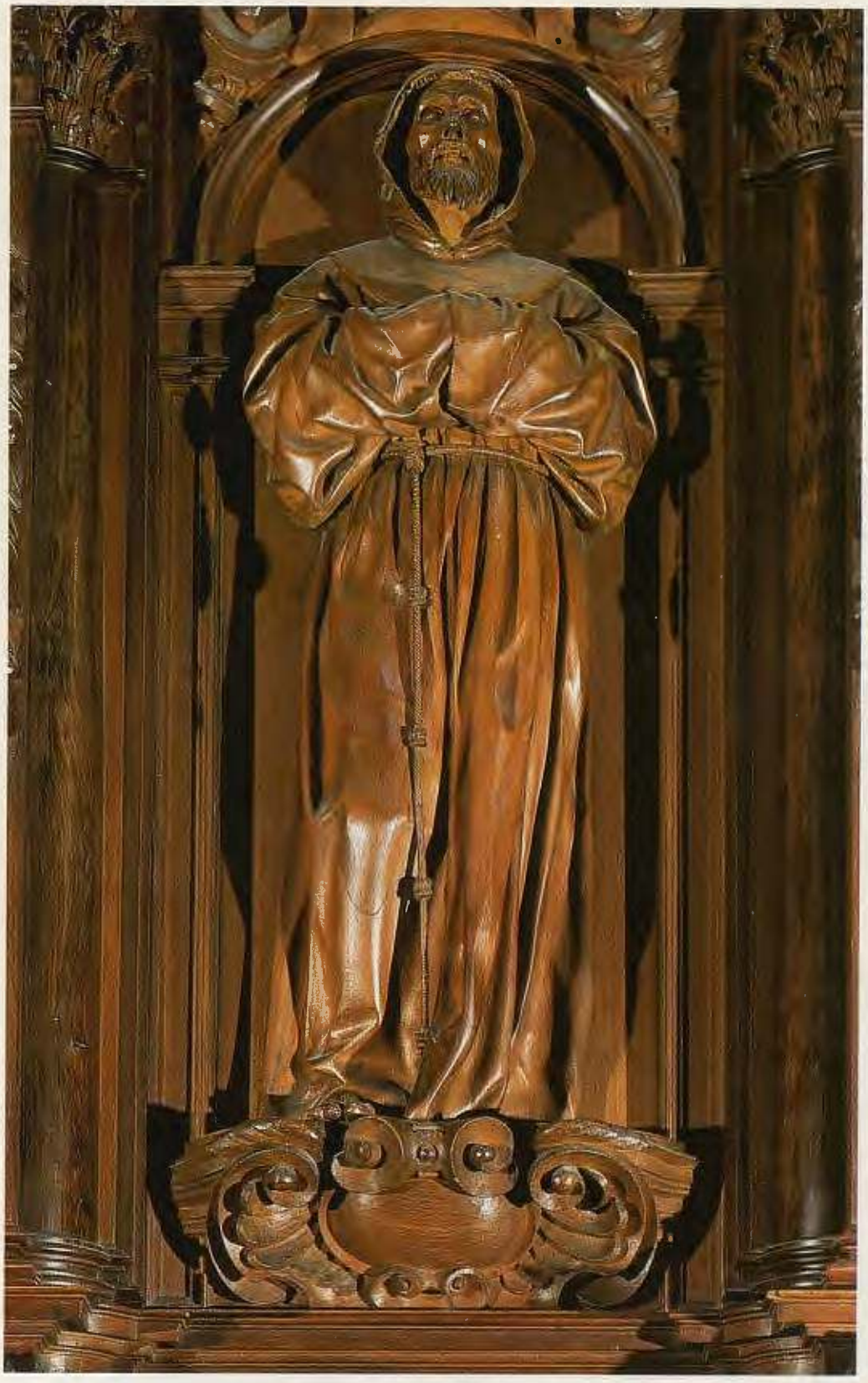
Fundación Juan March (Madrid)

193. Pormenor de la sillería de coro de la catedral de Málaga, por Pedro de Mena



Fundación Juan March (Madrid)

194. San Francisco de Asís, por Pedro de Mena. Sillería de coro de la catedral de Málaga



Isidoro, es retrato de un hombre del pueblo (1687), pieza destacadísima del barroco andaluz. También le atribuí el famoso Cristo de la Caridad, del hospital sevillano de esta advocación, documentado ahora como obra de Roldán en 1674[156], de iconografía claramente granadina. Consignemos que las andas procesionales o «paso» de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, la conocida y venerada imagen de la ciudad de la Giralda, fue creada y tallada por Gijón (1688-1692), en madera dorada y policromada, con relieves miniaturizados de historias pasionistas, plenas de sentido anecdótico, figuras de ángeles, etc. Estas andas han sido imitadas repetidamente desde entonces y aun en obras actuales[157] (figs. 185-187).

El retorno a Granada de Alonso Cano (1652) fue trascendental y muy fecundo para el arte de Andalucía oriental. Muerto Alonso de Mena seis años antes, su taller quedó a cargo de su hijo Pedro y de Bernardo de Mora, ya que Pedro Roldán, otro de los discípulos, se avecindó en Sevilla, desaparecido el maestro. Ante la fuerte personalidad de aquél y el prestigio tan justamente alcanzado, Pedro y Bernardo se acogieron a su magisterio, con toda sinceridad y convencimiento, saliendo así de la atonía dominante. Pero pronto destacaría por su talento y aptitudes artísticas el hijo de Alonso.

Pedro de Mena y Medrano (1628-1688) es figura singular en el arte español donde brilla con luz propia, no obstante la relación en estética, fórmulas artísticas y repertorio iconográfico con Cano, porque supo otorgar a sus producciones un sello personal e inconfundible.

Hombre de profundas convicciones religiosas, su familia tuvo carismas levíticos, en cuanto sus cinco hijos se consagraron a la Iglesia; y aun dos hijas, monjas del Císter, heredaron del padre cierto sentido artístico, realizando imágenes de vestir.

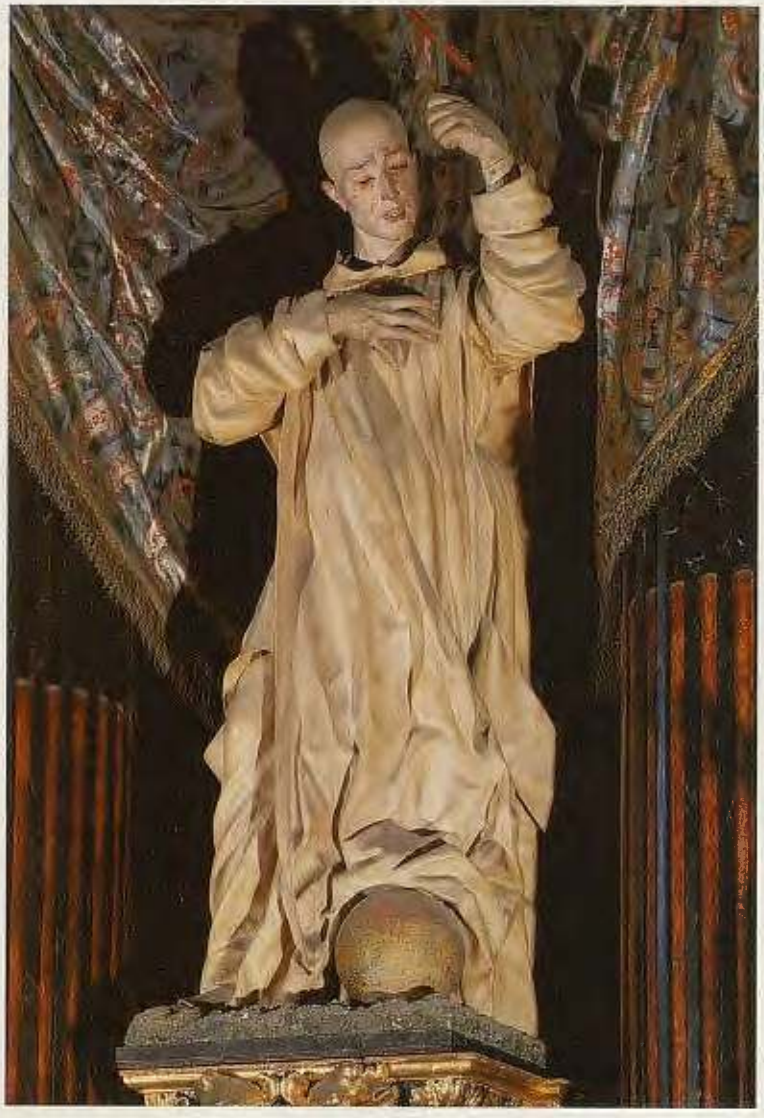
Personalidad muy abierta, de amplias relaciones públicas, gozó de importante popularidad, pues su imaginería caló hondo en la devoción y gusto de las ma-

Fundación Juan March (Madrid)

195. Crucificado de la Misericordia, por José de Mora. Iglesia de San José, Granada



196. San Bruno, por José de Mora. Sagrario de la Cartuja de Granada



sas, razón por la cual le fueron encargadas repetidamente figuraciones sacras, de culto y de devoción, que se veneran en templos y varias como titulares de cofradías penitenciales, signadas de acusado patetismo y aun de cierta hondura dramática. Creó tipos de representaciones sagradas, entre ellas Ecce Homo y Dolorosas en medias figuras de talla completa, sin precedentes canescos, que fueron imitadas de continuo, por lo que a veces es difícil la identificación; algunas están firmadas y fechadas. Su dibujo, modelado, composición, talla y policromía, poseen caracteres singulares.

Difícil es seleccionar ante la fecundidad de sus obras.

Creo ciertamente interesante comenzar por su más importante quehacer, en el coro catedralicio malagueño, ciudad en la que se avecindó (1658) definitivamente, con alguna ausencia a la corte y a Granada. El importante coro de Málaga había sido iniciado por el escultor jerezano Luis Ortiz de Vargas, bien conocido en Lima y en Sevilla, donde realizó obras de interés; le siguieron otros maestros y aun parece que se pretendió encomendarlo a Cano; mas, al fin, Pedro de Mena quedó encargado de ejecutar cuarenta relieves en otras tantas sillas canonicales, empresa comprometida, difícil, y que le exigía dedicación exclusiva por lo que traslada a la bella ciudad mediterránea casa y familia. No todos los relieves de esta nutrida iconografía, terminados en 1662, tienen la misma calidad; unos son muy originales, cuales los que representan a San Lucas, San Sebastián, San Ambrosio y San Isidoro; otros, se acercan más a los tipos canescos, como San Marcos (¿del propio Cano?), San Antonio y San José; algunos son inferiores y acusan colaboraciones[158] (figs. 193, 194).

Creo debo insertar aquí las parejas de

Fundación Juan March (Madrid)

197. San Bruno, por José de Mora. Cartuja de Granada



medias figuras en talla completa representando al Ecce Homo y a la Dolorosa, muy patéticas, originales creaciones de Mena, sin precedentes en la iconografía canesca ni aun en el arte sevillano y aun tan distantes de él. Citemos por todas, las que se admiran en las Descalzas Reales de Madrid (1673), afirmando María Elena Gómez Moreno que la Virgen «es la cumbre del arte de Mena»[159]; la llamada Dolorosa de la Contemplación, en idéntico lugar y las de las Mercedarias de don Juan de Alarcón. Sólo dos Dolorosas, también en medias figuras, hizo Mena para vestir: las veneradas en la catedral sevillana y en la iglesia malagueña de los Mártires, respectivamente (figura 190).

Los temas marianos dieron ocasión a magníficas tallas de este imaginero. Como Madre de Dios, citaremos la tarea juvenil Madonna de Belén, media figura inscrita en un tondo (fig. 189), destruida en mala hora, en Santo Domingo de Málaga, y la de idéntica advocación de la catedral de Cuenca, en las cuales la Virgen porta al Niño acunándole; entre las Inmaculadas, merecen destacar la de Alhendín (Granada), tan inspirada en la catedralicia de Cano y ejecutada al año siguiente (1656); la colosal de la catedral cordobesa (1679) y la obra póstuma venerada en San Juan de Marchena (Sevilla).

En todas estas admirables obras repite la composición en huso, impuesta por la Virgen canesca.

Como otras representaciones hagiográficas sobresalen las dedicadas a san Francisco: la de la catedral de Toledo (1663), impresionante versión del santo de Asís tal como fue hallado en su tumba, la existente en la catedral cordobesa (1673), el santo abrazado al Crucificado, en figuración muy divulgada por el barroco, de una colección madrileña (1674), y otras más, todas ellas verdadera exégesis de tan popular al par que trascendente figura. Varias representaciones de santos franciscanos —San Antonio, San Pedro de Alcántara— alcanzaron excelentes muestras. De profunda unción sagrada es la ejemplar

Fundación Juan March (Madrid)

198. San Juan de Dios, por José Risueño. Iglesia de San Matías, Granada



199. Ecce Homo, por José Risueño. Capilla Real de Granada



Magdalena del Museo de Valladolid (1664). Bellísimo el San Juan Niño (1674), del museo hispalense. Destacadas las versiones de San José, interpretado en plena edad viril, como itinerante con Jesús de la mano o acunándole entre sus brazos. Pérdida irreparable, el devotísimo Crucificado de Santo Domingo de Málaga (1663), en el que procuró dar fuerza plástica al sentido deífico de tan trascendental asunto, a tono con el arte y la iconografía granadinos (figuras 188, 191, 192).

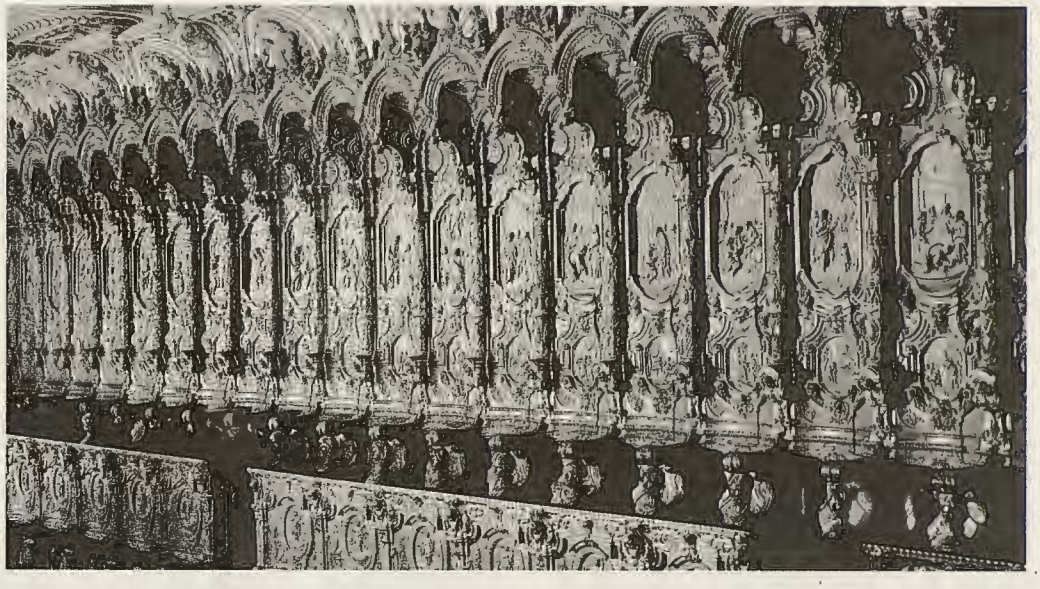
Citemos, por último, como temas profanos, los bultos representando a los Reyes Católicos (1675-1677), que cuidó mucho por estar destinados a lucir en el presbiterio de la catedral de su ciudad. No dejó discípulos de su altura y preparación que continuasen su labor.

Otro canesco de categoría fue José de Mora (1642-1724), hijo de Bernardo, de triste y azarosa biografía, iniciada en Baza y continuada en Granada, donde residió gran parte de su vida, aunque con estancias repetidas en Madrid, ocupando el honroso cargo de escultor real. Tan fiel fue su devoción a Cano, que al ocurrir su óbito (1667), laboró con su discípulo más cualificado, Sebastián de Herrera Barnuevo, artífice residente en la Corte[160].

Escultor bien dotado, sintió profundamente la imaginería, realizando obras muy logradas técnicamente y de gran unción sagrada, que transmite a los espectadores. Ejecutaba también su policromía, con lo que todo resultaba realizado por el propio maestro. Naturalmente, además de las sugestiones canescas, sus relaciones estilísticas con Mena podrían señalarse sin esfuerzo; el hecho de interpretar las parejas Ecce Homo-Dolorosas, creadas por aquél, no sólo revelan encargos sino afición a los temas. Muchas de estas producciones se han perdido; mas bastará citar alguna para garantizar el interés de su personalidad: En Granada me referiré a la Inmaculada de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, bellísima y bien compuesta, en época

Fundación Juan March (Madrid)

200. Sillería de coro de la catedral de Córdoba, por Pedro Duque Cornejo



201. Pormenor de la sillería de coro de la catedral de Córdoba



quizá temprana de la tarea de Mora; delicadísima y transmitiendo su dolor a los contempladores, la Dolorosa del templo de Santa Ana (1671), genuflexa y de tamaño natural; el original San Pantaleón, del mismo lugar, quizá su tarea postrera; el Crucificado de la Misericordia en la parroquial de San José (1695), una de las obras más logradas del arte barroco español, grandioso en su suavidad expresiva, devotísimo, que imanta con sólo mirarlo, relacionado con el canesco de Lecaroz y réplica corpórea —si así puede decirse— del velazqueño de San Plácido; las figuras de San Bruno (1705-1712) de la Cartuja, tan reproducidas (figs. 195-197); el San José del mismo lugar, que compone magníficamente con tan excepcional escenografía. En la catedral cordobesa la Santa Teresa y otros santos (1705); en Osuna la singular Virgen de los Dolores, de la iglesia de la Victoria, de talla entera en tamaño natural, circunstancia infrecuente de este asunto en el ámbito granadino[161].

El barroco dieciochesco en Andalucía occidental muestra escultores de interés. El más importante sin duda alguna —estatuario de la reina Isabel de Farnesio y comparado con las águilas del rococó español, José de Churriguera, Fernando de Casas Novoa, Pedro de Ribera y Narciso Tomé— fue Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757), digno émulo de su abuelo Pedro Roldán y de su tía la Roldana, quien mantiene el prestigio del taller evolucionando dentro de su estilística; bien dotado como ellos y dueño de numerosos recursos expresivos. Su gran inventiva ornamental la acreditó plenamente en la sillería coral de la catedral cordobesa (1748-1757), con 180 historias en relieve y tan rico y variado repertorio de elementos, que podría servir de modelo a quienes gusten de la decoración, además de la iconografía (figs. 200, 201).

Su imaginería es también muy completa, dinámica, de fuerte plasticismo y sentido pictórico, componiendo con las escenografías retablísticas o tectónicas a que fueron destinadas. La iconografía jesuíti-

Fundación Juan March (Madrid)

202. Pormenor de la Magdalena por Pedro Duque Cornejo. Cartuja de Granada



ca de la iglesia hispalense de San Luis (1731), el Apostolado más las figuras de Jesús y María, de las Angustias de Granada (1714-1718), y las esculturas de las cartujas de Granada —Santa María Magdalena— y del Paular (Madrid) (1725), y la Gran Madre (1721) de los jesuitas sevillanos, pueden confirmar el aserto[162] (figs. 202, 203).

Benito de Hita y Castillo (1706-1786) es otro notable imaginero, que sirvió repetidamente a los encargos de cofradías, en imágenes de talla y de vestir. Una Dolorosa, venerada en Aroche (Huelva), documentada como obra suya, permitirá atribuirle otras muchas, cual la sevillana Virgen de la Amargura y el San Juan que le acompaña (figura 205).

José Montes de Oca (1668-1748) imita a Montañés en pleno siglo XVIII.

El portugés Cayetano de Acosta dejó en Sevilla abundantes ejemplos acreditativos de su afición a un exaltado barroquismo.

En la zona oriental de Andalucía, varios artistas de talento continúan manteniendo el prestigio e interés de la escuela.

José Risueño (1665-1732), escultor y pintor, continúa la tradición canesca y aun la trayectoria de Mena y otros artistas coetáneos, con los matices personales y epocales que han sido fijados por sus biógrafos[163]. Su barroquismo se encuadra en zonas de equilibrio, que le otorgan belleza y gracia. El Ecce Homo y la Dolorosa de la Capilla Real granadina (1712-1732), tras varias atribuciones, se le adjudican con certeza, culminando en ellos en aparato técnico y en aguda unción sagrada, los tipos creados por

Fundación Juan March (Madrid)

203. La Magdalena, por Pedro Duque Cornejo



Mena, contagiando también al devoto contemplador, cual los análogos de Mora. Además de la madera laboró en barro cocido y policromado, legándonos deliciosas obras; también figuran en su haber esculturas líticas. Además de las citadas, se incluyen en su nómina el San Juan Bautista de la Cartuja granadina (1712), componiendo con las imágenes de Mora y Duque Cornejo; el impresionante San Juan de Dios, del templo de San Matías, de dicha ciudad; la Virgen del Rosario de la iglesia de San Ildefonso, todas ellas en madera policromada; el magnífico relieve de la Encarnación del imafronte catedralicio (1717), tallado en piedra; y diversas «terracotas» policromadas, en templos, conventos, museos y colecciones particulares (figs. 198, 199).

Mayor barroquismo posee Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773), la última figura del barroco dieciochesco granadino[164]. Su obra de más empeño fue el coro de la catedral de Guadix (1741), malparado en la revolución de 1936; pero las más conocidas suyas son la impresionante Virgen de las Angustias, venerada en Santa María de la Alhambra y la patética cabeza degollada del Bautista, admirada en la catedral (fig. 204).

El retablo escultórico

Nos hemos de referir a estas composiciones, pensadas únicamente para elementos plásticos, con figuras y relieves. Poco se puede añadir a lo que se manifestó en la arquitectura y por supuesto no hemos de aludir para nada ahora a lo puramente tectónico.

Los ejemplos insertos allí valen para este apartado.

El escultor encargado de la imaginería, por sí mismo o colaborando con otro colega, arquitecto o estatuario, compuso la traza, pensando en que la función decorativa del conjunto permitiera que el todo se valorase en función de cada una de las partes y permitiendo la contemplación de las mismas.

Inevitable resulta comenzar el ejemplario

Fundación Juan March (Madrid)

204. Cabeza degollada del Bautista, por Torcuato Ruiz del Peral. Catedral de Granada

205. Pormenor de la Dolorosa de la Amargura y San Juan, por Benito de Hita y Castillo. Iglesia de San Juan de la Palma, Sevilla

por el gran retablo granadino de San Jerónimo, donde intervinieron en una primera parte Juan Bautista Vázquez el Mozo, Melchor de Torines o Turín y Rodrigo Moreno? y en su ampliación, ya dentro del siglo XVII, Pablo de Rojas, Bernabé de Gaviría y otros maestros.

Juan Martínez Montañés no compuso sino retablos escultóricos; el principal de Santiponce (1609-1612), posee figuras de bulto redondo en las calles centrales de los dos cuerpos y relieves en lo demás; el de San Miguel de Jerez de la Frontera (1617) parece que llevaría pinturas mas todo él se dedicó en definitiva a la plástica, con grandes relieves en los encasamentos principales, debidos unos al maestro y otros al flamenco José de Arce, traspasados por aquél; igualmente el de la parroquial sevillana de San Lorenzo, aunque no llegó el «Dios de la madera» a ejecutar sus relieves; el principal del convento de Santa Clara, es otro notable ejemplo y los laterales son retablos-tabernáculos, en composición heredada del bajo renacimiento; los del convento de San Leandro, iglesia universitaria, etc., comprueban el aserto.

Importantes en este concepto son los que Felipe de Ribas contrató para los templos sevillanos de San Clemente, San Pedro y San Julián (destruido), incluso el lateral dedicado al Bautista en el convento hispalense de Santa Paula, conteniendo el titular, obra de Montañés y otros magníficos relieves y figuras que atribuí al citado José de Arce. En ellos se apunta claramente la transición de la etapa montañesina al barroquismo.

Pedro Roldán, en colaboración con Bernardo Simón de Pineda, ideó, en pleno concepto barroquista, el gran retablo del hospital sevillano de la Santa Caridad (1670), compuesto por un gran baldaquino central que cobija latréuticamente el grupo del *Entierro de Cristo,* surmontado por las Virtudes y flanqueado por las espléndidas figuras de San Roque y San Jorge; y el de Santa María de Jesús en el que colaboró con Cristóbal de Guadix. También es un gran retablo de este carácter el del antiguo templo de los padres Terceros (1679), obra de Francisco D. de Ribas.

Francisco Hurtado Izquierdo ejecutó (1707) el gran retablo dedicado al apóstol Santiago en la catedral granadina, con alguna pintura, aunque es la escultura la que se impone y matiza. El principal del templo de San Ildefonso, de esta ciudad (1720), lo trazó, según noticias tradicionales, Blas Moreno, aunque se piensa si pudo ser obra del propio Hurtado o de José Risueño, a cuyo cargo quedó toda su estupenda imaginería[165]. Importante el marmóreo de la sacristía cartujana, que entona magistralmente con el conjunto.

El gran Pedro Duque Cornejo y Roldán inscribe en su hacer los notabilísimos dedicados a la Virgen de la Antigua en las catedrales de Granada (1716-1718) y Sevilla (1734), ambos con titulares medievales, pintura mural ésta; los de mármol en la parroquia hispalense del Sagrario (h. 1754) y en el que realizó en





Fundación Juan March (Madrid)

206. Jorge Manuel Theotocópuli, por el Greco. Museo de Bellas Artes de Sevilla



colaboración con Felipe Fernández del Castillo para la parroquial (1733) de Umbrete (Sevilla), diseñando su traza.
De este destacado maestro es el magnífico retablo de la capilla sacramental del templo sevillano de Santa Catalina (1748), cuyas esculturas corrieron a cargo de Benito de Hita y Castillo.
José Fernández de Medinilla trazó el finísimo retablo de la iglesia hispalense de Santa Inés (1719) y posiblemente el mayor del convento de Santa Paula.
En Córdoba destacan los que Gómez de Sandoval hizo para el templo de la Merced (1770), el mayor impresionante y los laterales con carácter de tabernáculos y hornacina, perdidos en un incendio.
Por último, el barroquísimo portugués Cayetano de Acosta lució en las opulencias del retablo principal del templo del Divino Salvador (1770) y de la embocadura retablística de la capilla sacramental; el del templo de Santa Rosalía (1763) y quizás el de San Leandro (1752).

PINTURA

Relaciones con el arte de otras regiones

Interesante será recordar la presencia en la Corte de artistas italianos que proyectan su arte en el suelo español, desde el marco imponderable del monasterio escurialense. En efecto, en 1567 arribaron Juan Bautista Castello, el Bergamasco, Patricio Caxés y Rómulo Cincinatti; en 1583 Lucas Cambiaso, y, tres años después, Federico Zuccaro (aureolado de excepcional fama, que sus obras no acreditaron) y Pelegrin de Pelegrino Tibaldi; Bartolomé Carducho perdura aquí tras la marcha de su maestro. Un segundo equipo continúa la tradición italiana, aunque con diversas valencias y dispersa tarea en la hispana geografía: Vicente Carducho (1599); Eugenio Caxés (1618); Angelo Nardi (1607); Horacio Borgianni (1600); Juan Bautista Crescenzi (1617); Mayno (1611) se persona también con estimables producciones.

Fundación Juan March (Madrid)

207. San Francisco, por el Greco. Iglesia del Hospital de mujeres, Cádiz

208. La Magdalena, por el Greco. Paradas (Sevilla)

Por otra parte, a principios del XVII, son conocidas en España obras originales de Miguel Ángel Merisi, el Caravaggio, así como copias de sus pinturas y muestras de su estética y procedimientos, a través de epígonos e imitadores italianos y españoles, cuales las del Españoleto, traídas a Osuna en fecha temprana de la centuria.

La rica colección de pinturas italianas, del cincuecento principalmente, pertenecientes a la Corona y conservadas en El Escorial, eran fuente de conocimiento y de indudable magisterio. No podemos silenciar el gran servicio que prestaron los grabados —xilográficos y singularmente calcográficos— en la difusión de lo que se hacía en talleres y escuelas de España y del extranjero, ofreciendo elementos de composición y variada temática: Durero, Rembrandt, flamencos, holandeses, italianos, etcétera.

En otra vertiente, el influjo flamenco, mediante tablas y grabados de las postrimerías del XVI, y las opulentas composiciones de Pedro Pablo Rubens (presente en suelo español) y de otros artistas, pertenecientes a los Países Bajos.

Todo ello nos dará idea del panorama estético y de la morfología artística en los comienzos del siglo, coincidente poco más o menos con el reinado de Felipe III (1598-1621). Claroscurismo y manierismo de origen principalmente veneciano (Tiziano, Tintoretto —dado a conocer en el suelo hispano por sus obras importadas y por las pinturas de El Greco—, Bassano y otros), impuesto por las obras existentes en la Corte y por los artistas mencionados; problemas de luces y sombras para modelar y conseguir valoraciones ideológicas, de carácter pretenebroso; y, posteriormente, el tenebrismo caravagiesco que por su novedad y aportaciones contó con numerosos adeptos.

Respecto a las figuraciones, advertiremos, junto a todo ello, las auras del naturalismo —creciente a tono con el avance cronológico— y de las fórmulas barrocas, con su dinamismo, riqueza cromática, abandono de lo tenebroso, ampulosidad en las composiciones y riqueza temática.

En 1692 viene a España Lucas Jordán, cuya huella es fecunda y patente, como puede advertirse en la historia de nuestra pintura.

Ya en el XVIII, de un lado Houasse, Van Loo (1737) y Ranc (1724); de otro, Amiconi (1747), Giaquinto (1753) y Juan Bautista Tiépolo (1762), acusan el bamboleo de la política imperante y, por tanto, de los derroteros y cauces de la pintura, centroeuropeístas unos, italianos los otros. Con la presencia del bohemio





Fundación Juan March (Madrid)

209. Crucifixión, por José de Ribera.
Colegiata de Osuna



Antonio Rafael Mengs (1761), el panorama artístico cambia totalmente de rumbo, tanto en estética como en morfología y ya excede del marco propio del capítulo en estudio.

Como fuentes hispanas, que recogen los altibajos de estéticas platonizantes y neoaristotélicas, citaremos el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco; los *Diálogos de la Pintura* del florentino (aunque su vida artística se vincule a España) Vicente Carducho; los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura,* original de Jusepe Martínez; la *Pintura sabia* de fray Juan Rizi; el *Museo Pictórico* de Antonio Palomino y otras más. Por supuesto, los preceptistas italianos y diversas obras de varios autores, circulaban en el mundo artístico que integraban los pintores españoles.

En capítulos anteriores se expusieron las más importantes fuentes iconográficas —sagradas y profanas— que fecundaron el arte español.

La generación de 1560 está integrada por grandes figuras cuales Juan de Ruelas (1558 ó 1560); Sánchez Cotán (1560); Pacheco (1564) y Francisco Ribalta (1565), el gran maestro de Solsona, patriarca de la pintura española a juicio de Lafuente Ferrari, que enjoya con su arte las tierras levantinas, declarando sus preocupaciones lumínicas y naturalistas pretenebrosas. Les siguen inmediatamente los citados V. Carducho (1576), E. Caxés (1577), Mayno (1578), el murciano Pedro Orrente (1580) «muy vario en mudar de tierras», que acusa venecianismo, tenebrismo y el influjo de sus contemporáneos levantinos, singularmente el citado pintor nacido en Solsona; y, quizás, el gran bodegonista Alejandro de Loarte.

La siguiente puede considerarse como la «generación príncipe» de la pintura española, pues en ella se alinean Francisco de Herrera el Viejo (1590); José de Ribera, el Españoleto (1591), una de las más gloriosas figuras de la pintura europea de la primera mitad del XVII; Van der Hamen y León, insigne bodegonista (1596); Zurbarán (1598); Velázquez

Fundación Juan March (Madrid)



210. La Inmaculada con Miguel Cid, por Francisco Pacheco. Catedral de Sevilla



211. La coronación de espinas, por Francisco Pacheco y Diego Velázquez (?). Museo de Bellas Artes de Sevilla

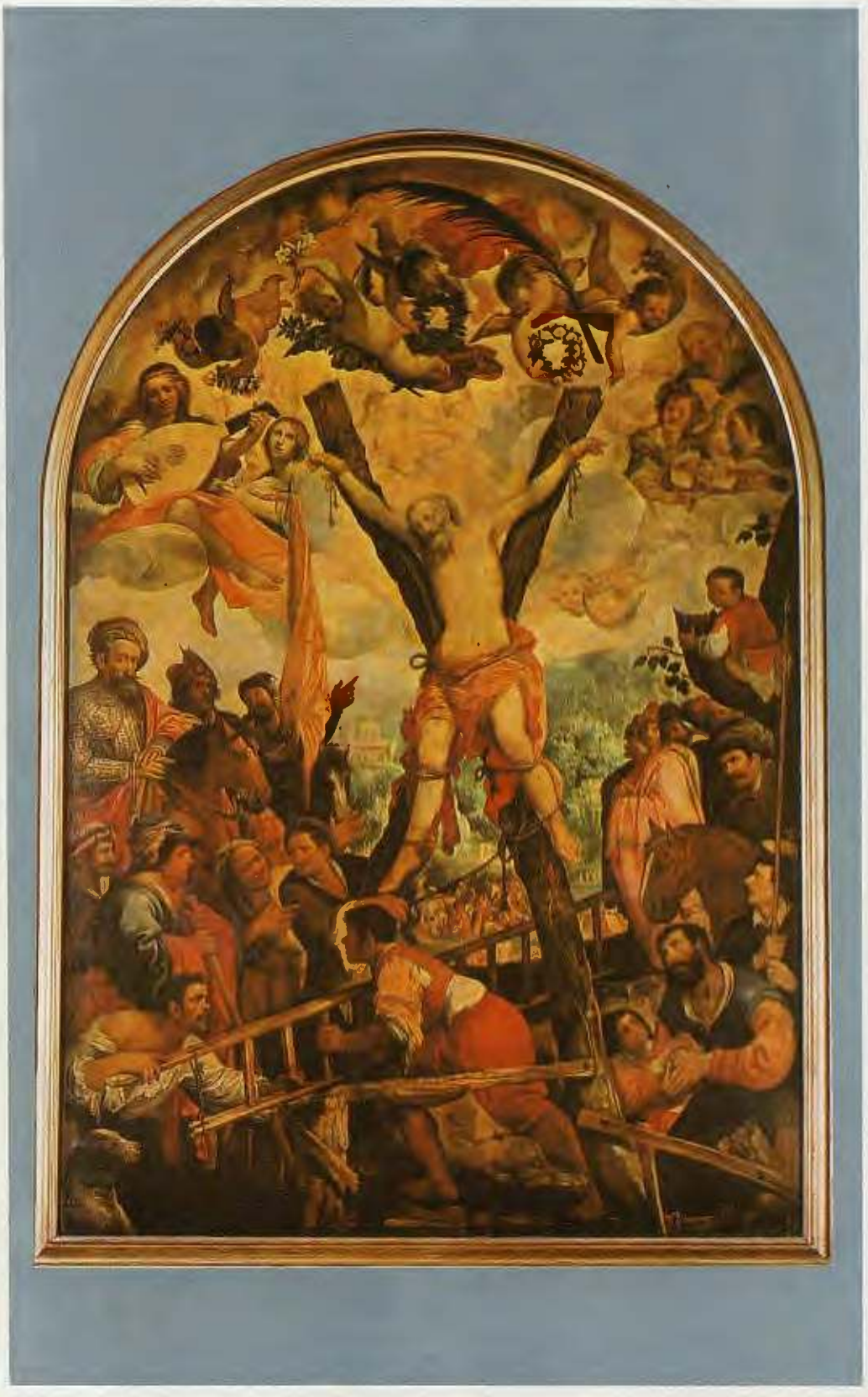
(1599); Jacinto Jerónimo de Espinosa y fray Juan Rizi (1600); Alonso Cano y Jusepe Martínez (1601); Antonio Pereda, el famoso pintor de inolvidables «Vanitas», (h. 1608); el insigne Francisco Rizi (1608) y Pedro de Moya (1610). También a esta generación pertenecieron Nicolas Poussin (1593); Van Dyck (1599); Claudio Lorena (1600); Rembrandt (1606) y otros; sin olvidar a Descartes (1596), Calderón de la Barca (1600) y Baltasar Gracián (1601) en el mundo del pensamiento y del arte, que fecundan la ideología de su tiempo.

En el segundo y tercer decenios, vienen al mundo Juan Carreño (1614), el gran maestro del retrato y de variadas escenografías; Juan Bautista Martínez del Mazo (1615), tan en la línea velazqueña; Antonio del Castillo (1616); Murillo (1618); Sebastián de Herrera Barnuevo (1619), el gran artista canesco; Juan de Valdés Leal y Francisco de Herrera el Mozo (1622); Mateo Cerezo (1626) y otros.

Les siguen en fechas, Niño de Guevara (1632); José Antolínez (1635); Pedro Atanasio Bocanegra (1638); el gran Claudio Coello (1642); Juan de Sevilla (1643); Núñez de Villavicencio (1644); Esteban Márquez y A. Palomino de Castro y Velasco (1655), tan influido éste por las opulencias de Jordán; Lucas Valdés (1661); José Risueño (1665); A. Viladomat (1678) y otros muchos que por sus fechas se inscriben en el siguiente capítulo.

Fundación Juan March (Madrid)

212. Martirio de san Andrés, por Juan de Ruelas. Museo de Bellas Artes de Sevilla



Característica general es el estudio permanente para formarse y estar al día de cuanto se aportaba en las escuelas y talleres artísticos; el engarce de unas y otras tendencias, según circunstancias regionales y locales; los vaivenes de la política, en el XVII y especialmente en el siguiente siglo, con el cambio de dinastía; el desarrollo del barroquismo, con su temática apropiada; etc. etc.

En este lugar debemos poner de relieve las actividades artístico-docentes para formación adecuada, que tuvieron lugar en la Corte hacia 1606, y en Sevilla en 1660, en la Academia fundada por Herrera el Mozo, Murillo, Valdés Leal y otros. También en la Corte hubo actividades en tiempos de Felipe V; posteriormente surgieron las Academias.

Materiales y procedimientos

Pintura fundamentalmente de caballete —el cuadro enmarcado con propia singularidad— sin faltar la decorativa, apropiada a los retablos y diversos conjuntos; el lienzo como soporte del color y el óleo como técnica generalizada, sin que falten otros procedimientos y materiales, como superficie a policromar.

En la pintura mural, se suele emplear el fresco, casi generalmente, y además el óleo y el temple, aunque en menor proporción. Las grandes escenografías, puramente decorativas, en bóvedas y techos, encuentran su orientación en los italianos Carducho, Colona, Mitelli y Jordán (recordemos a Valdés Leal, Lucas Valdés, Torres, Palomino, etc.).

La temática religiosa y profana

Los asuntos religiosos constituyen el porcentaje más elevado en la producción pictórica, destinados a retablos, cuadros para decorar templos, dependencias religiosas y aun mansiones públicas y privadas, amén de las series numerosas enviadas continuamente a las tierras de Ultramar, con análogos desti-

Fundación Juan March (Madrid)

213. El dulce nombre de Jesús, por Juan de Ruelas. Retablo mayor de la iglesia de la Universidad de Sevilla



214. La Sagrada Familia, por Juan de Ruelas. Casa Cuna, Sevilla



nos. La demanda era constante, ocupando a numerosos artistas, quienes a su vez exigían la aportación de diversos colaboradores. Era más hacedero, por muchos motivos, obtener una imaginería pictórica —de culto y sobre todo de devoción— que la escultórica, para satisfacer la multiplicidad de encargos, además de la mayor facilidad y economía para desarrollar historias o escenas religiosas y profanas, retratos, paisajes, etc.

Entre los temas sacros destacan los que representan al Crucificado, en imagen exenta o acompañado de la Virgen y San Juan Evangelista; y, de modo muy generalizado, los marianos, singularmente los de la iconografía inmaculadista, por la conmoción erudita y popular que acaeció en la España del XVII, en torno al privilegio de la Madre de Dios, creencia piadosa entonces y por tanto sujeta a la libre discusión de teólogos, filósofos, escrituristas, etc., con la inevitable repercusión en la calle. Se puede afirmar que todos los pintores trataron estos temas, algunos con verdadera insistencia —Zurbarán, Murillo, Valdés, Velázquez, Ribera, etc. etc.— gozaron de especial atención, en la pintura decorativa y en la de caballete; se representan, como etapa final iconográfica, el abrazo místico de san Joaquín y santa Ana ante la puerta dorada del templo de Jerusalén y las dos Trinidades. La hagiografía ofrece también abundante repertorio; en no pocos casos con evidente sentido fisonómico y realista; recordemos los llamados retratos a lo divino.

El retrato ocupa preeminente lugar en la temática barroca, ya que los estudios del natural y la consulta continuada del modelo invitaban a reproducirlo con fidelidad.

Puede afirmarse que los pintores cultivaron este género casi sin excepción, incidiendo no sólo en la representación individualizada o en grupos, sino en los asuntos sagrados, según se dijo. Mas en el mundo animal y vegetal y aun en la naturaleza inorgánica, existe el mismo afán de captar los matices singulares de cuanto era objeto de la atención del artista. Difícil el ejemplario, por su extensión.

Velázquez sería el máximo exponente del pintor retratista por antonomasia; mas no sólo cuando de personas reales o palatinas se trataba, sino de los bufones o subnormales físicos y psíquicos, a los que dedicó páginas inmortales, de tanta verosimilitud, que pueden ser diagnosticados por la ciencia; sus mitologías, historias, sus naturalezas muertas, paisajes, etc. etc., constituyen auténticas antologías en la estética de su tiempo. Su *Venus del Espejo* es el mejor exponente del desnudo femenino, con afanes arquetípicos, en la época que analizamos.

Citemos también a Ribera, Mazo, Antolínez, Van Loo, Ranc, etc.

Entre las escenas de género, recordamos a Murillo, Puga, etc.: como bodegonistas a Sánchez Cotán, Van der Hamen, Camprobín, Zurbarán, Pereda, Barrera, Hiepes, Josefa de Ayala, Arellano, etc.; como interpretaciones de las llamadas *Vanitates,* a Valdés Leal, Pereda, etc.; como paisajistas a Mazo, Iriarte, Collantes, etc.

Fundación Juan March (Madrid)

215. Bodegón del cardo, por fray Juan Sánchez Cotán. Museo de Bellas Artes de Granada

Las fábulas paganas y los asuntos mitológicos encontraron importantes cultivadores, cuales Carducho, Ribera, Zurbarán, Camilo, Carreño de Miranda, Coello y otros.

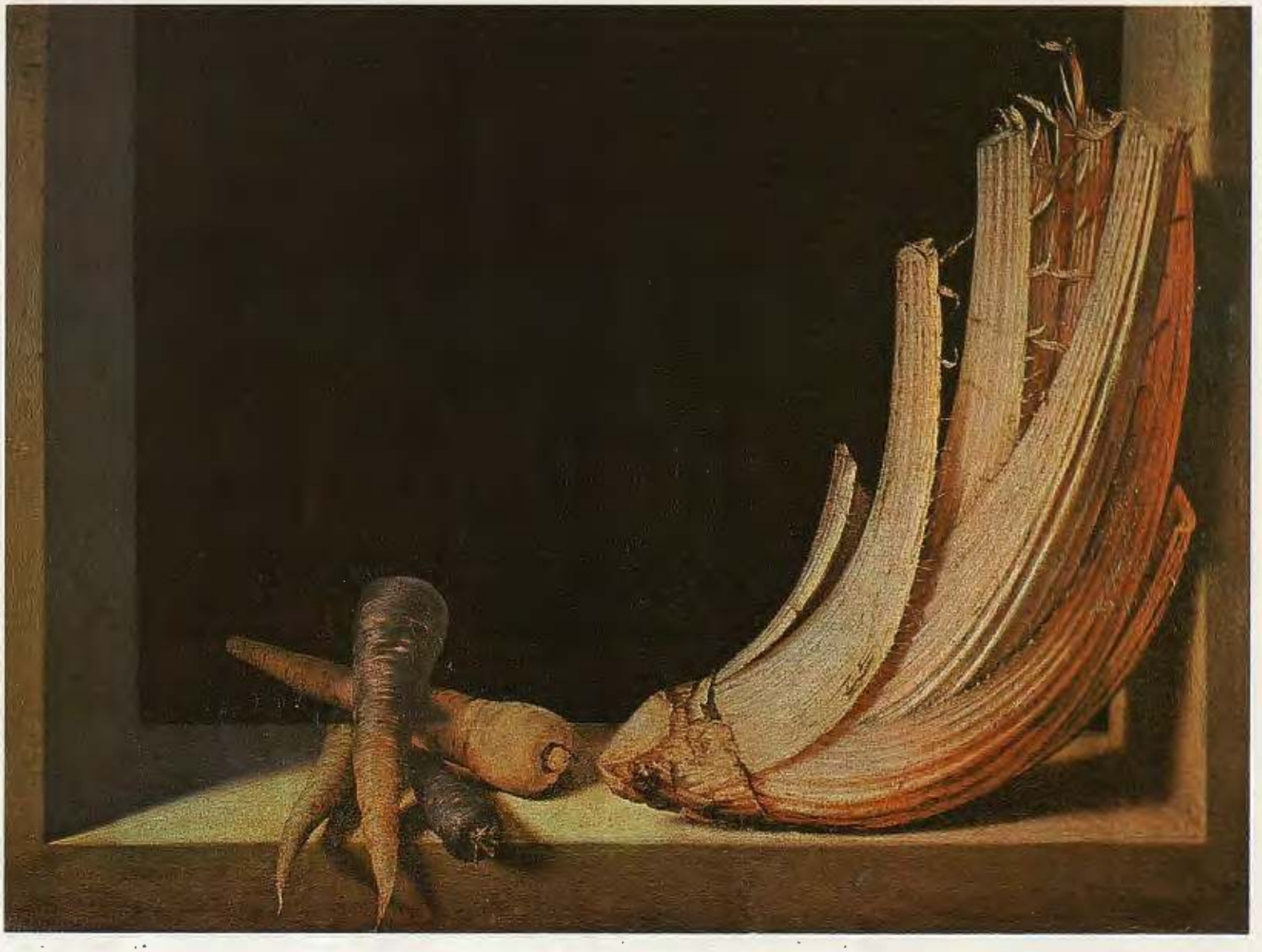
La decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, determinó un conjunto de asuntos históricos representativos de empresas militares acaecidas en tiempos del cuarto Felipe y presididos por la velazqueña *Rendición de Breda:* Zurbarán, Pereda, Jusepe Leonardo, Carducho, Mayno, Castelló, etc. Propiamente como pintores de batallas podríamos nombrar también a March, Juan de Toledo y Juan de la Corte.

De esta constelación, integrada por rutilantes valores en el arte europeo del barroco, por su calidad y por su número, analizaremos ahora con alguna detención —muy relativa por el espacio concedido— lo que con Andalucía se refiere.

La pintura tenebrosa en Andalucía

Era lógico que el clasicismo bajo renacentista, con sus mensajes ideológicos, y el manierismo de diferentes signos, dieran paso al Naturalismo que, con matices de diverso tipo, se alinea a lo largo y ancho del barroco. La observación de la naturaleza y la interpretación de sus categorías y valencias, singularmente morfológicas y empíricas, son constantes específicas del arte del siglo XVII y parte del siguiente.

Una característica morfología —estática al comienzo y dinámica, sin pausa, a medida que avanza la cronología—, se advierte de continuo en la pintura de este tiempo.



Fundación Juan March (Madrid)

216. La Virgen despertando al Niño, por fray Juan Sánchez Cotán. Museo de Bellas Artes de Granada

217. Visión de san Francisco de Asís, por fray Juan Sánchez Cotán. Sacristía mayor de la catedral de Sevilla

A su servicio expresivo, el claroscurismo se impone desde fines del XVI, se manifiesta de distintos modos, acusa el impacto tenebrista y se enseñorea definitiva y resueltamente desde el segundo tercio de la siguiente centuria, sirviendo para modelar plásticamente y servir a la expresividad, fundamentalmente dramática; y ello tanto al tratar el mundo vegetal, como el animal y especialmente en lo humano. La temática se humaniza, pierde profundidad ideológica y en cambio acrece en valores reales del entorno del artista.

El claroscuro acusa también la representación de la perspectiva aérea, el aire —la atmósfera como dirán los pintores—, paso de gigante al completar la inmensa aportación que la perspectiva lineal había significado desde el cuatrocento italiano, con Piero della Francesca, Paolo Uccello y Luca Paccioli.

Como un enclave en el ámbito del claroscuro naturalista del barroco, se sitúa el tenebrismo caravaggiesco, conocido en sus cimientos y filosofía por los españoles antes de la obra de Merisi, pero que al difundirse la producción de éste, produjo un impacto, con huella muy acusada durante el primer tercio del siglo. A ello contribuyó poderosa y directamente el Calvario que el Españoleto pintara para el duque de Osuna hacia 1625-1628? (de 1616 a 1620?) y traído con prontitud a la noble ciudad andaluza, aparte de otras circunstancias. Velázquez y Zurbarán —el uno temporalmente y el otro con mayor permanencia— serían buenos ejemplos que aducir, aparte otros varios de menor relevancia.

No es posible marcar la trayectoria del tenebrismo, el inicio y el fin de su presencia en Andalucía y aun en toda España, pues, como procedimiento y más aún al servicio de la expresividad creadora, fue utilizado por diversos artistas cada vez que lo necesitaban o convenía, aunque no fuera nota dominante en su producción.

Recordemos las fuerzas estéticas y las corrientes artísticas presentes en el período que historiamos: la pintura veneciana, con importante representación en España; la potencia de la romanidad, que se acusa con frecuencia; por otro lado lo boloñés, genovés y napolitano de signos diferentes; y el arte de Flandes y de los





Fundación Juan March (Madrid)

218. Calvario, por Antonio del Castillo.
Museo de Bellas Artes de Córdoba



Fundación Juan March (Madrid)

219. San Jerónimo, santa Paula y santa Eustoquio, por Francisco Herrera el Viejo. Convento de Santa Paula, Sevilla



220. Éxtasis de san Francisco Javier, por Herrera el Viejo. Universidad de Sevilla



Países Bajos, con su riqueza cromática y opulenta escenografía.

Aunque la personalidad artística de El Greco no encaje en el marco de este volumen, parece obligado recordar y reproducir algunas de sus obras existentes en esta región —al menos las más relevantes— ya que por diversas vías la huella del pintor cretense es evidente en varios de los artistas andaluces, como repetidamente se ha expuesto. A este respecto citaré, a guisa de ejemplo y sin que podamos determinar la cronología de su presencia andaluza, el excepcional retrato de su hijo Jorge Manuel Theotocópuli (Museo de Sevilla), que puede figurar a la cabeza de una antología del género; la Magdalena (parroquia de Paradas, Sevilla) y el sensacional San Francisco del hospital gaditano de mujeres, que sobresale en la serie interpretada por el maestro del Serafín de Asís (figs. 206-208).

Conviene no olvidar, que Andalucía (de exuberante luminosidad y variopinto paisaje, de temperamento barroco o barroquizante, de sierra y mar, —es decir de tierras altas y bajas, en grandes extensiones— de firmamento limpio y claro, de extensas temporadas de sol, con jornadas que invitan a la alegre contemplación y gozo de la vida en torno), era zona propicia y abonada al claroscuro, que potencia en alto grado la forma y la luz que delimitan la corporeidad de la naturaleza. La experiencia tenebrosa no era demasiado apta para la región, aunque la conoció, y utilizó en precisa temporalidad, abandonada cuando no le servía ya para mostrar la creación artística en el grado exigido en su momento. Son más bien consecuencias de investigación y estudio, al conocer la tarea de otros maestros, que surgidas del ambiente vital propio de lo andaluz. Por ello es conveniente utilizar al respecto el término «naturalismo tenebrista», como acertadamente propone Pérez Sánchez, por su mayor amplitud y veracidad, que no el más estricto de «caravaggismo», que sólo a algunos puede afectar[166].

Si hemos de valorar todavía la distribución geográfica de escuelas artísticas, será preciso conocer que la sevillana del período barroco se cimenta en el naturalismo de Ruelas y en el viejo Herrera, fecundada con el humanismo de Pacheco. La personalidad de Juan de Ruelas, figura señera de la llamada generación de 1560 (1558 ó 1560-1625), la describe Palomino como «... de gran destreza, excelente dibujo y famoso colorido aticianado...»; siguió «con gran estudio la facultad de la pintura asistiendo a las Academias de arte y a todo linaje de especulación que le pudiese sublimar... observación del natural... hermosura del colorido... la conmesuración retrospectiva del todo y las partes...»[167].

Su obra es, en efecto, una ecléctica convergencia de signos flamencos e italianos (Giorgione?, Tiziano, Tintoretto, Veronés?, Carducho?) que conoció en las colecciones reales de El Escorial, amén de sus posibles ausencias, y, por supuesto, con auténtica garra española, comenzada a definir en el recio ambiente castellano (1598-1602) y poetizada y madurada en las riberas hispalenses del Guadalquivir desde 1603. La ampulosa apoteosis del Nombre de Jesús (Circuncisión) (1604-1606) que preside el retablo sevillano de la profesa (Universidad), donde introduce una gloria o cenit solar, así lo acredita; la Natividad del mismo lugar, muestra el influjo del Bassano, según ya afirmó Pacheco. En el San Gregorio, de 1608 (Londres), el Santiago de la catedral hispalense (1609) y en la *Liberación de san Pedro* de su parroquia (1612), delata sus luchas por lograr composiciones equilibradas, concebidas ya con la facundia del protobarroquismo andaluz. Su cuadro de San Bernardo (1611) está imbuido de manierismo; en el *Martirio de san Andrés* del museo sevillano (1610-1615), nos muestra la facundia ya apuntada, riqueza de paleta con acusado venecianismo y conocimiento de lo flamenco; su obra maestra, el *Tránsito de san Isidoro* (1613), que preside la capilla mayor de la parroquia hispalense de dicha advocación, es ya notoria conjunción de manierismo y barroquismo. Anotemos la Pentecostés (1615) y la Santa

Fundación Juan March (Madrid)

221. Visión de san Basilio, por Herrera el Viejo. Museo de Bellas Artes de Sevilla



Ana, maestra de la Virgen, de la pinacoteca sevillana, la serie de sus Inmaculadas, inspiradas en Pacheco (Berlín, Dresde), la Sagrada Familia de la Casa Cuna (h. 1620-1624) y los cuadros de la Merced de Sanlúcar de Barrameda (1619 y 1624) quizá sus últimas producciones, trasladados al palacio de la duquesa de Medina Sidonia (figs. 212-214).

De Francisco de Herrera el Viejo (1590?-1654) afirmó Lope de Vega[168] que era «sol de la pintura sevillana» y Palomino lo calificó como «rígido e indigesto de condición»[169]. Sin la brillantez de la paleta de Ruelas, ni lo amable de sus composiciones, fue un gran pintor, con aportaciones trascendentales que aprovecharon no pocos artistas, Velázquez entre ellos. Por esto no es raro encontrar en la bibliografía correspondiente que se le considere como innovador de la pincelada fogosa y aun patricio del impresionismo andaluz, frases agudas, plenas de justicia, ofrendadas a su eximia personalidad, aunque se aliara con un temperamento irascible que le granjeó no pocos contratiempos sociales. De 1617 data la Pentecostés del Museo del Greco, que aún posee elementos manieristas. Notabilísimos en su antología pictórica son los alardes de composición que significan el Juicio Final (1628) —destrozado en 1936 en la parroquial sevillana de San Bernardo y reconstruido prontamente—, y las escenas de san Basilio (1639) y san Hermenegildo (1620) del museo hispalense. En colaboración con Zurbarán dieron aliento a una serie biográfica de cuadros (1628) para el convento hispalense de San Buenaventura, en los que nuestro artista narró la toma de hábito (Prado), magnífica de composición y de fuerza expresiva y los frescos en cúpula y bóvedas que aún se conservan «in situ» (1626-1627) (fig. 221).

En el *Éxtasis de san Francisco Javier* (Sevilla, 1622) (fig. 220), el *Músico ciego* (Viena) (h. 1645-1649), *Parentela de Jesús* (1637; Bilbao), *Multiplicación de panes y peces* (1645; Madrid) y en el monumental *San José con el Niño* (1648) del Museo Lázaro, acredita su maestría vocacional,

Fundación Juan March (Madrid)

222. San Francisco de Borja, por Alonso Cano. Museo de Bellas Artes de Sevilla



223. San Bernardino de Siena y san Juan de Capistrano, por Alonso Cano. Museo de Bellas Artes de Granada



plenamente madurada. Fue, además, grabador, retratista y bodegonista.

Herrera, como gran constructor de la arquitectura compositiva de los cuadros y profundo conocedor de sabios procedimientos pictóricos, y Ruelas, con su paleta, viva y brillante, de amplias relaciones y conocimientos, cimentan la sevillana escuela barroca de pintura. Aquél como misántropo y éste como espíritu abierto, son muy dignos del afecto y estimación de los estudiosos de la historia del arte.

Pacheco, ya citado en el capítulo anterior, vive toda la primera mitad del siglo y, como se ha expuesto, destacó más como humanista —con brillante personalidad— que como dibujante y pintor, siendo en definitiva un manierista con alardes académicos, retrasado para su tiempo (figs. 210, 211).

En torno a ellos, laboró un selecto grupo de pintores, maestros todos ellos, pero en una segunda fila, dentro de la escuela: son, entre otros, Antonio Mohedano; Juan del Castillo; Francisco Reina; Francisco Varela; el flamenco de nacimiento aunque sevillano de formación Pablo Legote, pintor, escultor y bordador, que en Lebrija, Espera, Sevilla, Cádiz y otros lugares dejó muestras de su valía; Uceda Castroverde; Juan de Uceda, que compartió con Alonso Vázquez la manierística *Apoteosis de san Hermenegildo* del museo sevillano; y varios más.

Personalidad muy destacada en el proceso, que significa la generación de 1560, es la de fray Juan Sánchez Cotán (1561-1627), manchego de nacimiento, formado en el núcleo artístico toledano y en directa relación con el manierismo escurialense, singularmente con Cambiaso. Recién cumplida la cuarentena, ingresa en la Orden cartujana, pertenece a la comunidad de El Paular y habita casi treinta años en la de Granada, donde finaliza sus días en 1627.

Palomino hace de él una interesante semblanza: «... muy habilidoso en todos los problemas de artesanía... su desapropio extremado... se le apareció la Virgen para que la retratase... en el cuadro de San Ildefonso... se aventajó en pintar frutas...»[170].

El profesor Orozco Díaz, gran conocedor del arte de Cotán, ha señalado sus relaciones con el pensamiento de fray Luis de Granada, en las descripciones de flores y frutas; se advierte en su temática «la presencia real de Dios» en todas las cosas que trata, con ecos muy profundos de la exégesis franciscana, aunque no pueden desconocerse las concomitancias con la ideología teresiana.

Artísticamente cultivó repetidamente el tenebrismo, con gran conocimiento de causa, siendo, por otra parte, uno de nuestros más concienzudos claroscuristas, en las etapas postridentina y de la contrarreforma. Su larga estancia en Granada marcó fecunda huella en el arte de la región, significando un «enclave toledano en tierra andaluza» como acertadamente se ha dicho[171]. Sus pinturas delatan agudísima penetración del natural —en creación y en morfología— con recuerdos lombardos, romanos y venecianos y aun en lo español, con Morales

Fundación Juan March (Madrid)

224. Visitación, por Alonso Cano. Capilla mayor de la catedral de Granada



y otros artistas; sin embargo, se eleva sobre las fórmulas manieristas con denuedo y valentía, especialmente en las naturalezas muertas.

Con sabia y santa sencillez, concibe y compone sus bodegones que son «vistos» con seráfica actitud, atento al valor trascendente de cada cosa por modesta y simple que fuese en la social cotización; y, con intuición de artista, acusa una nota tectónica de señalado carácter al enmarcarlos en el rectángulo de un vano; y con recursos tenebristas da corporeidad a frutos diversos, plasmándolos como cabales conceptos, no menos que como objetos plenos de personalidad; indudablemente el ambiente granadino, de extensas y profundas categorías pictóricas, con edificios señeros de noble y recia arquitectura y con imaginería de gran valor, debió impresionar al monje cartujo, dejándole una impronta que su producción acusa. Estos son los que le han inmortalizado, aún más que el resto de su importante labor como iconógrafo sagrado.

Citemos pues el del *Cardo* (1602), perteneciente al duque de Hernani; el de la colección Borbón (1602); *Cardos y zanahorias* (1603 ó 1604) del museo granadino; *Cidras y repollos* del Museo de San Diego, el de la colección Várez-Fisa, bellísimo en su poética y aun musical composición y otros (fig. 215).

Entre 1615-1617 pinta la famosa serie de temas cartujanos que enjoyan el monasterio granadino y poseen un elocuente sentido narrativo. Pero entre sus pinturas de caballete, con asuntos sacros, destacan la Virgen del Rosario y san Bruno (la obra más perfecta de su autor, según el autorizado juicio de Emilio Orozco); la *Imposición de la casulla a san Ildefonso,* de tan entrañable vivencia mariana; y la *Virgen despertando al Niño* (1615-1617?), con recio tenebrismo, existentes las tres en el museo de la ciudad de los Cármenes. Los recuerdos de Cambiaso, Bassano y otros son evidentes (fig. 216).

La barbuda de Peñaranda forma en la serie de representaciones del rico folklore es-

Fundación Juan March (Madrid)

225. Virgen del Lucero, por Alonso Cano.
Museo de Bellas Artes de Granada



pañol, fecundado por la mentalidad barroca.

Destacados bodegonistas, como Felipe Ramírez, Alejandro de Loarte, Blas de Ledesma, Juan Van der Hamen y otros siguen la estética de Cotán, sus composiciones y modelos.

Imposible seguir adelante sin ocuparnos de la etapa juvenil sevillana de Diego Velázquez de Silva (1599-1660), porque define en su quehacer la mentalidad y los problemas de la escuela; el resto de su producción se desenvolvió en la Corte y su estudio pertenece a otro volumen de la obra.

Es muy sabido, mas conviene recordarlo aquí, la generación a que pertenece Velázquez, una de las más nutridas en personalidades señeras de la vida europea: Van Dyck, Zurbarán, Cano, Herrera, Lorena, Van Goyen, Ribera, Poussin, Rembrandt, Bernini, Borromini, Cortona, los Rizi, Martínez, Pereda y otros, en lo artístico; Descartes (1596) en lo filosófico; Calderón (1600) en lo literario, etc. etc. La trascendencia de estos hombres indica elocuentemente la huella producida en la Europa del barroco.

El joven pintor vio la luz en una Sevilla, verdadero tesoro de arte retrospectivo, que no precisa reseñar; pero en sus mismos días los Hernán Ruiz, Herrera, Minjares, Oviedo, Gainza, Segarra y otros levantaban soberbios edificios; los discípulos de Bautista Vázquez el Viejo, más Montañés, Mesa, Cano y otros varios, poblaban de maravillosas imágenes y retablos los templos de España y de las Indias; los pintores manieristas y protobarrocos, Ruelas, Pereira, Vázquez y bastantes más, enjoyaban iglesias y mansiones; la cerámica, la orfebrería, el bordado, la rejería, se hallaban en buen momento. Las tareas humanísticas, extensas y profundas, se cultivaban por literatos, oradores, teólogos, escrituristas, filósofos, pensadores, etc., cuyo centro podemos fijar en torno al canónigo hispalense Francisco Pacheco, muchos de los cuales fueron iconografiados por su sobrino y homónimo. Era un ambiente propicio a la meditación y a la creación.

Fundación Juan March (Madrid)



226. Apoteosis de san Francisco, por Francisco Herrera el Mozo. Catedral de Sevilla

Velázquez inició su formación artística con Pacheco (1611), según sabemos documentalmente, aunque ésta se refería de modo directo al oficio —dibujo, procedimientos, etc.— pero mucho más a fondo junto a Herrera el Viejo, con el que tiene deuda estética innegable. Estimo esclarecedor destacar aquí la impronta que los escultores dejarían en el alma del joven aprendiz e incipiente pintor, pues al contemplar el volumen, la corporeidad de los seres y objetos de todo orden representados por él, creo que los modelaría, sin duda, como tarea previa para inmediatamente plasmarlos en el plano pictórico. El apretado dibujo de Campaña y la rica policromía de la paleta de Ruelas, son dignas de valorar también. Mas ¿cómo justificar su tenebrismo, ya al borde de 1617, cuando se examina para ejercer su arte, siendo así que las obras de Ribera llegarían a Osuna en el tercer decenio del XVII?; ¿será preciso admitir un viaje a Castilla, anterior al de 1622, donde analizaría la producción de Navarrete, la obra de los toledanos, escurialenses, etc.? El simple conocimiento a través de dibujos y grabados, no satisface plenamente, a efectos formativos, aplicables al joven sevillano, sin la directa contemplación de los originales (fig. 209).

Con sólo la formación artística no razonaríamos su personalidad; Pacheco, el gran humanista, maestro indudable en la más noble acepción del título, le enseñaría a meditar la filosofía social en todos sus aspectos, mientras lo educaba en el oficio; su producción lo acredita. Sabemos de la biblioteca velazqueña que empezaría a formar prontamente, quizás ya en su juventud, y ella manifiesta una inmensa curiosidad por todo, como hizo observar Ortega (quien nos dice que en el dintel cabría escribir estas palabras: sobriedad y prosa). Tampoco podemos olvidar a Calderón; y aunque alguien señaló sus relaciones con el pensamiento de Quevedo, yo no lo creo así.

Empezaría dibujando y pintando bodegones, introduciendo inmediatamente la figura en la composición, y ella inmersa en un espacio que el artista gusta de

Fundación Juan March (Madrid)

mostrar. Así se inició, con sabio sentido pedagógico, valorándolo todo como elementos de la vida, en función lo uno de lo otro y transmitiéndonos con las formas sus mensajes presentes y, lo que es más importante, trascendentes. Martín Soria ha dicho: «la clave interna del arte de Velázquez no está en su realismo, sino en su significado»[172].

No participo de la opinión de Mengs y Ortega que definen el arte velazqueño como basado en puras apariencias, ni las de quienes pretenden otorgar a sus pinturas un sentido fotográfico. Velázquez fue un filósofo, un pensador: *mira* con agudeza y *ve* profundamente; investiga ante la naturaleza y con fórmulas artísticas nos ofrece los hallazgos de sus lucubraciones. No nos ofrece la pura realidad visual contemplada frente al caballete, sino el resultado de una meditación extensa y honda; no para hasta llegar al concepto. Por ello sus obras son bodegones con figuras, inscritos en un marco tectónico, o sea la plena visión artística; pero no valora tan sólo la perspectiva lineal, es decir la ficción que significa presentar proximidad, o lejanía, cuando sabemos que todo se halla «puesto» en un plano, sino también el aire que envuelve las cosas, el espacio donde todo «está», la «atmósfera», para decirlo con frase de los propios artistas, la perspectiva aérea, de la que fue consumado intérprete. Por eso su gran misión fue «retratar», o sea presentar cuanto en la naturaleza hay, no quedando en la pura fisonomía, sino en grado de auténtica categoría mental, asociando el todo en función de presencia y servicio; nos ofrece, pues, la visión total de los seres creados, del mundo en que vivimos material y racionalmente unos, y los demás, según las vivencias de la propia especie.

Y es el suyo un arte descomprometido, subjetivo y objetivo a la vez, quizás una de las manifestaciones más claras de la profunda filosofía que se contiene en la expresión «el arte por el arte». Cada obra es un mundo propio, alfa y omega de su pensamiento en cada instante de la tarea creadora y realizadora; no narra, «dice» sin más lo que es conceptualmente y como forma real; por eso con justicia se le ha llamado el «pintor de la Verdad». Sus obras son un equilibrio entre materia y forma, idea y representación; utiliza los elementos pictóricos imprescindibles como soporte de lo que quiere decir. En cada hombre significa permanente tragedia el no saber adecuar su «dicción» al pensamiento, ya que éste suele ser más lúcido que la forma de transmitirlo. Cuando el ser humano es capaz de expresar sus ideas con la claridad que las concibe y ambos aspectos son importantes, surge una perfección y una meta humana que en su relatividad a pocos es dado conseguir; ese es el caso de Diego Velázquez. Cabría aplicarle lo que Lope de Vega, a otro propósito, afirmó: «da cuerpo visible a la incorpórea esencia».

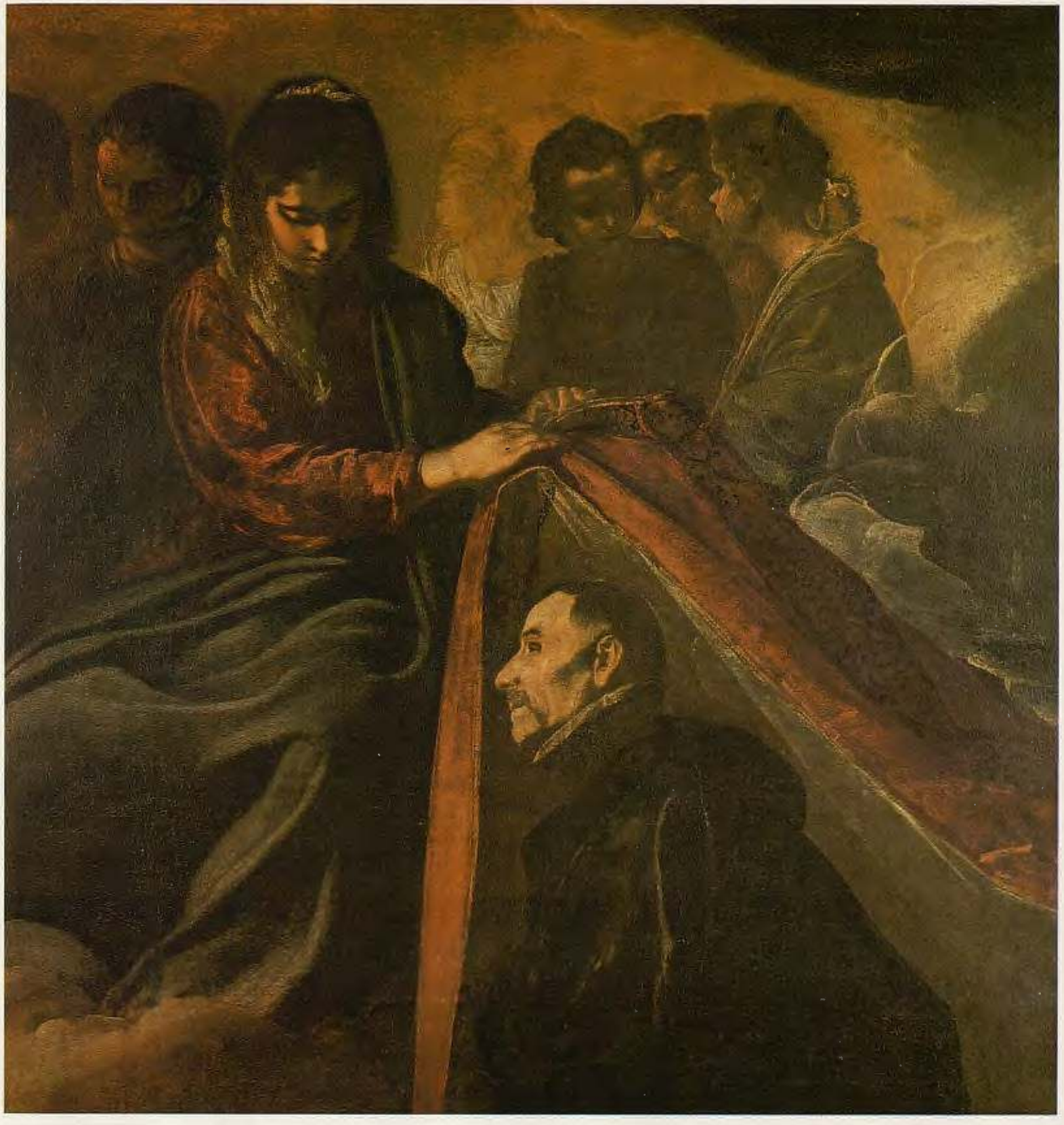
Mas paremos mientes en el bitematismo que encontramos en dos de sus primeras obras (*La mulata* y *Jesús con Marta y María*), donde tras la escena —bodegón con figuras— aparece en impresionista mancha, otro asunto, dispar a lo que parece principal en el lienzo, o sea al primer plano desmesurado. ¿Es un cuadro que decora la estancia? ¿o un espejo que refleja una pintura situada en el lugar del espectador, completando la totalidad de un recinto? ¿o un vano tras el que se sitúa otro asunto? ¿Se trata de una circunstancia original o practicar lo que ya Pacheco había hecho en su San Sebastián de Alcalá de Guadaira (1616) y era frecuente en los flamencos del siglo anterior, que conoció por grabados u obras originales? ¿Será pura fórmula manierista? Se trata, a mi juicio, de una dicotomía o ambivalencia para mostrar un pensamiento, una creación, que quedaría coja con sólo una de las representaciones; la filosofía de la pintura se hace forma en la profanidad de unos objetos y unas figuras, criaturas de Dios, cargadas de un mensaje que precisa desentrañar, y a ello coadyuva el pequeño cuadro que, con teológica sobrenaturalidad, nos explica que el maestro sabe encontrar lo trascendente en la efímera temporalidad, lo permanente en lo mudable y perecedero, lo necesario en lo contingente. El cántaro del aguador, los vasos de cristal, la variedad de cosas empleadas en sus naturalezas muertas, son tratadas en sus propias formas y con la escrutadora agudeza de quien tras ellas sabe encontrar y expresar lo inmutable que anida en el puro devenir de la existencia. No es realismo descriptivo, es la metafísica de la cotidianeidad. Por ello encuentro acertada la expresión de «bodegón a lo divino» con que se calificaron aquellas pinturas.

La etapa juvenil o sevillana de Velázquez se extiende desde 1617 a 1629, cuando marcha a Italia por primera vez. Las obras de este período son difíciles de situar con rigor cronológico, pues falta documentación en algunas y el haber dispuesto de ellas su autor con permanente depósito motivó cambios en composición y colorido. Todas ellas están caracterizadas por su fuerte sentido plástico, paleta tenebrista, afán formativo y, por tanto, son estudios académicos, planteándose problemas de forma, luz, color y composición, que va resolviendo según acrecen sus conocimientos, con la experiencia. Ninguna de ellas es labor de madurez y por tanto no poseen la perfección de su período magistral; mas en ellas se sigue paso a paso su vocación, tenacidad y ansias de aprender.

Colocaría en primer lugar, y fechables en 1617, *La mulata* (colección Beit, Londres) y los *Dos jóvenes comiendo* (Apsley House, Londres); del año siguiente es la *Vieja friendo huevos* (Richmond, colección Cook) y yo agruparía en torno a esta pintura, *La comida* (Ermitage, Leningrado), *El aguador de Sevilla* (Apsley House, Londres); la Epifanía, cuya fecha es dudosa entre 1617 o 1619, inclinándome por esta última (Prado, Madrid, aunque pertenece a la Academia de Bellas Artes de Sevilla, según documentalmente está probado); la Inmaculada que tanto se inspira en Pacheco y Montañés (Galería Nacional, Londres) y San Juan en Patmos, del mismo museo. En 1620 pintó el maravilloso retrato de sor Francisca Jerónima de la Fuente (Prado), efigia a

Fundación Juan March (Madrid)

227. Pormenor de la Imposición de la casulla a san Ildefonso, por Diego Velázquez. Museo de Bellas Artes de Sevilla



Fundación Juan March (Madrid)

228. Don Cristóbal Suárez de Ribera, por Velázquez. Museo de Bellas Artes de Sevilla



don Cristóbal Suárez de Ribera (Museo de Sevilla) y pinta a *Jesús en casa de Marta y María* (Galería Nacional, Londres), *Los músicos* (Kaiser Friedrich Museum, Berlín) y los *Peregrinos de Emaús* (Nueva York, Metropolitan Museum). En 1622, bajo los auspicios del conde duque de Olivares, va a la corte y sin duda alternaría su trabajo de pintor con el estudio de las ricas colecciones reales —venecianos y flamencos principalmente— depositadas en El Escorial, de las que fue más tarde conservador; pinta los retratos de Góngora (Museo de Boston) y el supuesto de su suegro (Prado). Vuelve a Sevilla y allí realiza un cuadro tan importante como mal conservado, la *Imposición de la casulla a san Ildefonso* (Museo de Sevilla) con sólo dos modelos: su esposa Juana Pacheco, representando a la Virgen y colocada en diversas posturas, y un clérigo (¿será el retrato de Góngora?), como el santo arzobispo de Toledo; en él los recuerdos del Greco y, a través de él de Tintoretto, son evidentes. En 1623 se instala definitivamente en la Corte, retrata a Felipe IV (Prado y Museo Metropolitano de Nueva York), al Conde Duque (Museo de São Paulo) y al infante don Carlos (Prado), todos ellos de 1624 (figuras 227-229).

Como epílogo de esta etapa sevillana, el famoso cuadro de los Borrachos, excepcional academia donde ofrece un nutrido repertorio de «poses», expresiones, desnudos, telas, etc., resuelto con evidente maestría, claro exponente de su vocación, tenacidad en el estudio y logros conseguidos ante la naturaleza y las obras de arte (1629).

En dicho año marcha a Italia y ello —unido al trato directo con Rubens y a la necesidad espiritual de ampliar sus conocimientos con la visión de nuevas tierras y el contacto con artistas— marcará otro rumbo a su estética y a su paleta, que se evade del tenebrismo, enriquece tonos, avanza rápidamente en la perspectiva aérea y emprende la ascensional carrera que le situará en la cúspide del arte europeo del siglo XVII.

En la etapa de aprendizaje del gran pin-

Fundación Juan March (Madrid)

229. Adoración de los Reyes Magos, por Velázquez. Museo del Prado, Madrid



tor de la Verdad, se formaban también en Sevilla otros jóvenes que llegaron a ser excelsas figuras del arte. Riguroso contemporáneo suyo fue Francisco de Zurbarán (1598-1664), un extremeño que a los 16 años (1614) arribó a la ciudad de la Giralda —para ingresar durante tres anualidades en el taller del pintor Pedro Díaz de Villanueva—, lugar donde permanecería durante casi toda su vida.

Pero si los caminos de Velázquez y Zurbarán, amigos siempre, fueron paralelos cronológicamente, eran muy diferentes en su quehacer, pues, mientras aquél, debido a sus puestos palatinos en la corte de Felipe IV pintó por encargo de su rey (dispuso de sus cuadros, observándolos y analizándolos y como consecuencia lógica trabajó repetida y espaciadamente en ellos; además y siendo conservador de las colecciones reales instaladas en El Escorial, logró estudiar cuanto pudo), el artista de Fuente de Cantos, como tantos otros colegas de todos los tiempos, estuvo a merced de la clientela, con la grandeza y, sobre todo, con la servidumbre que ello comporta. Y estos clientes fueron para Zurbarán, casi únicamente, las Órdenes religiosas —dominicos, cartujos, mercedarios, jerónimos, franciscanos— de monjes y frailes contemplativos, e intelectuales y ascéticos, que imprimían carácter, pues con el encargo marcaban el programa iconográfico, seguían vigilantes su expresión sagrada, dentro de la propia mentalidad de las Reglas, y, por supuesto, el pintor actuaba con independencia en cuanto al arte se refiriera; pero, claro es, hombres como Zurbarán y otros colegas se adentraban tanto en el espíritu de la comunidad encargante que lograron adecuarse de forma que las respectivas obras se pueden considerar como auténtica exégesis de las mismas.

Zurbarán fue un pintor religioso que expresó concienzudamente la espiritualidad de la Contrarreforma, por haberla vivido en la intimidad y por el trato con la observancia, a cuyo servicio estuvo casi toda su vida; buena prueba del prestigio que en este orden de cosas gozaba,

Fundación Juan March (Madrid)

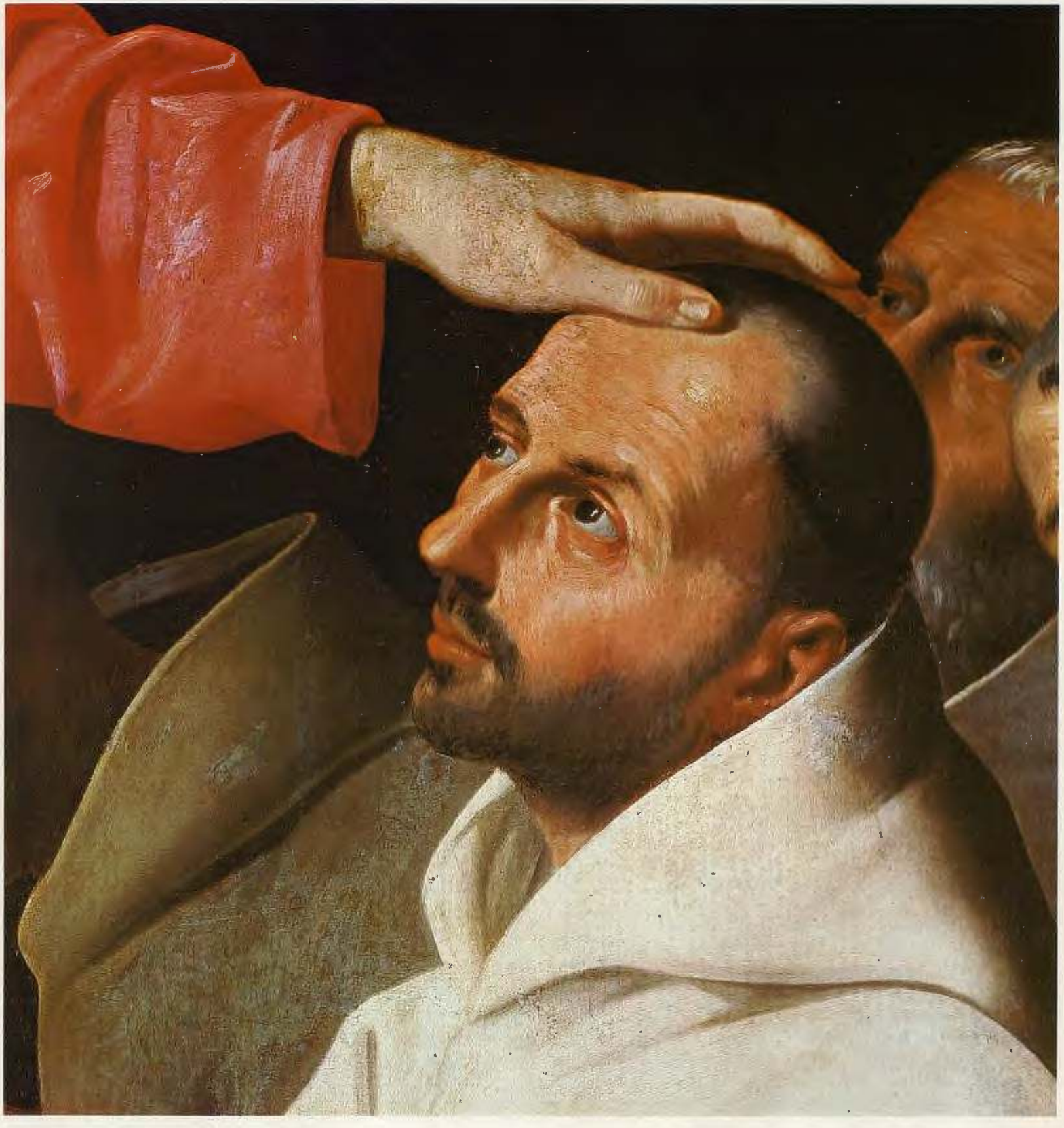
230. Virgen de las Cuevas, por Francisco Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Sevilla



es que los encargos llegaban incesantemente a su taller, teniendo que simultanear su quehacer en distintos cenobios. Así, el sentido de la vida mística en los monjes contemplativos y la expresión ascética de los conventuales, los carismas en todos ellos, encontraron en el artista extremeño su más idóneo intérprete y fabuloso cantor. Lafuente Ferrari afirmó: «la cabeza del padre Salmerón (Guadalupe) vale por tomos de psicología mística»[173]; y. Ángulo Iñiguez ha dicho: «Tanto Hougton como el venerable Albergati (Jerez) son de las mejores interpretaciones del místico de nuestro siglo XVII, dignas parejas de las más excelentes realizaciones escultóricas de Pedro de Mena»[174]. El sentido patético y dramático los manifiesta en sus justos límites; evitó la representación del martirio y cuando hubo de interpretarlo, sublima la escena logrando que otros valores expresivos ahuyenten la zozobra y el terror ante el suplicio (San Serapio —1628— Museo Hartford). En este aspecto, las relaciones estilísticas e iconográficas con el cartujo Sánchez Cotán son evidentes, de

Fundación Juan March (Madrid)

231. Pormenor de la Virgen de las Cuevas por Zurbarán



Fundación Juan March (Madrid)

232. Fray Pedro de Oña, por Zurbarán. Ayuntamiento de Sevilla



233. La Porciúncula, por Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Cádiz



tal forma que éste puede considerarse como su precursor en su medievalismo, sentido tradicionalista y recursos expresivos. Guinard señala cierto «goticismo manierista», como nota común en ambos pintores.

Para explicarnos su arte, debe recordarse el importante conjunto de obras italianas y flamencas, así como la nutrida y notable serie de grabados franceses, flamencos, italianos y germánicos existentes en la España de Felipe II, debidos a Durero, Schongauer, Aldegrever, Sadeler, Bloemaert, Vos, Schelte de Bolswaert y muchos más. Precisamente Angulo ha puesto en relación la Virgen de las Cuevas (Cartuja) del museo hispalense, con una estampa de este último[175]; y es conocido el uso que de las calcografías y xilografías hizo Zurbarán, como repetidamente se ha manifestado. Los fondos de arquitectura con que gusta enmarcar las escenas, están inspirados en no pocas de estas obras.

No obstante sus estudios, su estilo es uniforme y, al contrario que otros colegas, evoluciona pausadamente, permaneciendo en general dentro de los linderos estéticos y artísticos de su formación. Dibuja bien, aunque descuida la perspectiva a veces, muestra continuamente elementos manieristas y compone con agudeza, maestría y gracia; su paleta es rica de color, muy claroscurista y aun tenebrista, en casi toda su producción y por ello gusta de valorarlo todo; no sólo lo figurativo humano sino las naturalezas muertas —(bodegones Cambó, Madrid y Barcelona; Contini, Florencia; Prado; Kiev; y las Uvas de la colección Lung, de Burdeos), con las que ha escrito páginas inmortales de sabiduría artística y de penetración en el mensaje de cada objeto— y muy singularmente de las telas, al representar no sólo los hábitos blancos,

Fundación Juan March (Madrid)

234. Ángel turiferario, por Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Cádiz

235. San Gregorio, por Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Sevilla

pardos y negros de mercedarios (frailes del convento hispalense de Calzados, repartidos en museos españoles y extranjeros), cartujos (Sevilla y Jerez) y jerónimos (Guadalupe), sino la indumentaria de sus ángeles (Jerez) y santas estáticas o itinerantes (Santa Casilda, Prado) —retratos a lo divino—, que tanta y tan justa fama le han otorgado en el panorama del seiscientos hispánico, definiendo, además, su estilo y la vibración de todas las cosas en el entorno vital. Bodegones y telas, con su variado repertorio, magnifican la visión del artista ante el mundo.

Su composición es constructiva, pues estructura la tectónica del cuadro, otorga fuerza plástica a sus figuras y objetos (Weisbach le ha llamado el Montañés de la pintura), y posee una rica paleta. Se trata de un artista completo y de ahí su modernidad, destacada en la estimación actual y en la numerosa y copiosa bibliografía que se le ha dedicado. Con acierto se ha dicho que Zurbarán es «abuelo de Cézanne, del cubismo sintético de Juan Gris y de la pintura metafísica»[176].

Martín González ha visto, muy agudamente, que sus cuadros son «como escenarios de teatro con la representación vivida a cargo de los personajes y los habituales decorados escénicos del fondo»[177].

Por temperamento es muy extremeño y por formación estética y artística está muy dentro de la escuela sevillana; se negó a cumplir el obligado requisito del examen gremial y ello produjo contra-





Fundación Juan March (Madrid)

236. San Hugo en el refectorio, por Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Sevilla



tiempos cuando el consejo hispalense lo llama a Llerena para que resida oficialmente en Sevilla (1629) y aun le encarga una pintura de la Inmaculada para su sala de sesiones, en pleno fragor de la discusión concepcionista.

Nunca salió de España, aunque hizo repetidas ausencias a la Corte para cumplimentar encargos o residir en ella al final de su carrera.

Difícil, por tanto, de encasillarlo en la sinopsis histórico-artística, pudiendo afirmarse que se trata efectivamente de un pintor universal.

Es curioso el elogio que de él hizo Felipe IV —que cultivó el dibujo y la pintura aleccionado por Mayno— cuando le nombró honoríficamente pintor del Rey (1638) (con ocasión de su tarea en el navío que Sevilla le regaló para pasear navegando en el estanque del Retiro), al

Fundación Juan March (Madrid)

237. Pormenor del San Hugo en el refectorio por Zurbarán



Fundación Juan March (Madrid)

238. La curación milagrosa del beato Reginaldo de Orleáns, por Zurbarán. Iglesia de la Magdalena, Sevilla

afirmar que era no sólo «pintor del Rey, sino rey de los pintores».

Desde 1616 a 1640 se desarrolla su etapa pictórica de mayor empeño e interés. Es en este período cuando crea y ejecuta las series conventuales y monásticas, solo o en colaboración con otros artistas. De ellas nos vamos a ocupar seguidamente por reflejarnos plenamente su personalidad.

Cuestión polémica es la de fijar la cronología de la serie pintada para la cartuja hispalense de Santa María de las Cuevas, pues para autorizados críticos es conjunto temprano en su producción, mientras que otros, basados en el protocolo cartujano, lo sitúan mediado el siglo. Como su estilo es bien claro, creo que, sin temor, se puede fechar en el tercer decenio del mismo. Obras tan importantes como la *Virgen de las Cuevas, San Hugo en el refectorio* y *San Bruno ante el pontífice Urbano II* (Museo de Sevilla), integrantes de este conjunto, revelan su estilo incipiente, en plena formación, pese al interés y alta calidad de ellas. Angulo cita el año 1623 como el de la canonización del santo fundador de la Cartuja y una estampa de Schelte de Bolswaert, fechable en 1624 (que sin duda utilizó para el cuadro ma-



Fundación Juan March (Madrid)

239. Apoteosis de santo Tomás de Aquino, por Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Sevilla



Fundación Juan March (Madrid)

riano), y, con gran acierto, sitúa estos cuadros en momento muy cercano a dichos años[178] (figs. 230, 231, 236, 237).
No lejos de esta fecha —en el propio decenio o poco después de 1630— estimo debe situarse el gran conjunto del retablo del príncipe de los apóstoles de la catedral hispalense, cuya cronología se discute. La Virgen es muy afín en iconografía y estilo a la covitana y lo mismo el resto de los asuntos; además, en las escenas biográficas de San Pedro, se advierten influjos de Ribera. El San Pedro, de Lisboa (1633), nos sirve para fechar este conjunto catedralicio, por sus analogías artísticas e iconográficas. Otro retablo para San Esteban, en Sevilla, no lejos en fecha, tiene junto a obras indudables, otras de taller.
En 1626 concertaba veintiún cuadros para el convento sevillano de San Pablo, de los padres dominicos. De ellos se conservan *in situ* (parroquia actual de la Magdalena) los que representan la curación milagrosa del beato Reginaldo de Orleáns y Santo Domingo en Suriano; y en el Museo de Bellas Artes se exhiben los importantísimos lienzos que representan a San Gregorio, San Jerónimo y San Ambrosio, acertadísimo y muy concienzudo estudio de ropajes, bordados y brocados; y el Crucificado en una colección particular de Basilea. Hay en los primeros cierto primitivismo; el recuerdo de Sánchez Cotán y la paleta de Ruelas podrían aducirse aquí (fig. 235, 238).
También a esta primera manera, y de evidente analogía con lo anterior, es otra serie de 22 cuadros para el convento de la Merced Calzada, de la propia ciudad de la Giralda, en los que operaba en 1628 y 1629. La aparición del príncipe de los apóstoles a san Pedro Nolasco y éste soñando con la celestial Jerusalén (Madrid, Prado) son ejemplares conservados; cuatro pinturas del conjunto se sabe que las ejecutó Francisco Reina. Los retratos de mercedarios (fray Pedro de Oña, obispo de Gaeta —Ayuntamiento, Sevilla—, fray Jerónimo Pérez, fray Hernando de Santiago, fray Pedro Machado, fray Francisco Zumel, fray Alonso de Sotomayor —Madrid, Academia de San Fernando— y en otros museos nacionales y extranjeros, hasta once) acreditan ya al maestro que, tras los albos hábitos y capas, telas que introduce en la composición y otros elementos, manifiesta su gusto por hacer vibrar con potentes vivencias esta materia inerte pero de fuerte personalidad, aún más que lo puramente fisonómico. La estética teresiana se hace forma en todos estos cuadros, así como el engarce con la rica imaginería. A través de todo ello, se contempla el fuerte acento carismático que poseen (fig. 232).
Mucho más importante fueron las cuatro pinturas que ejecutó (1629) para el colegio hispalense de San Buenaventura, componiendo con otras escenas confiadas a Herrera el Viejo. El mejor es, sin duda, el que representa al Doctor Seráfico en el Concilio de Lyon (París, Louvre); y no desmerecen los que muestran al santo en oración (Dresde, Museo); sus funerales (Louvre) y la entrevista con santo Tomás de Aquino, desaparecido en 1945 del Kaiser Friedrich Museum de Berlín. Son obras acusadamente tenebristas y muestran su estilo más consolidado que en las producciones anteriores. En ellas se advierte un decidido avance hacia su madurez.
El cuarto decenio del siglo XVII es el período cumbre en la tarea de Zurbarán: se abre (1630) con el magnífico San Alonso Rodríguez (Madrid, Academia de San Fernando), rico de paleta, dual de composición y de gran unción sagrada.
Le sigue (1631) la maravillosa *Apoteosis de santo Tomás de Aquino* (Sevilla, Museo), «una de las grandes creaciones de la pintura... glorificación de la inteligencia» en frase de Guinard[179] (fig. 239). Su composición revela la plenitud de concepción artística de su autor: equilibrado sentido tectónico, cual si de la estructura de un retablo se tratase, fuerza plástica y riqueza policroma. Mas, al par, recoge toda la teología del Angélico: de pie con profunda serenidad, en extática y estática actitud escriptoria (posiblemente retrato de fray Agustín González Abreu), entre los padres de la Iglesia, sumidos en profunda meditación, con infolios desplegados y litúrgicamente paramentados; con Jesús y con María Inmaculada, como fuente y mediación de la Ciencia y de la Gracia; san Pablo, el gran exegeta, y santo Domingo. En la línea de tierra, narra un episodio de la Orden, en relación con la fundación del colegio de su nombre, con Carlos V, el arzobispo Deza y religiosos dominicos; un fondo urbano completa tan excepcional conjunto; pintado en el mejor momento del arte flamenco, con *Las tres Gracias* de Rubens y el rey Carlos V de Van Dyck; casi al propio tiempo, se plasmaban la *Lección de anatomía del profesor Tulp* y otras obras maestras de Rembrandt; la velazqueña *Rendición de Breda,* la Inmaculada de las Agustinas de Monterrey, de Ribera, *La gitana* de Franz Hals; etc; período excepcional del arte europeo. La *Apoteosis* vale por sí sola para definir una época artística e inmortalizar a un autor y a una escuela.
Los cuadros para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro (1634), dos *Batallas* (Socorro de Cádiz) y diez *Trabajos de Hércules* (Madrid, Prado) no están a la altura de la producción contemporánea del extremeño, quizá por lo insólito u obsoleto de los asuntos, muy distintos a lo acostumbrado.
«El ciclo de la cartuja de Jerez (1637) es quizás el conjunto capital de la carrera de Zurbarán, en cuanto a la feliz madurez del estilo y la variedad de los asuntos»[180]. Allí ejecutó las pinturas del retablo mayor (asociado con rica e importante imaginería del flamenco José de Arce), las figuras del corredor del Sagrario y retablos para el coro, obras repartidas por diversos museos (Cádiz, Grenoble, Poznan y otros) (figs. 233, 234). Las dos admirables Teofanías (Natividad y Epifanía), la Encarnación, la Circuncisión y la Virgen con los cartujos, son exponentes de la maestría lograda en dibujo, modelado y composición; además de todo ello, destacan por su profundo misticismo el beato Hougton, los cardenales Albergati y Nicolaus y los santos Bruno, Hugo y Antelmo; bellísimos los ángeles turiferarios; muy apuestos los Evangelistas, el

Fundación Juan March (Madrid)

240. Virgen de la servilleta, por Bartolomé Esteban Murillo. Museo de Bellas Artes de Sevilla



Fundación Juan March (Madrid)

Bautista y San Lorenzo; menos lograda la batalla del Sotillo. Todos estudiados pictóricamente según alturas, situación lumínica y con admirable lógica pictórica. Recientemente se ha señalado la relación de este conjunto con grabados de Aldegrever.

Al propio tiempo que se ocupaba de esta excepcional serie, creaba y ejecutaba (1638-1639) otra de elevadísimo valer en la sacristía del monasterio jerónimo de Guadalupe (Cáceres), que afortunadamente se conserva *in situ*. En torno a escenas diversas referidas al gran padre de la Iglesia —Flagelación, Tentaciones y la apoteosis o gloria de San Jerónimo— figuran personajes de la Orden, en los cuales no se efigia únicamente al individuo representado, con su carga de méritos espirituales, sino una virtud o carisma, destacable dentro de la regla jeronimiana; y ello valiéndose de lo figurativo humano, de paisajes urbanos, de telas, objetos, etc., en todos los cuales está Dios. Así el padre Salmerón, de profundísima unción mística, según se dijo, la misa del padre Cabañuelas, fray Gonzalo de Illescas, el padre Yáñez, situados a plena luz, frente a las ventanas y por tanto opulentos de color; y no menos notables los instalados entre los vanos, a contraluz, donde con recursos tenebristas destaca hechos sobrenaturales o extraordinarios en relación con fray Pedro de Salamanca, el padre Carrión, Martín de Vizcaya y otros.

Tras esta ingente tarea, colosal en número y en calidad, capaz de inmortalizar a un artista, bien agotado en su quehacer o disminuidos los encargos por la competencia de otros colegas, su tarea decae, su paleta acusa influjos velazqueños y murillescos y no hallaremos en su producción conjuntos como los reseñados. Las colaboraciones de discípulos e imitadores son bien notorias.

Sin embargo, existen obras de interés en su haber: el misticismo de san Luis Beltrán y del beato Suzon (Sevilla, Museo) está aliado con excelsas calidades pictóricas (hacia 1640); sus delicadas y bellísimas Vírgenes (Museos de Cleveland, Prado, San Diego, Barcelona, Bilbao, Budapest); las pinturas de Marchena (Sevilla); el Cristo de Jadraque (1661); el maravilloso cuadro de la madrileña colección Borbón (hoy en el Prado), representando al pintor ante el Crucifijo, pleno de valores religiosos y artísticos (1635).

Como retratista, aparte de muchas de las obras citadas, en las que efigia a diversas personas, citaremos su magnífico conde de Torrepalma (Berlín, Kaiser Friedrich Museum), digno de sobresalir en la antología del género, durante el seiscientos español.

Numerosos fueron sus discípulos e imitadores, cuyas obras se acercan al maestro en forma que, a veces, plantean problemas de identificación. Muchos de ellos serán los autores de no pocas pinturas atribuidas al artista extremeño, repartidas por la geografía americana. A la cabeza de todos ellos, su hijo Juan de Zurbarán, buen pintor, malogrado en plena juventud; Sebastián de Llanos y Valdés, artista fecundo y caracterizador; José Sarabia, laborando en Córdoba; los Polanco, Bernabé de Ayala, Josefa de Obidos o de Ayala, Juan Martínez de Gradilla, Pedro de Camprobín, Francisco Barrera, Sebastián de Arteaga, José Juárez y otros.

Otro gran artista, riguroso contemporáneo de Zurbarán y de Velázquez, fue el granadino Alonso Cano (1601-1667), arquitecto, escultor, pintor y excelso dibujante, del que ya nos hemos ocupado en capítulos precedentes.

En 1616, tras ver trabajar a su padre el ensamblador Miguel Cano, entra de aprendiz en el taller sevillano de Pacheco, donde también laboraba su amigo Velázquez, el «pintor de la Verdad». Durante los cinco años de estancia en el estudio hispalense, el autor del *Arte de la pintura*, junto al oficio, le inculcaría una sólida formación humanística y buena prueba de ello es que Cano era culto, poseía buena biblioteca y, según testimonios contemporáneos fidedignos disertaba continuamente de temas artísticos. Además lo acredita su inquietud por aprender, el estudio de las colecciones reales durante sus estancias en la Corte (1638-1644 y 1657-1660), el análisis de estampas de artistas nacionales y extranjeros y su profunda formación estética, con categorías propias del clasicismo, del manierismo y aun de un leve barroquismo, muy lógicas en quien poseía una amplísima formación en las diversas artes. Angulo afirmó que fue «el más renacentista de nuestros grandes del siglo XVII» y «uno de los pintores más clásicos y equilibrados» de dicho siglo[181], elocuente y autorizado juicio, que tan bien define al artista en el marco del arte hispánico del seiscientos.

De modo contrario a no pocos de sus colegas, huye del naturalismo, buscando la interpretación de la belleza, como categoría, que logra representar con maestría, creando tipos que fecundaron la pintura española. Aun cuando se vale del tenebrismo como procedimiento expresivo, se evade tan pronto le fue posible, muestra interés por el desnudo y en sus composiciones, que estudió concienzudamente, se comprueba su gusto refinado.

Respecto a sus fuentes formativas, debemos recordar que en su etapa inicial labora en un prestigioso ambiente, relacionándose con Herrera, Montañés y Castillo, además del propio Pacheco; a medida que avanzan los años nos ofrece elementos oriundos de Velázquez y de Ribera y notorios ecos de Rubens, Durero, los venecianos, Caravaggio y otros. Su arte, pues, es de amplio eclecticismo, sin mengua de su gran originalidad y de su acusada personalidad, una de las de mayor relieve de su época.

Es curioso advertir, que, a pesar de su carácter agrio, díscolo y violento, y de haber soportado una vida dramática, llena de amarguras y contratiempos, su arte es quieto y tranquilo, de paleta brillante y delicada policromía.

El período sevillano de su labor lo ocupó principalmente en retablos y esculturas; durante sus etapas madrileña y granadina cultivó más decididamente la pintura. En la ciudad de los Cármenes, fundó la auténtica escuela artística del barroco (1652).

Fundación Juan March (Madrid)

241. Santa Isabel de Hungría curando tiñosos, por Murillo. Iglesia del Hospital de la Caridad, Sevilla



Fundación Juan March (Madrid)

242. Visión de san Antonio, por Murillo. Catedral de Sevilla

243. Santo Tomás de Villanueva, por Murillo. Museo de Bellas Artes de Sevilla

244. Inmaculada niña, por Murillo. Museo de Bellas Artes de Sevilla

245. San Juan de Dios, por Murillo. Pormenor. Iglesia del Hospital de la Caridad, Sevilla









En las riberas del Guadalquivir permaneció desde 1616 al 1638, año en que fue requerido por el valido conde duque de Olivares, para trabajar en la Corte y a su servicio. Durante este tiempo pueden asignársele las siguientes obras: la *Comunión de la Virgen* y el San Juan Evangelista del museo mejicano de San Carlos, atribuidas por Angulo (acusan un fuerte manierismo, con recuerdos de Pacheco y Castillo), que serían las primeras obras, anteriores a 1624, fecha en que firma el San Francisco de Borja del museo hispalense —clasificado de siempre como tarea de Zurbarán—, obra tenebrista, también de evidentes ecos de su maestro y fuerte plasticismo delator de su formación escultórica (fig. 222); el cuadro de *Las ánimas del Purgatorio* del mismo museo (1636), que formó parte del banco de un retablo; el magnífico San Juan Evangelista (Londres, Galería Wallace) procedente del retablo de dicha advocación del monasterio sevillano de Santa Paula, de hacia 1637, pleno ya de aciertos, con paleta clara y rica, según refiere Angulo; el Padre Eterno y el Cordero Inmaculado (Sarasota, Museo) del propio retablo, fueron proyectados por el granadino y ejecutados por Castillo; el Jesús con la cruz a cuestas (Worcester, Museo); la delicadísima Virgen de Belén de la catedral sevillana, donde inicia, creándolo, su tema pictórico de la Madonna con el Niño, de tan fecunda huella en su labor; y, sobre todo, la monumental y bellísima Santa Inés del Kaiser Friedrich Museum, de Berlín, de gran fuerza plástica y riqueza pictórica, que habría que fechar no lejos de su estatua de la Virgen de la Oliva. Lástima que esta obra maestra desapareciera en 1945.

En 1639, estante ya en Madrid, recibe el encargo de unas pinturas de reyes para el Salón Dorado del Alcázar, de las cuales el Prado conserva dos telas, quizá posteriores en fecha.

Otro hito importante, bien documentado, son los retablos de Getafe (Madrid), fechados en 1645, destacando las escenas de la Anunciación y de la Circuncisión, plenas de vitalidad y con recursos procedentes del tenebrismo.

De 1652 a 1664 data la serie iconográfica los Gozos de María, destinados a la capilla mayor catedralicia granadina. En la Anunciación (1652), logró evidentes aciertos artísticos e iconográficos; la Visitación (1653) es un trozo admirable de la gran obra canesca y quizá la más lograda del conjunto; la Presentación y la Natividad son también muy destacables, acusando, las más tardías, evidentes colaboraciones; el vigor plástico, la riqueza colorística y la justa composición son aspectos encomiables en este importante conjunto pictórico (fig. 224).

El *Milagro de san Isidro* (Madrid, Prado), obra tan conocida y admirada por sus valores expresivos, se puede fechar hacia 1660 y ya acusa influjos velazqueños, como todas las obras del período final de su vida.

Antes de terminar esta nota, destacaremos algunas otras obras de interés en su rica producción. Entre sus Vírgenes con el Niño —deliciosos cuadros, donde la riqueza y brillantez de su paleta muestran elocuentemente la delicadeza y profundidad que supo infundir al tema— citaremos las del Prado, la del palacio arzobispal de Granada y muy singularmente la maravillosa Virgen del Rosario y santos de la catedral malagueña —«uno de los cuadros de altar más famosos de nuestra escuela» a juicio de Lafuente[182]—, profundamente pensada su composición, bien dibujada, dinámica y atrayente, en la que advierten algunos críticos, ecos del Tiziano. Análogamente, sus Inmaculadas son un trasunto de la delicadísima escultura de la sacristía catedralicia granadina. Nombraremos, a guisa de ejemplo, las de San Isidro de Madrid y la del Museo de Vitoria.

Sus representaciones cristíferas rayan a la misma altura: el Crucifijo de la Academia de San Fernando; el muy escultórico *Cristo muerto sostenido por un ángel* (Prado); y el *Descenso al Limbo* (Los Ángeles, Museo). En todos ellos el desnudo está tratado con discreción y dentro de una estética clásica.

Citaremos, como indudables academias, las magníficas testas de San Benito y San Bernardo (Prado); de San Juan Capistrano y San Bernardino de Siena (Granada, Museo), de gran valor plástico; y los retratos de un eclesiástico (Nueva York, Hispanic Society) y de un Dominico (Linz, Museo), plenos de carácter y fuerza iconográfica (fig. 223).

A la fecunda y genial generación de hacia 1600, sucede otra (1620), con figuras

Fundación Juan March (Madrid)

246. Dolorosa, por Murillo. Museo de Bellas Artes de Sevilla

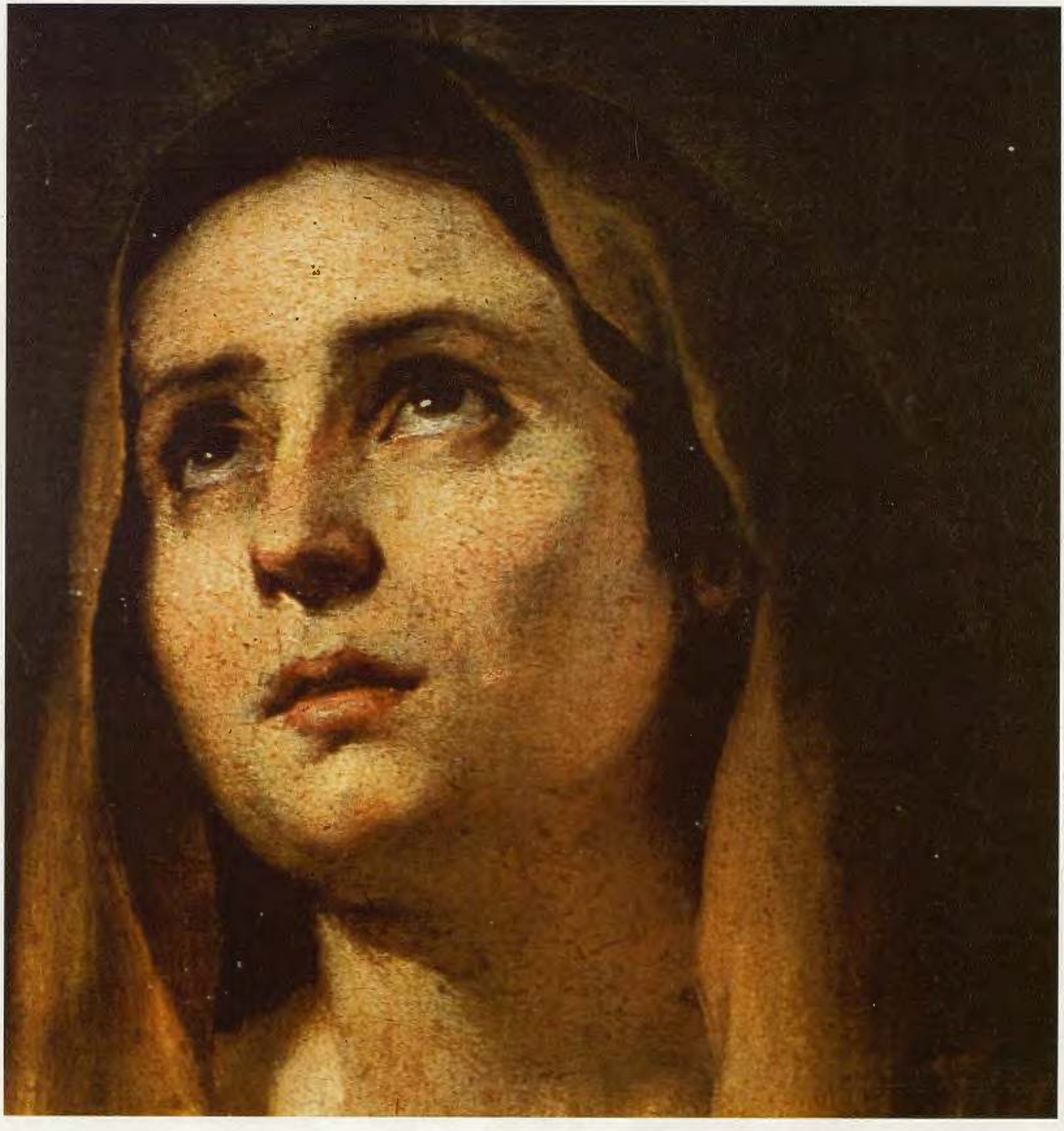


de relevancia singular también —Murillo, Valdés Leal— que marca la continuidad de la escuela, aunque con signo decididamente barroco. Los caminos de estos dos maestros se trazan por rutas estéticas diferentes; sin embargo, las constantes ideológicas y las fórmulas artísticas empleadas se insertan en el cuadro de valores en la sinopsis general del período y en el área geográfica en que laboraron.

El sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), es un gran pintor del barroco andaluz, según está demostrando la más objetiva e inteligente investigación. Es curioso advertir el justo y merecido prestigio de que gozó en vida y *post mortem,* como lo revela el hecho expuesto por Angulo de que en 1673 había obras suyas en una colección de Amberes; que diez años después Sandrart recoge su biografía; y baste recordar que la reina Isabel de Farnesio, durante el lustro de la corte en Sevilla, adquirió varias pinturas suyas (1729) con lo que ello comportaba en los ambientes palatinos y aristocráticos; que el coleccionismo inglés y francés del siglo XVIII aireó su fama por Europa; los románticos le admiran (Flaubert y Gautier); Goya lo distinguía; los expolios perpetrados durante la francesada, situaron en Francia numerosas obras suyas, prueba inequívoca de la estimación de su arte; y es también otra notoria aseveración la de que en 1857 su Inmaculada de los Venerables alcanzó la mayor cotización lograda hasta entonces por cuadro alguno. Esto no obstante, buena parte de la crítica moderna le considera como un pintor fácil, superficial y populachero, atento al agrado en los encargos, más que a la calidad, despachándolos con prisa, sin profundizar en el estudio. Por ello necesitaba una revaloración objetiva, sin triunfalismos, atenta sólo al análisis de su producción con arreglo a la metodología actual, para que se sitúe donde deba estar, en el panorama del arte universal. Este estudio monográfico ha sido realizado por el referido profesor Angulo Iñiguez, con el rigor que caracteriza su quehacer científico. En

Fundación Juan March (Madrid)

247. Pormenor de la Dolorosa por Murillo



Fundación Juan March (Madrid)

248. «In ictu oculi», por Juan de Valdés Leal. Iglesia del Hospital de la Caridad, Sevilla



249. «Finis gloriae mundi», por Valdés Leal. Iglesia del Hospital de la Caridad, Sevilla



su obra resume así las categorías del artista: «... puede asegurarse que Murillo es uno de los grandes del siglo XVII y que sólo cede en España ante Velázquez. Y lo es tanto por su dominio del color y de la luz como por su contenido expresivo y espiritual. Dentro de la pintura religiosa de su siglo, y aun de toda la pintura barroca, es figura de primer orden... y la más representativa... de la evolución del sentir católico. Como pintor barroco presiente como pocos, y lo hace en el rincón de Europa en que vive sin haber visitado Italia ni los Países Bajos, la evolución del estilo, adelantándose en no pocos aspectos y en muchos años a la intrascendencia del rococó... es el creador de la conocida y bella serie de cuadros de niños, que juegan, meriendan o ríen, sin precedentes en la pintura española y, en realidad, sin verdaderos precedentes tampoco en la manera de sentir el tema en la pintura europea. Y, en cualquier caso, interpretados con maestría hasta entonces inigualada[182bis].» ¡Insuperable enjuiciamiento del más relevante y moderno biógrafo de Murillo! Por mi parte, creo que se trata de un artista serio al concebir y ejecutar, estudioso, de indudables condiciones técnicas, gran sensibilidad, y con un mensaje extenso y profundo, tanto en lo religioso como en lo profano. Actualmente se reconstruye la casa sevillana en que verosímilmente habitó, y en ella tenía su estudio y su biblioteca, que tanto contribuyó a su formación.

En efecto, la fama de Murillo se basa en su temática sagrada, tanto como en las representaciones populares. En unas y otras, se sitúa ante el mundo y lleva a los cuadros su visión de la realidad sin concesiones ni paternalismos. Magnifica los tipos populares, sublimándolos al rango sobrenatural en los Cristos, Vírgenes y santos, ejecutados con profusión y en permanente tarea; y cuando labora como costumbrista, en escenas arrancadas de la calle, narra lo que contempla sin subterfugios ni apelaciones a lo social. En unas y otras su filosofía se cimenta en el venero de la vida, que cantó en sus más puras manifestaciones; pero sin individualizar, aunque retrate, porque aspira, y lo consigue, a interpretar al pueblo con sus grandezas y servidumbres, con bondades y picarescas, con virtudes y defectos, valiéndose necesariamente de los seres vivientes que le servían de modelo. Por ello ha podido decir Soria: «Murillo es el maestro del antihéroe y de la escena antiheroica, como Rembrandt y Le Nain»[183]; y d'Ors afirmó que el mejor Murillo «es el que viste las escenas picarescas con cierta sombría profundidad que deja trasparentar un oro subterráneo y se aproxima a Rembrandt»[184]. En resumen, pinta la devoción española; las escenas de género y, en su caso, fue un gran retratista.

De aquí la unánime aceptación del pueblo, que se ve fielmente retratado por su pintor, tanto en niños y mujeres, como en Vírgenes y santos. Utilizó modelos tan característicos de lo andaluz y sevillano que aún nos encontramos con ellos

Fundación Juan March (Madrid)

250. Don Miguel Mañara dictando su Regla, por Valdés Leal. Hospital de la Caridad, Sevilla

251. Santa Clara y las monjas, por Valdés Leal. Museo de Bellas Artes de Sevilla

en el diario deambular por calles y plazas, porque sus figuras significan las constantes universales de belleza, fisonomía y expresión de nuestro pueblo. Fue un gran creador de tipos, dentro del más general naturalismo, adelantándose al rococó francés.

De ahí también que franciscanos y capuchinos le contrataran repetidamente con indudable acierto para que poetizara y cantara la seráfica sencillez de los hijos del Poverello de Asís y que Mañara le reservara los temas de la sublime e inefable caridad con los menesterosos, en los retablos del hospital de San Jorge; nadie en su época podía hacerlo más cumplidamente que él. También los agustinos le confiaron varios asuntos (1663-1664) (Museo de Sevilla) en los que dentro del espíritu de austera sobriedad de la Orden, representó al santo obispo de Hipona y los efluvios de su ardiente corazón, así como la celestial dulzura limosnera de Santo Tomás de Villanueva. Por tanto, queda garantizada su adecuación al ambiente.

Por otra parte, él supo expresar con vigor plástico el espíritu de dos entrañables instituciones sevillanas: el hospital de Venerables Sacerdotes, fundado por el canónigo Justino de Neve y el de la Santa Caridad, ligado al venerable Mañara. Cuanto hay en ellos de realismo e idealismo, de santidad y sacrificio, supo «decirlo» el pintor, en un inefable trasunto de amor a sus semejantes.

Pero todos estos valores se alían con una bien cimentada formación, inmediata y remota. Estudia con Juan del Castillo, un manierista que fundamentalmente le iniciaría en el oficio, y al penetrar en el arte de su ciudad y región se advierten directas sugerencias y reflejos de Ruelas y Zurbarán, más acusadas en sus primeras obras; luego de Ribera, algunos recursos del Greco, de los italianos y flamencos y, entre éstos, muy claros de Van Dyck y de Rubens. Hace un viaje a la Corte en 1658, y permanece allí quizá durante un bienio; donde, sin duda favorecido por su paisano Velázquez, debió estudiar las colecciones reales, pues, sin





Fundación Juan March (Madrid)

252. San Elías, por Valdés Leal. Iglesia del Carmen, Córdoba

253. Flagelación de san Jerónimo, por Valdés Leal. Museo de Bellas Artes de Sevilla

esta circunstancia no se razonarían muchos aspectos de su labor, ya que no se sabe de salidas al extranjero. Es más, creo que hay que pensar en alguna estancia anterior en la Corte —hay críticos que la fijan en 1648, y otros seis años antes— para comprender su arte, ya que no bastarían el estudio de las obras existentes en Sevilla ni el conocimiento de estampas.

Como casi todos sus colegas, conoció y utilizó grabados; la crítica relaciona algunas pinturas murillescas con xilografías y calcografías, por ejemplo, de Sadeler, Sebald Beham, Callot; con obras manieristas en cuanto a lo arquitectónico, referidas a Palladio o Scamozzi; y con pinturas de Reni, Assereto y otros.

Las relaciones entre su producción y la de Cervantes es indudable, pues varias de las figuras y escenas, así como el ambiente que se descubre en las *Novelas ejemplares,* fueron llevadas al lienzo por el pintor, objetivamente, según se dijo, sin intención social ni ética.

Fue colorista brillante, poseyó un dinamismo equilibrado, prudente su escenografía, clasicista y aun manierista en sus fondos arquitectónicos, barroco en la visión del espacio y de la perspectiva aérea; tenebrista en parte de su labor; intérprete del desnudo y cantor del paisaje, de las flores y las frutas.

Creó con otros ingenios sevillanos una Academia para la formación y encauzamiento de las jóvenes vocaciones artísticas (1660) y en el ambiente culto local contemporáneo fue considerado como el Apeles sevillano.

En 1682, trabajando en los capuchinos gaditanos, enfermó o sufrió un accidente y poco después murió.

Lafuente Ferrari, tan conocedor de nuestra pintura, afirmó categóricamente que era «digno de ser considerado como el Rafael español»[185].

Las obras más antiguas de Murillo (*Milagro de fray Lauterio* —Cambridge— y Virgen del Rosario —Palacio Arzobispal, Sevilla—) acusan las influencias de Castillo y Ruelas, son muy manieristas y con preocupaciones coloristas; podrían fecharse hacia 1638-1640.

En 1645 le encargan el primer gran conjunto, de los varios que realizó a través de su vida: para el claustro chico del convento Casa grande de San Francisco de la ciudad de la Giralda pintó las escenas de *San Gil ante el pontífice Gregorio IX* (Museo de Raleigh), *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres* (Academia de San Fernando, Madrid), *La cocina de los ángeles* (París, Louvre), fechada ésta en





Fundación Juan March (Madrid)

254. Ataque de los sarracenos a la ciudad de Asís, por Valdés Leal. Museo de Bellas Artes de Sevilla



Fundación Juan March (Madrid)

1646, y la *Muerte de santa Clara* (Dresde, Galería Nacional) y varios más, en todos los cuales se hallan sugestivos y fuertes ecos del arte de Ribera y Zurbarán, mayor desenvoltura al componer, dibujo más seguro e intentos de evadirse de las fórmulas tenebristas.

Hacia 1648 cabría situar la *Huida a Egipto* (Génova, Palacio Blanco), magnífico trozo de pintura, en el que el artista avanza claramente en composición y se advierte su afán por aclarar su paleta con mayor intensidad.

Siete años después pintó los Santos Leandro e Isidoro de la catedral hispalense, indudables retratos, paramentados con pluviales y mitras blancos, que inspirarían a Goya asuntos análogos. Ambos avalan la producción del artista.

El año 1656 ejecutó el *San Antonio de Padua* y el *Bautismo de Jesús,* en el retablo del baptisterio del templo catedralicio sevillano. El gran lienzo que efigia al santo paduano es obra capital en la evolución de la pintura murillesca, pues hay gran preocupación espacial, con evidente sentido barroco, e inicia en la composición el gusto por utilizar fondos arquitectónicos; el que aquí se incluye tiene aire palladiano de formulación manierista; comprobamos, pues, algo que también se halla en otras obras y es que en lo tectónico se inspira en grabados *ad hoc* y en lo demás acude al natural. El *Bautismo,* situado en el ático del retablo, es un cuadro excelente, de claro influjo vandiquiano. Palomino, al elogiar aquella pintura, destaca «un acompañamiento de gloria y un pedazo de templo de bien dirigida perspectiva» e insiste diciendo que «se valió de Valdés Leal para la perspectiva del templo y del bufete, cosa que para Murillo fue un elogio de modestia grande; cuanto para Valdés un desmesurado asunto de vanidad»[186] (fig. 242).

La magnífica *Natividad de la Virgen* (Louvre) —hacia 1660— ha merecido encendidos elogios: Justi asegura que su «rica orquestación no superó nunca el artista» y Lafuente afirma que es «una de las claves de la producción murillesca»[187]; libre ya del tenebrismo, camina en su etapa de madurez; su composición es ejemplar para su época. En el tema del *Casto José* —parte de la serie del Hijo Pródigo— trata con acierto y altura el desnudo femenino (Madrid, colección Schlayer).

En el mismo decenio (1663-1665) ejecuta el encargo para el templo sevillano de Santa María la Blanca, hoy en el Prado. Los dos medios puntos que narran escenas del patricio Liberio formaron parte de este conjunto en el que autorizados críticos advierten sugestiones de Herrera el Mozo, recién llegado de Italia; dinamismo en su facundia narrativa y claroscuro de fuerte garra serían de señalar. En el citado templo se admira una Sagrada Cena sacramental, con ecos del arte de Honthorst, que, si es obra suya, pues hay división de autorizadas opiniones, precisa fijarle cronología anterior.

El *Descanso en la huida a Egipto* (Leningrado, Ermitage), la Natividad y la *Sagrada Familia del pajarito* (Madrid, Prado), son piezas de gran interés, bastante tenebrista ésta.

De la misma época (1665) son las escenas de Santo Tomás de Villanueva (el santo curando a un enfermo —Munich, Pinacoteca— y efigiado con los encantos de la niñez repartiendo sus ropas a los pobres —Cincinnati, Museo—), pintadas para los agustinos de Sevilla. Esta última obra se alinea en la interesantísima serie de asuntos infantiles, magnificados por Murillo, que luego se referirán.

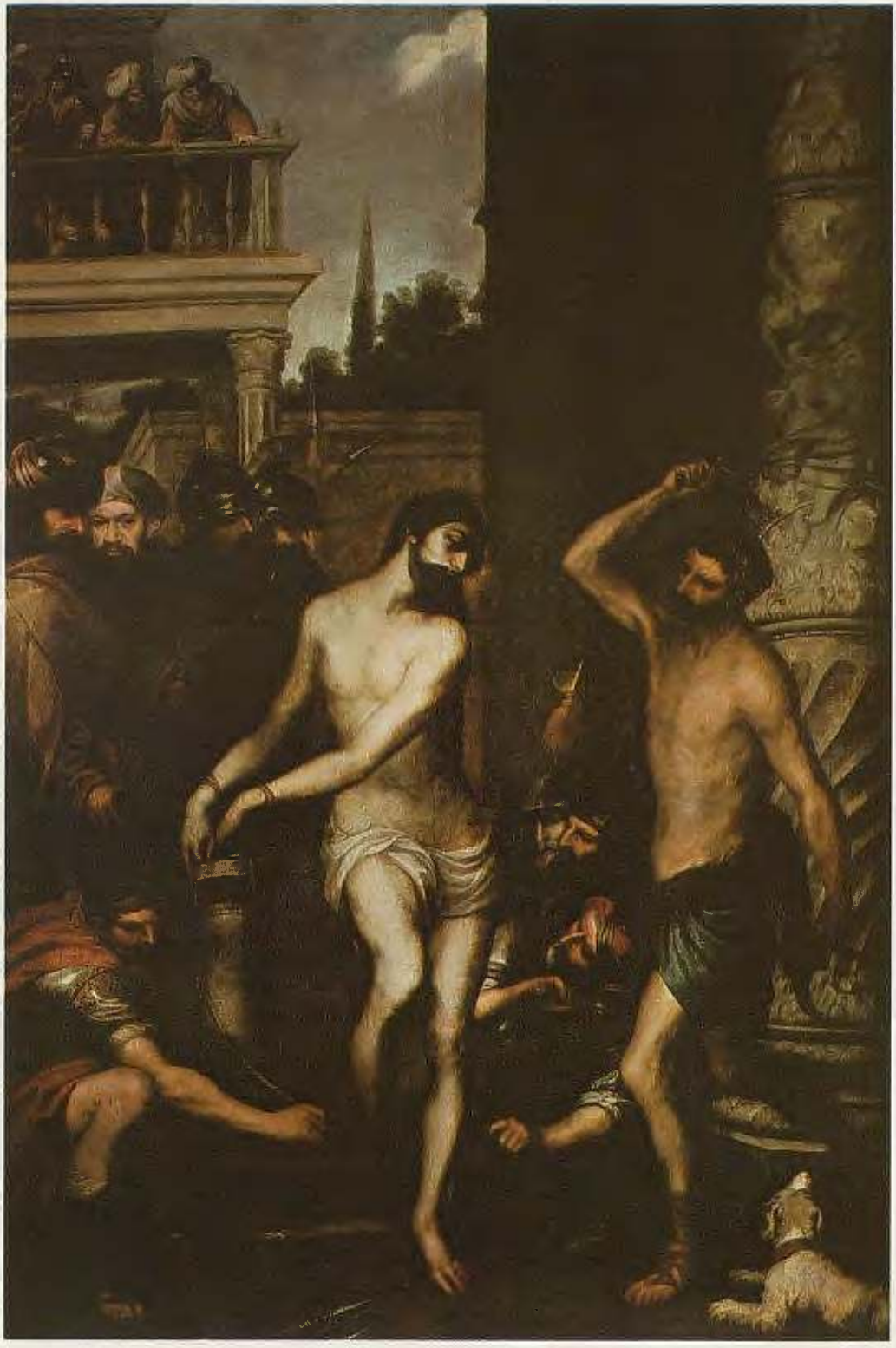
Para el convento sevillano de menores capuchinos realizó numerosas obras en plena madurez. El templo fue un auténtico museo murillesco, pues el retablo mayor y los laterales contenían obras del maestro. En efecto, en el retablo de la capilla mayor distribuyó los siguientes asuntos: la Porciúncula, centrando el conjunto (Colonia, Museo Wallraf-Richartz); Santas Justa y Rufina, San Leandro y San Buenaventura (referencias a una estampa de Hans Sebald Beham, grabador alemán del siglo XVI); San Juan Bautista y San José, muy vandiquianos; San Antonio de Padua y San Félix de Cantalicio, en sendos medios puntos del remate, y la conocida *Virgen de la servilleta,* todas ellas en el museo hispalense y fechables en 1665-1666. En una segunda etapa (1668) pintó los cuadros para los retablos laterales: el maravilloso *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosnas,* el mejor de la serie y uno de los más destacados en la tarea de su autor —Murillo afirmó que era «su lienzo»—, cuyo fondo arquitectónico tiene indudable sentido scamozziano (h. 1678?); *San Francisco abrazado al Crucificado,* de tan profundo sentido ascético; Natividad; San Antonio; Anunciación; Inmaculada; Piedad; el magnífico que narra la *Aparición de la Virgen a san Félix de Cantalicio;* todos en el mismo museo, más el *Ángel de la Guarda* donado a la catedral en 1814. ¡Bien sabían los hijos de San Francisco a quién confiaban la exégesis de sus valores espirituales! (figs. 240, 243).

En los mismos años (1667-1668) simultaneaba esta tarea con las pinturas de la sala capitular del templo metropolitano, donde ocho santos de medio cuerpo y la Inmaculada (la mejor de las que pintó de este tema) enjoyan tan excepcional conjunto.

Al iniciarse el octavo decenio del siglo (1670), recibía un importante encargo para el templo del hospital sevillano de la Santa Caridad, que le ocuparía un cuatrienio. En el mismo, don Miguel Mañara confió a Murillo el aspecto letífico de las reglas de tan piadosa institución, en tanto que ofreció a Valdés Leal la interpretación de los Novísimos o Postrimerías, cimiento necesario para la recta vida del cristiano. La *Santa Isabel de Hungría curando tiñosos* es una obra maestra de la pintura barroca española, plena de unción sagrada y de sabiduría al componer, inspirada en lo arquitectónico en una estampa de Sadeler el Joven; el impresionante San Juan de Dios está dotado de un colorismo tenebroso muy acusado, extraño en esta etapa final de su producción, sin duda para expresar el dramatismo de la escena (figs. 241, 245); una Encarnación; y dos grandes composicio-

Fundación Juan March (Madrid)

255. Flagelación del Señor, por Juan de Sevilla. Museo de Bellas Artes de Granada



nes —destinadas a elevados paramentos y por tanto menos cuidadas, además de la dificultad de agrupar numerosas figuras— que representan el *Milagro de los panes y los peces* y *Moisés en la roca de Horeb,* relacionada con Assereto, todas ellas afortunadamente *in situ;* también integraron este conjunto, la *Curación del paralítico* (Londres, Galería Nacional), con recuerdos de estampas italianas y de ciertas sugerencias con la obra del Greco; *Abraham y los tres ángeles* (Ottawa, Museo); *Liberación de san Pedro* (Leningrado, Ermitage); y el *Retorno del hijo pródigo* (Washington, Galería Nacional), con indudables referencias a grabados de Callot. También se le atribuyen los cartones para los cuadros cerámicos que ornan, a modo de retablo, el imafronte de la iglesia.

Era lógico que Murillo fuese un gran pintor mariano, pues aparte su gran sensibilidad religiosa vivió momentos de intensa polémica, erudita y popular, en torno al privilegio concepcionista; en el ambiente sevillano Montañés interpretó el aspecto teológico, ofreciéndonos sus versiones acertadísimas de la Teotocos; Murillo, en cambio, plasmó con enorme fidelidad y acierto la psicosis popular, que (sin motivaciones eruditas y tan sólo con la formidable intuición de las masas) afirmaba (hasta enronquecer y pelear en público y en privado) que María fue concebida sin mancha de pecado original. Con los escasos elementos que ofrece el tema —inundada del sol, coronada de estrellas, con escabel selénico, túnica blanca y manto celeste— realizó numerosas figuras de Inmaculadas (quince?), en las que todas y cada una poseen propia personalidad, prueba de la facundia del artista al disponer de nutrido conjunto de valores expresivos. Así, desde 1653 en que pinta la de fray Juan de Quirós (Sevilla, Palacio Arzobispal), interpreta el tema con tenacidad: sala capitular catedralicia (1668), la mejor a nuestro juicio; Colosal y Capuchinos (1668), en el museo hispalense; Soult (Louvre), fechable diez años más tarde; Aranjuez, Venerables (Prado) y varias más. La de Leningrado puede considerarse iconográfica-

Fundación Juan March (Madrid)

mente como una Inmaculada Asumpta (figura 244).

Y lo mismo podría afirmarse de sus Vírgenes Madres, pues sintonizaba teológicamente con la Iglesia en cuanto los privilegios marianos están en función de su Divina Maternidad. De hacia 1665-1666 data la entrañable versión magnificada de la Madre de los Hombres, en su *Virgen de la servilleta,* que parece salir del cuadro en busca del espectador (Sevilla, Museo); la *Virgen con el Niño* (Dresde, Galería Nacional), fechable unos cinco años más tarde; la inefable de la Galería Pitti (Florencia); la llamada Gitana (Galería Corsini); la del Rosario (Prado) etc. La Dolorosa (Sevilla, Museo) es una sublime interpretación del dolor letífico de la Virgen-Corredentora, además de su enorme valoración artística (h. 1660) (figuras 246, 247).

Con motivo de la canonización de san Fernando (1671) se celebraron numerosas fiestas en la Sevilla reconquistada por él y que tiene el honor de venerar su incorrupto cuerpo. Murillo pintó diveras imágenes e incluso compuso un opulento altar-teatro en el templo del Sagrario.

Citaremos también, para cerrar la temática religiosa, el Santiago el Mayor (Prado), muy rubensiano; las dos Trinidades (Sagrada Familia de Casa Pedroso, del Prado) y la opulenta Magdalena (Colonia, Museo Wallraf-Richartz), Santa Ana, maestra de la Virgen, etc.

Pintando en los Capuchinos los *Desposorios de santa Catalina,* en 1682 (Cádiz), es tradición fidedigna que enfermó o se accidentó, muriendo prontamente; las obras las continuó Meneses Osorio.

La serie —numerosa y destacable— de escenas populares constituye un aspecto importante de su quehacer. Las dedicadas a los niños, reflejan curiosísimos aspectos viarios, en formas folklóricas y de puros juegos, que, siglos después, aún pueden contemplarse en los barrios sevillanos. Comenzó a pintarlas en época temprana, pues a partir de 1645 se pueden fechar algunas, realizándolas a lo largo de su carrera, no siendo fácil fijar la cronología con exactitud. Citemos las representaciones existentes en el Louvre; Pinacoteca de Munich; Galería de Dulwich, y otras. Los temas religiosos, con figuras infantiles (*Niños de la concha,* inspirado en Guido Reni, del Museo del Prado) y el Santo Tomás de Cincinnati, ya referido, están en la misma línea. Las *Gallegas en la ventana* (1665-1675) de la colección Widener de Filadelfia y las *Vendedoras de frutas* (Munich) responden a la misma intencionalidad, que, repito, no tienen sentido social ni moralizante e intentan, tan sólo, reflejar con el mejor y más sano espíritu la vida tal como el artista la veía; logrando de tal modo interpretar el espíritu y las costumbres populares, que son obras de ayer, gozan de plena actualidad y tendrán vigencia siempre. Las figuras infantiles de Jesús y San Juan gozan de análoga garra realista. Según Mayer, los retratos de Murillo son «lo más acabado artísticamente». En efecto, en ellos, además de cuidar la fisonomía, ofrece el carácter del personaje efigiado con técnica cuidada y sapiente. Magníficos sus autorretratos (Londres, Galería Nacional y colección Frick) y los cuadros que representan al *Judío* (Palma, colección Cenia); Nicolás Ozamur, de 1672 (Prado); el del canónigo Miranda (1680), del palacio madrileño de Liria; Justino de Neve; Marqués de Landsdowne (Londres) y otros.

Murillo no tuvo discípulos que alcanzaran su categoría, aunque fue extensa y honda la huella dejada en ellos, en la pintura contemporánea y en lo posterior. Citemos a Francisco Antolínez, Francisco Meneses Osorio, ya citado, el prolífico Esteban Márquez de Velasco, Sebastián Gómez el Mulato, Pedro Núñez de Villavicencio, Juan Simón Gutiérrez, el flamenco Cornelio Schut; y dentro ya del XVIII, Alonso Miguel de Tovar y Bernardo Germán Llorente, que cultivó el tema iconográfico de la Divina Pastora. El pintor Ignacio de Iriarte colaboró con el maestro, haciendo los paisajes de algunas de sus obras.

Otro gran maestro de la generación de Murillo fue Juan de Valdés Leal (1622-1690), aunque caminan por senderos diferentes, pues aquél se enraiza con la faceta representada por Ruelas y Zurbarán, mientras éste es heredero de la garra y de la veta brava que representa Herrera el Viejo. A este efecto, recordaremos que Camón Aznar alude al «radicalismo ibérico» al situar su arte.

Valdés fue pintor, escultor, grabador y arquitecto, de profusa e importante producción, aunque muy desigual en valores expresivos y en técnica.

Su estética se basa fundamentalmente en la expresión —categoría muy propia del barroco— más que en la belleza, y al servicio de ella utiliza modelos extraños y aun feos, como son Vírgenes éticas, niños y angelitos subnormales, con acusada frente olímpica, y escenas macabras, estridentes y aun repugnantes, como la fauna cadavérica de uno de sus cuadros, que puede ser identificada científicamente. Se ha dicho de él, con justicia, que incide en lo melodramático como ápice de la teatralidad barroquista. Guinard lo define como artista «barroco de la violencia» y Gállego afirma «que a menudo atraviesa el límite que separa lo sublime de lo ridículo, entre los cuales, como dice el proverbio, no hay más que un paso»[188].

Respecto a su técnica y procedimientos hay las opiniones más dispares: Palomino, que aprendió mucho de él, pone de relieve la «inquietud y viveza de su natural genio», y afirma que era «grandísimo dibujante, perspectivo y arquitecto» y, respecto a su formación, nos revela que era de los artistas que más se confían «a su estudio y aplicación que a la enseñanza de los maestros»[189]; Fortuny decía que «con su estudio se puede llegar a ser un gran colorista».

Gestoso encuentra en algunos cuadros «errores de perspectiva... y composición vulgar»[190]; August L. Mayer, que le llama el «Churriguera de la pintura», advierte en su obra «indiferencia por la composición, imprecisión en el dibujo y proporciones falsas»... «en la posición de las manos se oculta mucha fraseología barroca». «Sus cuadros son, más de una vez, en cierto modo, espléndidas fachadas

Fundación Juan March (Madrid)

256. Crucificado de la Expiración, por P. A. Bocanegra. Catedral de Granada

258. Santa María Magdalena de Pazis, por Pedro de Moya. Museo de Bellas Artes de Granada

257. La Virgen adorando a la Eucaristía, por Juan de Sevilla. Convento de las Agustinas, Granada

259. Sacrificio de Isaac, por José Risueño. Monasterio de San Jerónimo, Granada









Fundación Juan March (Madrid)

tras de las cuales no existe una estructura sólida y grandiosa.»[191]

Por otra parte, Lafuente Ferrari al referirse a la pintura que narra el *Ataque de los sarracenos a la ciudad de Asís* (Sevilla, Museo), la califica «como una de las creaciones más ejemplares y definitivas de todo el barroco»[192]. También se ha dicho que fue el mejor compositor barroco de la pintura sevillana (fig. 254).

Verdaderamente cuando se hallan en su producción aciertos estupendos de dibujo y modelado, desnudos logradísimos, escorzos de sapiente presentación, pese a sus dificultades, composiciones magistrales, telas de feliz disposición, estupendos bodegones cargados de mensaje, y temas de profunda iconografía, al lado de escenas, firmadas y fechadas, flojas de técnica, torpemente dibujadas, baladíes en su contenido, superficiales y frívolas, impropias de un maestro de su categoría, queda el ánimo en suspenso, sin saber cómo razonar estas desigualdades de concepto y ejecución, no atribuibles, por otra parte, a colaboraciones, que éstas, cuando existen, se advierten sin lugar a dudas. A la vista de todo lo expuesto, estimo que el estudio psicoanalítico de su personalidad somática, cuando pueda acometerse seriamente, podría dar resultados que expliquen estos altibajos, que pudieran ser debidos a psicopatías.

Artísticamente inició su formación en Córdoba con Antonio del Castillo, pero su base de conocimientos es amplia, pues indudablemente se inspira en Herrera el Viejo —según se dijo—, maestro que debió impresionarle vivamente por estar en análogo plano de garra expresiva, aunque sin estridencias; Rubens y el arte flamenco, a través de obras originales –Cornelio Schut— o de grabados —Tulden, Aldegrever—; italianos como el opulento Lucas Jordán o los influjos aportados en el ambiente sevillano por Herrera el Mozo, llegado de Italia por aquellas calendas; por supuesto Murillo, Zurbarán y otros artistas de la escuela, como puede comprobarse fácilmente.

También se han señalado concomitancias de su estética y arte con textos moralizantes de Quevedo y del padre Nieremberg; desde luego se evidencia el conocimiento muy a fondo del *Discurso de la Verdad* del venerable don Miguel Mañara, de cuyo espíritu y letra fue intérprete fidelísimo, en las obras realizadas, con indudable sentido docente, para el hospital de la Caridad.

Rocordemos también su tarea docente *strictu sensu,* pues fue de los fundadores de la Academia sevillana (1660), dirigiéndola durante algún tiempo.

Su obra más antigua, conocida hoy (1649), es el San Andrés del templo cordobés de San Francisco, donde los recuerdos de Castillo y Herrera son en verdad patentes.

En 1653 recibió un importante encargo para las Clarisas de Carmona (Sevilla), creando una serie de magníficas composiciones, agudas de concepto, de gran formato y numerosas figuras, bien plantadas y vistas. Bastará recordar entre ellas: el *Ataque de los sarracenos a la ciudad de Asís,* con variadas sugestiones flamencas, y ante cuya pintura viene a la mente la *Carga de los mamelucos,* de Goya; Santa Clara portando el ostensorio, rodeada de la comunidad, de tan severo empaque y sobriedad (ambas en Sevilla, Museo); la profesión de la santa, inspirada en análogo tema herreriano, dedicado a San Buenaventura; la muerte de la fundadora, con recuerdos evidentes del mismo asunto de Murillo; el obispo de Asís entregándole la palma (Palma de Mallorca, colección March) y otros. En todos ellos acredita estudio, sensibilidad y conocimiento de la técnica y arte de componer.

Seguidamente, alternando con este quehacer y sin pausa en el trabajo, concierta otro nutrido grupo de obras para retablos de la iglesia cordobesa del Carmen, realizados unos en 1655 y 1656 y otros fechados dos años después. *San Elías en el carro de fuego* es una opulenta composición, de gran énfasis y teatralidad, dignamente resuelta; el *Sueño del profeta* y especialmente las cuatro santas del banco o predela —María Magdalena de Pazis, Rosa de Lima, Inés y Apolonia— de dibujo apretado y gran realismo, quilatan la maestría de su autor. Justi consideraba los lienzos laterales de este templo, como la mejor obra de su autor.

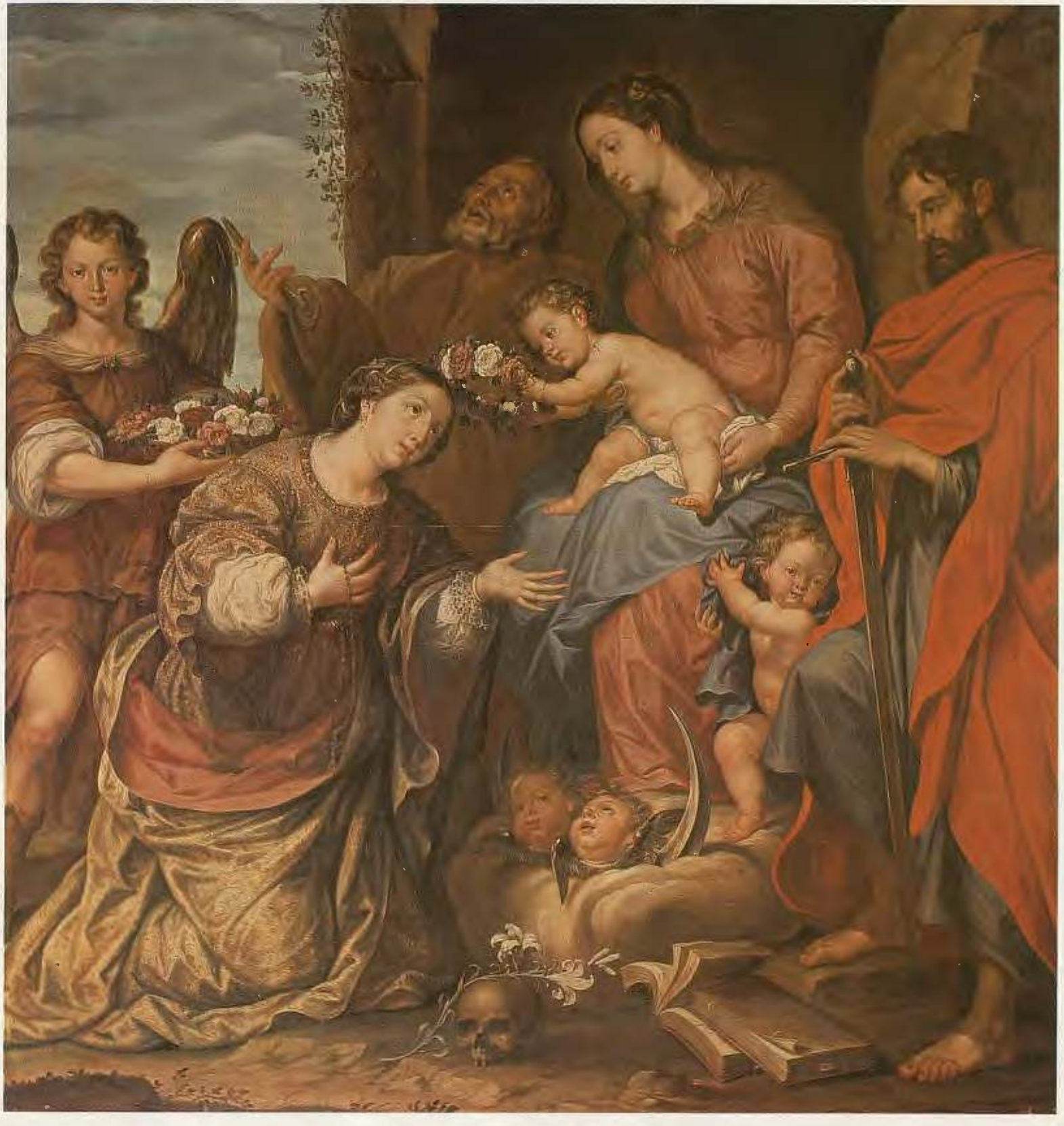
Avecindado en la ciudad de la Giralda ha de historiar escenas y retratos con destino al monasterio de San Jerónimo de Buenavista (1657). La flagelación y las tentaciones del santo padre de la Iglesia, destacan en esta ocupación por su maestría al tratar tanto el desnudo como el ropaje de ángeles y súcubos, riqueza colorista y por su fuerza expresiva; el Bautismo desmerece ante ellos. Varios monjes de la Orden fueron efigiados, con soltura y discreción. Estas obras, que se exhiben en el museo hispalense y son parte del conjunto, permiten la comparación con temas análogos guadalupanos de Zurbarán, acreditando el concepto y soluciones de cada uno, su sentido de la belleza o su fuerza expresiva (fig. 253).

Tres años después, cabe fechar la *Alegoría o jeroglífico de la vanidad* (Hartford) y el *Jeroglífico del arrepentimiento* conocido por la *Conversión de Mañara* (York, Museo), «bodegones a lo divino» en frase feliz de Angulo[193]. Acusa en ellos su sabiduría al componer y objetivar cada cosa, arrancándoles su mensaje; la estética teresiana y el pensamiento de literatos y moralistas contemporáneos, ya citados, encuentran aquí la fuerza plástica más adecuada y veraz.

Estos conceptos adquieren elevadísimos exponentes con sus más famosas obras, los jeroglíficos de la muerte (1672), realizadas para el hospital sevillano de la Santa Caridad: *Finis gloriae mundi* e *In ictu oculi.* Ya referimos en su lugar correspondiente, que el pensamiento ascético del venerable Mañara tenía dos importantes vertientes, interpretadas respectivamente por Valdés y Murillo: el estudio de los Novísimos o Postrimerías, imprescindible y sólido cimiento de la vida cristiana y, como obligada secuela, la práctica de la Caridad. Las Virtudes teologales adquirían así su justa exégesis. La primera es una profundísima alegoría o jeroglífico de la muerte, con implacable rasero igualitario: dos zonas perfectamente diferenciadas la componen, pues la inferior

Fundación Juan March (Madrid)

260. Coronación de santa Rosalía, por José Risueño. Pormenor. Catedral de Granada



Fundación Juan March (Madrid)

está constituida por féretros, harapos, miseria y cadáveres en putrefacción, de tan espeluznante realismo, que puede identificarse científicamente la fauna cadavérica que pulula por los despojos del obispo; en alto, la mano llagada de Jesús-Víctima sostiene una balanza en el fiel, depositándose en los platillos diferentes objetos representando los pecados capitales y las Virtudes oponentes, con la inscripción «Ni más, ni menos». Aunque alguien ha querido ver en ello conceptos atrevidos y peligrosos que rozan lo herético, creo que está dentro de la más pura ortodoxia católica. *In ictu oculi* ha sido calificado de «bodegón de la muerte» y jeroglífico del tiempo[194] y es una insuperable muestra del sentido barroco de la naturaleza muerta, por su dinamismo, complejidad de elementos y acierto en la composición. También se han señalado posibles roces teosóficos en la expresión de esta obra, pero estimo que no hay fundamento para ello, aparte que no se hubiese aceptado en un templo del Señor; ambas obras, magistrales, son el más insuperable mentís que pictóricamente se haya lanzado contra la humana vanidad (figs. 248, 249).

La serie de pinturas de temas jesuíticos (Sevilla, Museo) es más floja y acusa colaboración de taller; incluso se indica el nombre de Luis Antonio Navarro (1674-1676).

Importante tarea la concertada para el hospital de Venerables Sacerdotes (1684-1688); mas, en gran parte, fue realizada por su hijo Lucas Valdés.

Era natural que un pintor laborante en la Sevilla del seiscientos hubiese de representar el tema mariano por su palpitante actualidad, en ambientes teológicos y aun en plena calle. En lo inmaculadista podemos destacar: la Virgen de los plateros (Córdoba, Museo), obra temprana del pintor; la que se exhibe en la Galería Nacional de Londres (1661), museos del Louvre y Sevilla (1669-1690). De Vírgenes Asumptas, las del museo hispalense y Galería Nacional de Washington. En todas ellas, frente a lo cuidado de las obras, se advierte la complejidad del tema, introduciendo en la composición santos, donantes y profusión de ángeles mancebos e infantiles, probablemente en exaltación de la Madre de Dios y como holocausto de lo terreno. La comparación con obras análogas de Murillo, acusa el sentido de belleza en las obras de éste y la sublimación de la Escogida *ab aeterno* con vistas a su Divina Maternidad, singularmente destacada entre grupos livianos de angelitos; y la despreocupación fisonómica en Valdés, al presentarnos modelos feos —féminas éticas, niños hidrocéfalos—, nada atrayentes, atento a valores fuertemente expresivos. Impresionante y de evidente modernidad el *Camino del Calvario* (Sevilla, Museo), obra que destaca en la antología del pintor (1658-1668). La *Imposición de la Casulla a san Ildefonso* (1661) de la colección March (Palma de Mallorca), y los *Desposorios de la Virgen* (1667), de la catedral sevillana, figuran entre sus obras estimables; sin olvidar la *Liberación de san Pedro,* del mismo templo, plena de aciertos. En el último decenio de su vida, se alinean la gran máquina barroca de la *Exaltación de la Santa Cruz* (1685), de la Caridad, el *Jesús entre los doctores* (1686) del Prado, y en el año siguiente hay que situar el maravilloso retrato de Mañara del hospital sevillano de San Jorge, capaz de acreditarle como maestro en el género. Como grabador, comprobamos un dibujo apretado y exacto, y citaremos su autorretrato (Madrid, Biblioteca Nacional) y las espléndidas ilustraciones del libro de Torre Farfán, que narra las fiestas celebradas en Sevilla con motivo de la canonización de san Fernando (1671).

Los grandes artistas no tuvieron discípulos y continuadores de su valía. Citaremos entre los mejores a su hijo Lucas Valdés, a Matías de Arteaga, ambos amigos de enmarcar sus composiciones en amplias escenografías, Clemente Torres y Luis Antonio Navarro.

Aunque buena parte de su tarea la realizó en la Corte, se ha de citar aquí a Francisco de Herrera, el Mozo (1622-1685), discípulo de su padre y homónimo, con estancia en Italia, donde consiguió fama de bodegonista. Al regreso, labora en Sevilla, importando las novedades estéticas y artísticas de aquel país, que dejaron su huella indudablemente. Sus grandes apoteosis —Santísimo Sacramento (1656) y San Francisco (1657), ambas en la catedral hispalense y la de San Hermenegildo, en el Prado— delatan la opulencia de su barroquismo. El San León Magno (Prado), es un eco del arte paterno y de su garra expresiva. Trabajó en el templo zaragozano del Pilar, como arquitecto y pintor (fig. 226).

La proximidad de Córdoba a la ciudad de la Giralda determinó de siempre amplias relaciones artísticas; sin embargo, hay varios pintores que, al trabajar fundamentalmente en la tierra del Califato, le otorgan especial significación.

Entre ellos hay que destacar a Antonio del Castillo (1616-1668), insigne dibujante, autor de trazas arquitectónicas, notable perspectivo, y gran paisajista.

Discípulo de su padre, Agustín del Castillo y sobrino de Juan, el maestro de Murillo, su formación tuvo marcado carácter académico y manierista; sin embargo, su arte posee indudables reflejos de la tarea de Zurbarán y Cano, algo de Ribera y no puede negarse el estudio de grabados, señalándose, al efecto, los de Callot y Bloemaert.

Las series de la vida de San Francisco (Córdoba) y las del Casto José (Prado), son muy expresivas de su personalidad. Citemos también la Natividad (Málaga, Museo), tenebrista y de gran vigor plástico, con recuerdos del Españoleto; el Calvario y el Martirio de san Pelagio, ambos en Córdoba, y el cuadro que representa a la Virgen María y san Juan (Munich) (figura 218).

Pero son sus dibujos —numerosos e importantes— los que dan fe de sus conocimientos y maestría.

Otros pintores que laboran en la ciudad y provincia fueron los Sarabia, Ignacio de Cobo y Guzmán, Antonio García Reinoso, Juan Luis Zambrano y fray Juan del Santísimo Sacramento. Excepcionalmente citaremos aquí al cordobés Antonio Palomino de Castro y Velasco

Fundación Juan March (Madrid)

(1655-1726), insigne pintor y preceptista de arte, quien en la catedral de su nativa ciudad nos dejó una pintura de gran opulencia barroca, historiando la conquista de la urbe por el santo rey Fernando III. Destaca, asimismo, su quehacer en la Cartuja granadina y en el retablo mayor catedralicio cordobés.

La pintura en Andalucía oriental es muy estimable, constituyéndose una escuela a partir del establecimiento en Granada del gran Alonso Cano.

El influjo del barroquismo flamenco, las directas sugestiones canescas y el enlace con lo sevillano, serían sus características más destacadas.

Pedro de Moya († en 1666) parece que fue discípulo de Juan del Castillo; al servicio de la milicia estuvo en Londres, laborando algún tiempo junto a Van Dyck; noticias que ha recogido la tradición, sin que consten de modo fehaciente. Laboró en Sevilla y Granada.

Su única obra, bien identificada, es la *Visión de santa María Magdalena de Pazis* (Granada, Museo), academicista y de cierto manierismo, que recuerda a Castillo. Las Sagradas Familias que se le atribuyen (Granada, catedral; y Madrid, Museo Cerralbo) no parecen suyas, a juzgar del estilo de la obra citada, pues, una acusa un fuerte tenebrismo y la otra ofrece opulencia rubensiana (fig. 258).

El arte de Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), enlaza con Cano y con Moya. Trabajó en Granada, Sevilla y Madrid, llegando a ser pintor del rey. Respecto a su posición estética y artística, recordemos que Lafuente Ferrari lo considera «como el Murillo granadino»[195], aunque es mucha la distancia que lo separa del sevillano; y en cuanto a su composición, es algo suelta y de escasa consistencia (fig. 256).

En la catedral granadina se admiran dinámicas escenas de la *Aparición de la Virgen a san Bernardo* (hacia 1670) y referentes a los santos Juan de Mata y Félix de Valois. Laboró en la Cartuja, donde se halla una deliciosa *Virgen con el Niño.* También es destacable su *Alegoría de la Justicia* (Academia de San Fernando).

Más importante fue Juan de Sevilla (1643-1695), discípulo de Moya, seguidor de Cano y estudioso de obras y artistas diversos, que en composiciones ecléctica revelan sus obras.

El *Descanso en la huida a Egipto* (Budapest, Museo) posee ecos murillescos; el *Triunfo eucarístico* (1685) de las Agustinas granadinas, posee el énfasis barroco (fig. 257).

La *Historia del rico Epulón y el pobre Lázaro* (Prado), se enmarca en movida escenografía; su dibujo inmaculadista (Madrid, Biblioteca Nacional) acredita su fidelidad a la iconografía canesca.

José Risueño, escultor y pintor (1665-1732), nos muestra estética y arte relacionados con Alonso Cano y con pintores flamencos, especialmente Rubens y Van Dyck. Citemos los *Desposorios de santa Catalina* y la *Coronación de santa Rosalía,* de la catedral granadina (hacia 1710) (figuras 259, 260).

En Málaga labora Miguel Manrique, fallecido en 1647. Era flamenco, nacido en Amberes y su arte sigue fielmente el de Pedro Pablo Rubens. Así lo acredita en la *Cena en casa de Simón* y en la Magdalena de la catedral malagueña.

En Jaén destaca el arte de Sebastián Martínez.

Otros pintores fueron Ambrosio Martínez, los Cieza, Esteban de Rueda, Niño de Guevara (discípulo de Manrique), García Melgarejo, Gómez de Valencia, Domingo Chavarito y otros.

El retablo pictórico

Ordinariamente los retablos, singularmente los principales, componen sus trazas con pinturas y esculturas, reservándose para las figuras titulares la representación en bulto redondo y, con menor frecuencia, los relieves.

Esto no obstante, algunos retablos confían totalmente su imaginería a la escultura y otros son fundamentalmente pictóricos, aunque no hay posibilidad de establecer exclusivismos.

De aquellos hemos tratado ya en su correspondiente lugar; ahora nos referiremos a lo concerniente al capítulo. Por supuesto, como es sabido, una composición arquitectónica, enmarca las pinturas, con estilo apropiado al tiempo de su traza y construcción.

Citaremos algunos de los más importantes, que aún se hallan *in situ,* aunque la relación no puede ser exhaustiva: el mayor del templo de la Profesa de Sevilla, hoy Universidad, con pinturas de Ruelas, Varela, Mohedano y otros artistas; con obras originales del clérigo de la colegiata de Olivares, lucen el mayor de la parroquial de San Isidoro en que se historia maravillosamente —iconografía y arte— la muerte del santo arzobispo (1613), y el de Santiago en la catedral (1609), ambos en Sevilla; el mayor de la colegiata de Osuna (Sevilla), con pinturas de Ribera, autor asimismo del caravagiesco Calvario del mismo templo; los que el flamenco Pablo Legote realizó para Lebrija (Sevilla) —con magnífica imaginería de Alonso Cano (1629)— y Espera (Cádiz); el que Zurbarán ejecutó para la capilla del Príncipe de los Apóstoles (1625) en el templo metropolitano de Sevilla; el dedicado al evangelista San Juan en el convento hispalense de Santa Paula, con pinturas de Cano y Juan del Castillo y esculturas de Montañés y del racionero granadino; los que Murillo pintó para la capilla catedralicia de San Antonio de Padua (1656) y los laterales del templo de la Santa Caridad (1670-1672), situados en la misma ciudad; el soberbio del Carmen cordobés (1654 y 1658) que acusa la maestría de Valdés Leal; el que Herrera el Mozo dedicó a la capilla catedralicia hispalense de San Francisco; el principal de la catedral de Córdoba, debido a los pinceles de Palomino; los de las capillas catedralicias granadinas de Jesús Nazareno, con lienzos de destacados artistas, y de Santa Ana, con pinturas de Raxis.

Circunstancias políticas y de otra índole despiezaron importantísimos retablos pictóricos, cuyos cuadros se exhiben en pinacotecas nacionales y extranjeras: nombraremos el principal de la cartuja de Jerez de la Frontera (1639), donde

Fundación Juan March (Madrid)

261. Cajonería, por fray José Manuel Vázquez. Sacristía de la Cartuja de Granada



casaron a maravilla pinturas de Zurbarán y estatuas de Arce; el principal (1665-1666) y laterales (1668 y 1678) del templo de los capuchinos sevillanos; el de la misma Orden en Cádiz, originales de Murillo; la Apoteosis de Santo Tomás, joya de la pintura universal y gloria de Zurbarán (1631); y tantas y tantas obras que continuamente admiramos en museos y otros lugares, que sería imposible enumerar aquí y se crearon para gloria y culto de Dios, de la Virgen y de los santos.

IDEA SUCINTA DE LAS ARTES SUNTUARIAS

Orfebrería

Durante el siglo XVII decrece la producción por la carestía de la plata, como causa fundamental, utilizándose con frecuencia el cobre dorado. El siglo XVIII fue momento estelar de la orfebrería hispalense, laborando importantísimos orfebres y produciéndose obras maravillosas. En una y otra centuria los elementos utilizados delatan la estilística, sentido decorativo y cronología de las piezas.

Entre las producciones pertenecientes al ajuar litúrgico citaremos: custodia de Cádiz, labrada en el XVII por Antonio Suárez; Manuel Duarte repujó y cinceló (1667) la custodia de la parroquial de Santa Ana; también muy importante la del templo de Santa María Magdalena (1692), ambas en Sevilla. Todas ellas son minicatedrales de plata u oro, para ser transportadas procesionalmente en andas, dado su gran tamaño y peso.

En Córdoba, consta que el pintor Antonio del Castillo y el escultor Duque Cornejo daban trazas y modelaban bocetos para uso de los orfebres. El XVII y el XVIII son siglos de esplendor en esta ciudad. Citemos, la gran lámpara del crucero catedralicio, obra de Martín Sánchez de la Cruz (1629); el prestigiosísimo Damián de Castro, que labró el cáliz y el copón de oro (1776), del propio templo; la urna de los Mártires es obra de Cristóbal Sánchez de Soto (fig. 262).

En Jaén, José Francisco de Valderrama hizo el suntuosísimo retablo o marco de la Santa Faz, en la catedral.

Sevilla: aspecto muy importante que destacar en los ajuares litúrgicos son los opulentos retablos de plata que temporalmente se colocaban en las capillas mayores de los templos o de la catedral con motivo de las solemnidades del Corpus Christi, Inmaculada, o triduo de carnaval; prácticamente han desaparecido o sido transformados, despiezándolos para diversos fines. Incluso figuraban en ellos esculturas de dicho metal, como las de los santos Leandro e Isidoro, mayores del natural, que están en la catedral.

Fundación Juan March (Madrid)

262. Gran lámpara del crucero, por Ginés Martínez y Martín Sánchez de la Cruz. Catedral de Córdoba

263. Urna de san Fernando, por Juan Laureano de Pina. Capilla Real de la catedral de Sevilla

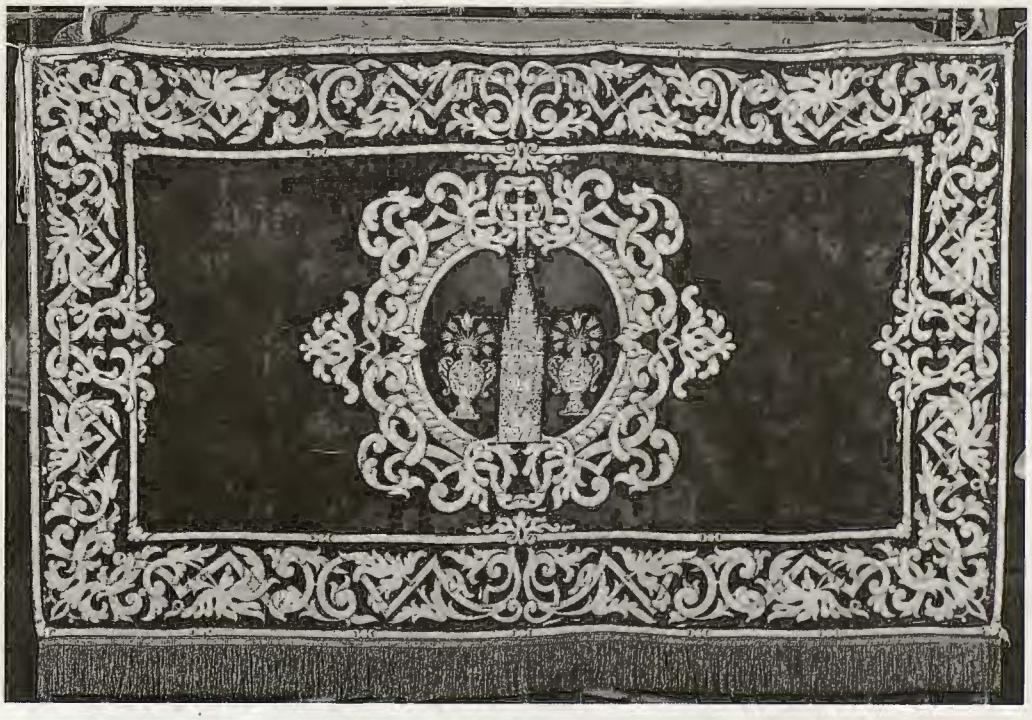
264. Facistol, por Damián de Castro. Coro de la catedral de Córdoba

265. Paño mortuorio de terciopelo negro con bordados, por Francisco Ribera. Catedral de Sevilla



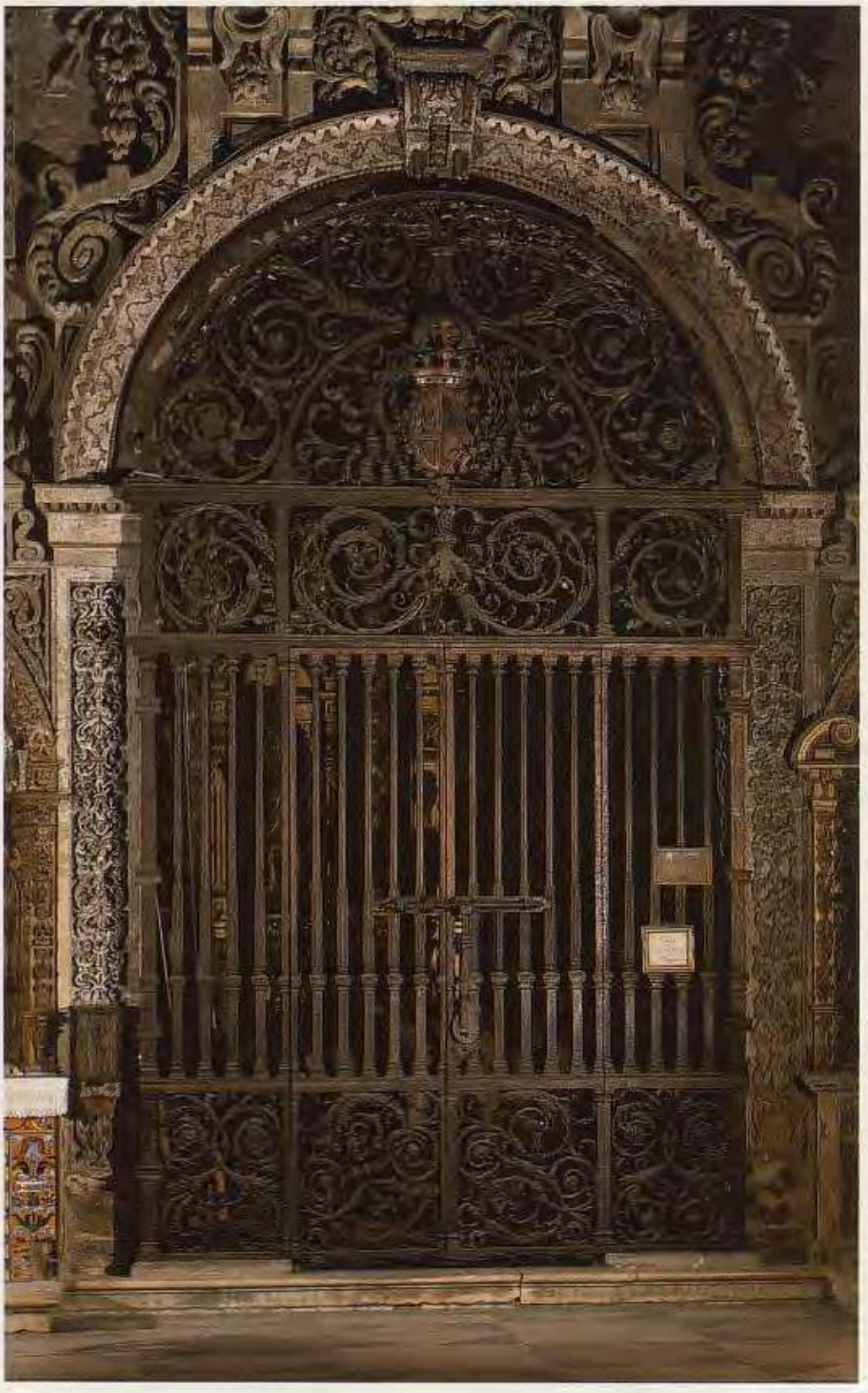






Fundación Juan March (Madrid)

266. Reja de la capilla de San Leandro, por Francisco de Guzmán y Francisco de Ocampo el Menor. Catedral de Sevilla



A la cabeza de todo este proceso, gala del barroco y de las opulencias del rococó figuran la grandiosa urna de plata que contiene el cuerpo incorrupto de San Fernando en la catedral, donde se inmortalizó Juan Laureano de Pina; José Alexandre Ezquerra fue autor de la perdida custodia (1764) de Morón de la Frontera; Juan Bautista Zuloaga legó (1776) a la parroquial de Lebrija unos suntuosos atriles; Vicente Gargallo Alexandre hizo la monumental lámpara (1797) de la Campana; y es lamentable no poder continuar la colosal nómina de orfebres y obras que se conservan en la catedral (fig. 263).

Cerámica

Sigue en el período barroco la importancia de las obras ceramísticas del período anterior y aún se utilizan motivos y composiciones renacentistas y manieristas, creados entonces. Las cabezas de clavo se emplean con frecuencia, así como morfología adecuada a cada momento; a fines del XVIII azulejos con temas de montería.

Siglo XVII: en las iglesias sevillanas de San Vicente (1602); San Isidoro y San Lorenzo (1609); San Martín (1614); Sagrario (1657), obra de Diego de Sepúlveda; Caridad (cartones de los cuadros de la fachada ejecutados probablemente por Murillo); y los de San Francisco en Arcos de la Frontera. Asimismo en los conventos de Santa Paula (1616 y 1630); Santa Clara, obra de Hernando de Valladares (1622) y claustro del convento de Regla en Chipiona (1640) (Cádiz). Los del palacio de la condesa de Lebrija se fechan en 1610-1611. La gran pila vidriada (1658) existente en la parroquia de Mancha Real (Jaén), obra probable de los talleres ubetenses, es digna de mención.

Siglo XVIII: zócalo de la hacienda de Palma Gallarda (1726) en Carmona; el vía crucis (1749) del hospital gaditano de mujeres; el magnífico zócalo policromo con escenas bíblicas en la capilla de Áni-

Fundación Juan March (Madrid)

mas de la parroquial de Rota (Cádiz), ejecutado en Triana en 1755 por José de las Casas; Jesús y Cirineo (Museo de Sevilla); los de la escalera del camarín del templo granadino de San Juan de Dios (1737-1759).

Bordados

El ajuar litúrgico se nutrió de notabilísimas obras, especialmente ternos en los diferentes colores del ritual. Se componían de casulla, dalmáticas, capa, frontal, cubrecáliz, humerales, paños de púlpitos, etc. A pesar de las mermas producidas por los avatares de los tiempos todavía quedan restos del pasado esplendor de los siglos XVII y XVIII. Son magníficas las tiras de imaginería y los elementos decorativos, barrocos y rocallas que enriquecen estas piezas.
En el siglo XVII laboraron en Sevilla dos excelsos maestros bordadores que fueron Marcos Maestre y Sebastián de Montesinos, documentados en numerosas obras del arzobispado; citemos como importante botón de muestra las piezas conservadas en el templo de San Miguel de Jerez de la Frontera.
Las catedrales y los templos andaluces conservan obras de este notable arte suntuario (fig. 265).

Mobiliario

El ajuar litúrgico exigió la talla y preparación de cajoneras de sacristía, roperos, mesas, sillones, banquetería, confesonarios; de todo ello quedan todavía importantes muestras en numerosos templos, con decoraciones barrocas y rocalla. Citemos como ejemplo, entre otros muchos, el conjunto existente en los templos de Écija y, muy especialmente, el de la sacristía de la Cartuja granadina, ya citada (fig. 261).
El gran monumento eucarístico que se utilizaba el jueves y viernes santo en la catedral hispalense —verdadera catedral de madera de varios cuerpos y veintitantos metros de altura— podría citarse aquí con verdadera lamentación, pues con los cambios de la liturgia no se utiliza y esto hace que vaya desapareciendo para vergüenza de todos.

Vidrieras

No tuvo este arte la importancia que en la anterior centuria. Citaremos la dedicada a las santas Justa y Rufina en la catedral hispalense, atribuible a Juan Bautista de León (1685).
En el XVIII se hicieron varias, sencillas y simbólicas.

NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO

EL MEDIO AMBIENTE ESTÉTICO Y ARTÍSTICO

Mediado el siglo XVIII, la estética barroca ofrendaba sus conceptos de epilogal madurez; la morfología correspondiente escalaba las cimas delirantes de su gran teatralidad. En el ocaso cronológico de la centuria, se acusa un lógico cansancio de las formas, que ya no responden a un pensamiento fecundo y vivificador. El apasionante dinamismo barroquista busca fórmulas aureoladas de equilibrada serenidad, de reposo y casi quietud, que tiene todos los visos de una auténtica evasión. Era natural que se volviese la vista al mundo clásico, con ansias de interpretar su mensaje, utilizando los elementos de los órdenes y morfologías consagrados; pero más que a Roma, con su mentalidad, se aspiraba a buscar la perfección autóctona de lo que representó el mundo de Pericles, la estética de Fidias, de Policleto y, en suma, de los grandes artistas griegos de los siglos V y IV a. de C.
Por ende, al declinar el citado siglo XVIII, encontraremos un barroco transido de clasicismo, que poco a poco va dejando paso a una nueva mentalidad, de sentido clásico, aunque fecundada de carácter propio y cargada de categorías ideológicas, fieles a su momento histórico. La estética de la belleza se alía ahora con las fuerzas de la expresión, como herencia de la etapa anterior.
A este proceso se le llama Neoclasicismo; mas siguiendo a Giedion y, sobre todo, a Chueca[196], estimo muy prudente y ajustado a la filosofía de la época distinguir en el entorno del estilo, un barroco clasicista y un clasicismo romántico.
Y engarzando con este proceso, el Romanticismo propiamente dicho, que no es una pura evasión a la medievalidad, aunque posea morfologías que recuerden las propias de los estilos de dicho período histórico, sino una vuelta a la naturaleza en todos los aspectos, procurando interpretar sus valores expresivos, con muy variados matices.
Véase, pues, la dificultad de establecer compartimentos estancos en esta etapa, diferenciándolos y perfilándolos con nitidez, pues las ideas se fecundan mutuamente y las morfologías respectivas se unen tangencialmente o se intersecionan y entrecruzan.
Las ideas que dan tono al ambiente, hay que buscarlas en la Enciclopedia, en la Aufklärung y en el Sturm und Drang, así como en las obras de Winckelmann, Lessing, Blondel, Hegel, Victor Hugo, Chateaubriand, Viollet-le-Duc, Rousseau y otros muchos.
En España son las de Mengs, Reinoso, Espronceda, Ventura de la Vega, Zorrilla, Echegaray, Larra, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón, Amador de los Ríos y varios más.
El estudio de los restos arqueológicos y de las antigüedades —recordemos el descubrimiento de Pompeya y Herculano— promocionó un afán viajero, con propósitos de conocer la geografía artística, los monumentos, paisajes y parajes pintorescos, describiéndolos literariamente y fijándolos plásticamente mediante dibujos y litografías, sistema éste extendido en la época. Los extranjeros

Fundación Juan March (Madrid)

visitaron insistentemente España, cuales Delacroix, Roberts, Dauzats, Dehodencq, Doré, Regnault, Ford, W. Irving y otros. Es innegable el conocimiento de los valores estéticos y artísticos universales, singularmente los europeos, que matizan nuestra producción.

Fruto de todo ello, en nuestro país, fueron las obras siguientes: *El artista,* dirigida por E. Ochoa y Federico de Madrazo (1835); el año siguiente Mesonero Romanos funda el *Semanario pintoresco español; El arte en España,* bajo los auspicios de Gregorio Cruzada Villaamil; los *Recuerdos y bellezas de España,* promovido por Pablo Piferrer y José M.ª Quadrado, con litografías de Javier Parcerisa y Boada; la *España artística y monumental,* con texto de Patricio de la Escosura y magníficas ilustraciones de Jenaro Pérez Villaamil; *Monumentos arquitectónicos de España;* el magnífico *Viaje de España* de Antonio Ponz; e innumerables trabajos, ilustrados o no, en publicaciones periódicas, con vida efímera casi todas ellas, y hoy muy difíciles de consultar. Es una visión panorámica que mentaliza al país en torno a sus bellezas artísticas y naturales. Los nombres de Diego Villanueva, José de Castañeda, José M.ª Guallart, José Sierra, Caveda, Ceán Bermúdez, Llaguno, Antonio M.ª Esquivel y otros, representan la cara auténticamente erudita de esta temática, tan apasionante como aún poco conocida.

En el ámbito puramente profesional, la formación de los artistas se realiza a través de las Academias de Bellas Artes, actuante la de San Fernando en Madrid ya en 1752, y luego varias regionales o locales, cuales la de Sevilla (heredera de la fundada en 1660 por Murillo y Valdés Leal), Zaragoza, Valencia, Granada, Córdoba, Cádiz y otras. La de Barcelona, auspiciada por la Junta de Comercio, en la Lonja, llegó a brillar con luz propia, manteniendo matices hegemónicos junto a la madrileña. Pero las Academias pronto vinieron a ser propiamente centros de saber y de cultura artística, en tanto la docencia se vinculó a las Escuelas ya desde 1845, fecha en que la arquitectura



267. Interior de la iglesia del Sagrario, por Ventura Rodríguez. Jaén



268. Exterior de la iglesia de la Victoria. Córdoba

se desglosó del tronco común pedagógico, constituyendo escuela específica, con tendencias a la tecnología. Los artistas más destacados solían conseguir, mediante oposiciones, una pensión temporal en la Academia de Bellas Artes, de Roma, que generalmente dejaba huella indeleble en su formación y constituía innegable mérito en el mundillo artístico.

Otro dato digno de reseñar es el de la celebración de las bienales Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, a partir de 1856, certámenes muy concurridos, con matiz oficial y la inevitable secuela de artistas admitidos y rechazados, galardonados o no, que, pese a cuanto se ha dicho en contrario, ha constituido un verdadero escalafón jerarquizante en el ámbito español.

Es muy sabido que el panorama expuesto estuvo signado por los vaivenes de diversas fuerzas de presión, no siendo pequeña la que impulsaba la política (tanto la propia como la internacional), que marcaba rumbos, con altibajos de afectos y pretericiones, en detrimento, no pocas veces, de la justicia y equidad.

CUADRO SINÓPTICO DEL DESARROLLO ARTÍSTICO

Difícil establecer esta sinopsis histórica por las relatividades que siempre entraña.

Sugestiva la establecida por Vercelloni[197], en orden al Neoclasicismo, por casuística y circunstancial en exceso; incluso comprometida cuando se trate de perfilar la cronología del barroco clasicista y del clasicismo romántico, no obstante su mayor simplicidad.

Como precisa establecer unas fechas, podemos afirmar, con toda clase de reservas, que el período neoclásico abarcaría desde 1750 ó 1760 a 1840; desde esta fecha hasta treinta años después, lo romántico, recordando la enorme dificultad de señalar barreras, pues los artistas producen obras que igualmente se podrían situar en uno u otro casillero estilístico, incluso con alternancias cronoló-

Fundación Juan March (Madrid)

269. Iglesia de San Juan Bautista, por T. Cayón y T. Benjumeda. Chiclana

270. Iglesia de San Felipe Neri, por José Martín Aldehuela. Málaga

gicas, motivadas por encargos, fuerzas de presión o simplemente la libre decisión del artista creador. Ello no constituye novedad absoluta, ya que en todos los períodos artísticos acaeció así; mas ahora se aprecia con mayor frecuencia, por las características de estos complejos ideológicos.

EL URBANISMO

Nuevas ordenanzas estatales o locales se promulgan con afán de actualización y de atemperarse a lo internacional. Así, es muy interesante la preocupación por transformar la red viaria de algunas de nuestras ciudades importantes (Madrid, Barcelona, San Sebastián), para servir a las necesidades del tráfico rodado y con afanes de mejorar el aspecto y el mayor embellecimiento de las mismas. Se derriban viejos caserones y viviendas molestas e insalubres, para abrir calles más anchas y luminosas, se inaugura el alumbrado público de gas, se exige la modernización de las fachadas, se abren plazas como pulmones urbanos, se trazan paseos y alamedas, se plantan árboles para sombrear y hacer más sano y grato el deambular, se alzan puertas conmemorativas, fuentes y estatuas por doquier; los jardines y zonas verdes adquieren un cierto aire orientalizante, con sus quioscos, lagos, cascadas, etc., muy dentro del espíritu romántico.

Dentro de nuestro marco geográfico, citemos la villa de la Carolina (Jaén), iniciada en pleno barroco, aunque su trazado viario posea innegable clasicismo, a tenor del tiempo; las plazas de Almería, la Corredera (Córdoba), la Alameda o Salón (Granada), el Patín de las Damas, las Delicias, la Alameda y el salón-paseo de Cristina (Sevilla), varios de ellos transformados o desaparecidos.

Las necrópolis se reforman o inauguran a tono con la modernidad, alzando panteones y decorando sus avenidas con cipreses y estatuas; el de Cádiz, en su origen, podría citarse como ejemplo al respecto.





ARQUITECTURA

Relaciones con el arte de otras regiones

Ya se han expuesto las fuentes y bibliografía relacionadas con la arquitectura hispánica, así como los nombres de los más destacados teorizantes. La aportación de todo tipo de elementos fue grande y la mentalización indudable en torno a la modernidad.

La Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando (1752) orientaba a los profesionales humanística y profesionalmente, y tanto la estética como la morfología poseían destacado matiz clásico. Por añadidura, la necesidad de examinar y aprobar todos los proyectos de edificios públicos, tanto religiosos como civiles, impuso una decisiva orientación al respecto. Además, el terremoto de 1755, con su secuela de ruinas y destrucciones, parciales o totales, exigió una serie numerosa de reconstrucciones, donde el gusto de los tiempos se impuso sin titubeos.

En 1845, según se dijo, la enseñanza de la arquitectura se imparte en escuelas especiales, separándose de la didáctica de la escultura y de la pintura, con detrimento de su orientación artística, en beneficio de más intensa formación tecnológica. Ya entonces la orientación tiende hacia el Romanticismo, para dar de bruces en una estricta funcionalidad.

Ventura Rodríguez (1717-1785), es el prototipo del barroco clasicista, ligado a las obras italianas de un Borromini y en contacto directo con Bonavia, Juvara, Sachetti y otros. El templo madrileño de San Marcos (1749-1753), la portada de la Catedral de Pamplona (1783), el palacio de Liria, en la Villa y Corte (1770), y las obras del Pilar, en Zaragoza (1750), entre otras muchas, acreditan su maestría y la utilización de conceptos y morfologías barrocas, aliados sabiamente con conceptos y morfologías clasicistas.

Importantísima la obra de Sabatini, inmersa ya en el clasicismo griego, aunque todavía con resabios barrocos. Los edifi-

Fundación Juan March (Madrid)

271. Fachada de la Aduana, por Manuel Martín Rodríguez. Málaga



272. Fachada del Ayuntamiento de Cádiz



cios madrileños de la antigua Aduana (Ministerio de Hacienda) y la puerta de Alcalá, entre otros, aseveran el aserto.

El gran arquitecto neoclásico español fue Juan de Villanueva, con intensa formación en Roma, a la cual fue siempre fiel, acusando singularmente el influjo de la estética y de las fórmulas de Andrea Palladio; la admiración por la obra de Herrera aumenta quilates a su clasicismo hispánico. Como artista completo, su tectónica posee intenso vigor plástico y hondo sentido pictórico, pues no en balde Chueca lo considera como arquitecto de las sombras, por la intensidad de su claroscuro. El actual Museo del Prado (1785), pensado para Ciencias Naturales, es su obra más significativa. El oratorio madrileño del Caballero de Gracia, la Casita del Príncipe en El Pardo (1784), la reconstrucción de la plaza Mayor madrileña (1790) y tantas otras obras singulares, acreditan su maestría. Los jardines de Aranjuez, nos lo presentan ya como un romántico.

Su influjo fue muy grande y muchos los discípulos, entre los que descuellan Isidro González Velázquez y Antonio López Aguado.

La huella del neoclasicismo fue importante en toda la península.

No fueron muy afortunadas las creaciones —mejor imitaciones— de las construcciones medievales, singularmente las góticas. Citemos el gran hastial de la catedral de Barcelona y el proyecto del marqués de Cubas para la catedral madrileña de la Almudena (1881). En obras de restauración, nombraríamos las efectuadas en la catedral de León, dirigidas por Juan de Madrazo y en la iglesia de los Jerónimos de Madrid.

Arquitectura religiosa, civil e industrial

En Andalucía hay obras excelentes aunque no muchas, debidas a arquitectos que circunstancialmente realizaron sus encargos, aunque sin residir allí ni influir en el ambiente.

Fundación Juan March (Madrid)

273. Fachada de la iglesia de San Ildefonso, por Julián Barcenilla y José Echamorro. Sevilla

274. Iglesia de la Magdalena, por Lucas Cintora. El Arahal (Sevilla)





Ventura Rodríguez proyectó el magnífico templo del Sagrario, anejo a la catedral de Jaén, paredaño a la maravillosa joya renacentista, y se encargó de la iglesia cordobesa de Santa Victoria, comenzada por el francés De Vreton; ambas construcciones (de organización central), como su tarea en Pamplona, corresponden a la última etapa de su quehacer, de acento notoriamente neoclásico (figuras 267, 268).

Su sobrino y discípulo Manuel Martín Rodríguez construyó el soberbio edificio de la Aduana malagueña, siendo muy justa su fama, por la acertadísima funcionalidad de sus estructuras (fig. 271).

En Granada se construyó la capilla catedralicia de San Miguel (1804-1807), proyectada por don Francisco Romero de Aragón.

Cádiz, que conoció los esplendores del barroco, tiene una etapa neoclásica de gran interés. La inicia Torcuato Cayón de la Vega (1725-1783) —quien, como su yerno Ventura Rodríguez, militaría en el llamado barroco clasicista—, la continúan sus discípulos Miguel de Olivares y Torcuato J. Benjumeda (1757-1836), así como Pedro A. Albisu y Juan Daura. No es tarea fácil señalar la parte que a cada uno corresponda en diferentes edificios religiosos, civiles, industriales y aun en proyectos urbanísticos, ya que los planos originales fueron reformados al encargarse varios de estos arquitectos de la prosecución de las obras. Así ocurre con las iglesias de San José, San Pablo, Rosario y Santa Cueva, en Cádiz, más los templos de Chiclana y San José de Puerto Real; el Ayuntamiento, la Cárcel y el cementerio gaditano, además del Ayuntamiento de San Fernando, el mercado de Puerto Real y varias casas en la capital y provincia (fig. 272).

El brote neoclásico en Sevilla es reducido en número pero de gran interés. El barroco clasicista lo representan en su última etapa los arquitectos Pedro de Sil-

Fundación Juan March (Madrid)

275. Fachada del Ayuntamiento de Cazalla de la Sierra



276. Exterior de la Plaza de la Maestranza, por Vicente S. Martín. Sevilla



va y Antonio Matías de Figueroa, ya referidos en el capítulo anterior, y José Álvarez, maestro mayor del Arzobispado hispalense, en cuyo haber hay que consignar el templo sevillano de San Bernardo (1780) y los de Aznalcollar (1782) y Santa Cruz de Écija (1783).

Con mayor sentido barroquista laboró Vicente Catalán Bengoechea, activo en la antigua Fábrica de Tabacos, hoy Universidad hispalense, en la bella torre de Lebrija (1756) y en la suntuosa torre-fachada de Santa María, en Arcos de la Frontera (Cádiz).

Lucas Cintora, que laboró intensamente en la ciudad de la Giralda, imprime su huella estética y documental en la citada fábrica de Tabacos y en el Archivo de Indias ejecutando su monumental escalera. Pero su obra de mayor empeño es la parroquial de Santa María Magdalena en El Arahal (Sevilla), fechable entre 1785-1800 (fig. 274).

El carmonés José Echamorro proyectó la iglesia sevillana del apóstol San Bartolomé (1779-1800) y actuó como director de obra en el más neoclásico de los templos hispalenses, dedicado a San Ildefonso, cuya traza original fue del académico Julián Barcenilla (1796) (fig. 273).

Pero el más neoclásico de los maestros que trabajaron en tierras de Sevilla fue el cordobés Ignacio Tomás, ya que sus iglesias astigitanas de Santa Bárbara (1790) y la inconclusa de San Juan (1792), son émulas de las composiciones del eximio Juan de Villanueva[198].

Desgraciadamente desapareció la vieja Aduana de Sevilla, alguna de cuyas portadas podrían relacionarse con las compuestas por el grupo gaditano Cayón-Benjumeda.

El retablo

La columna salomónica, el estípite y la rica ornamentación barroca, ceden lugar en esta época a elementos clásicos primero y a formas medievales después.

En efecto, antes serán composiciones lignarias doradas y estofadas, que siguen la ordenación —libre— del toscano y, sobre todo, del jónico y del corintio, para dejar paso a elementos pétreos —mármol principalmente—, que con su propia estética aspiran a emular lo monumental. Cuando los medios económicos no permiten el empleo de dichos materiales, será el estuco y sobre todo la madera, imitando vergonzantemente lo marmóreo, la que se utilice en capillas mayores y laterales. A veces, en lugar de retablo, suelen alzarse, en el centro de los presbiterios, unos tabernáculos o baldaquinos eucarísticos, de dichos materiales, en los que una cúpula aparece sostenida por soportes clásicos.

A todo ello suceden ostentosos retablos leñosos, en los que arcos apuntados o conopiales y ornamentación goticista, revestidos de oro y con varia policromía, delatan el gusto romántico.

Tanto las composiciones neoclásicas como las románticas contienen profusión de imaginería pictórica o escultórica, pretendiendo interpretar o copiar la facundia, la riqueza o la teatralidad de estilos pretéritos.

Serían incontables los ejemplos, pues son muchos los templos adornados con estos

Fundación Juan March (Madrid)

277. Relieve de San Miguel, por Juan Adán. Catedral de Granada

278. Portada principal, por Fernando Rosales y Ricardo Bellver. Catedral de Sevilla

tipos retablísticos, de mejor o peor gusto; por ello me limitaré a citar el mayor y los laterales de la iglesia gaditana del Rosario, el mayor del templo de San Pablo, de la misma ciudad, los laterales de la parroquial de Chiclana, documentados como obra de Benjumeda y los tabernáculos presbiterales de Chiclana y del templo sevillano de Santa Cruz. En Sevilla, el destruido de la parroquia de San Roque y el principal de Las Cabezas de San Juan. En Granada, los principales de los templos de San José y de San Pedro.

ESCULTURA E IMAGINERÍA

Relaciones con el arte de otras regiones

Los valores estéticos y el sentido religioso que fecundaron el arte barroco, se mantienen durante el Neoclasicismo y el Romanticismo, aunque matizados de diversa forma y con morfología adecuada a las corrientes ideológicas y sociales.
Por supuesto, la imaginería sagrada sigue ocupando a los escultores, realizando figuras procesionales, titulares de cofradías, o santos de culto y devoción, aunque no en la medida y proporción que en épocas anteriores.
Como imagineros que siguen la tradición y que podríamos incluirlos en el barroco clasicista, figuran Felipe de Castro, discípulo de Pedro Duque Cornejo, Luis Salvador Carmona, Juan Pascual de Mena y Juan Adán; todos ellos arrancan de la fuente nutricia de la gran escultura policromada española, aunque su formación





Fundación Juan March (Madrid)

279. Sepulcro del arzobispo de la Lastra y Rojas, por Ricardo Bellver. Catedral de Sevilla



280. Sepulcro del arzobispo Lluch, por Agapito Vallmitjana. Catedral de Sevilla



o tareas en la Academia originan formas más depuradas y un cuidado más intenso de la composición, dibujo y modelado, de raigambre clasicista. Los valencianos Esteve Bonet y Ginés así como el catalán Ramón Amadeu cultivan una escultura de género, ligada principalmente a los nacimientos, belenes o pesebres, que le otorgan una significación especial. Cabría nombrar aquí al canario José Luján Pérez, que sigue las orientaciones del arte sevillano, aunque no le faltan afinidades con Salzillo.

En cambio, Manuel Álvarez fue llamado «el griego» por sus clásicas preocupaciones, que proyecta y vuelca en sus imágenes y figuras.

Citemos también al francés Roberto Michel, insigne académico, que realizó interesante tarea en Madrid, con obras religiosas y profanas.

En el ámbito del clasicismo romántico habría que incluir al gran José Álvarez Cubero —cordobés de nacimiento, amigo de Canova durante su pensión en Roma y fiel siempre a la Antigüedad, aun también mientras labora en París—; el no menos notable Damián Campeny —catalán, asimismo relacionado con Canova, en Roma—; su paisano Antonio Solá; el granadino Pedro Antonio Hermoso, y otros. Todos ellos tratan la estatuaria sacra y laica, acreditando sus conocimientos de la morfología clásica y su obvia afición por los conceptos que encarnan.

La reacción que significó el naturalismo romántico lo representan el valenciano José Piquer, el aragonés Ponciano Ponzano y los catalanes Vallmitjana. Arrancan del neoclasicismo, conservan brotes del arte tradicional hispánico y se recrean en interpretar los valores que tan pródigamente ofrece la naturaleza.

Materiales y procedimientos

Se continúa empleando la madera, aunque no como material preferente y casi único, cual ocurrió en tiempos anteriores. Los materiales pétreos —mármol, alabastro— y el bronce ganan terreno, como materia definitiva, de una parte, en recuerdo y veneración de conceptos y procedimientos clásicos y, de otra, por dedicarse a hermosear a la intemperie plazas, paseos, edificios, etc.

La imaginería lignaria sigue policromándose, aunque esta técnica va perdiendo cultivadores al disminuir los encargos.

La convocatoria bienal de las exposiciones nacionales, las pensiones de Roma y París, con sus oposiciones, y la necesidad de presentar bocetos en espera de encargos de interés, determinan la ejecución de numerosas e importantes esculturas en barro cocido, con o sin policromía, que al no poder trasladarse a materia más duradera y encontrar adecuado destino, se fueron almacenando y con el tiempo desaparecieron, destruyéndose o mutilándose, significando grave merma de un acervo importante de nuestra producción artística.

La temática religiosa y profana

La imaginería sagrada sigue bebiendo en las fuentes eclesiales y en la tradición, aunque el mensaje sagrado que comporta se trivializa, en aras de una gran preocupación morfológica y de valores empíri-

Fundación Juan March (Madrid)

281. Monumento a Daoiz, por Antonio Susillo. Sevilla

282. Monumento a Murillo, por Sabino Medina. Sevilla

283. Monumento a las Cortes de Cádiz, por Aniceto Marinas. Cádiz

cos. Se crean figuras talladas y de vestir, se emplea el desnudo cuanto es posible y no es difícil encontrar ciertos «collages» con afanes de acrecer la expresividad.
Los temas representados suelen ser los generales, sometidos a los encargos, que escasean en proporción a otros tiempos. Las figuraciones en madera policromada se destinan al interior de los templos (como imágenes o grupos procesionales o de culto), labrándose en materiales pétreos para exteriores. Destacan las representaciones del Crucificado, seguidas de otros temas cristíferos, de esculturas marianas y de diversa estatuaria sacra.
En cambio, aumenta la iconografía profana, con representación de reyes y personajes de diverso grado y alcurnia, escenas y figuras mitológicas —muy a tono con el gusto neoclásico—, representaciones de las divinidades clásicas interpretadas por los grandes maestros del arte antiguo, copias de Praxiteles, Lisipo, Escopas, y lo helenístico, etcétera.
El retrato adquiere ahora gran atención oficial y social, prodigándose en bronces y mármoles (a la manera de las «simulachra», tanto la «achillea», como la «icónica»), bien en figuras completas o cabezas, bustos y medias figuras.
Los monumentos públicos proliferan con escenas o figuras que exaltan la valentía, la heroicidad, la santidad o diversos valores sociales; los palacios y edificios oficiales, públicos y privados, rivalizan en decorar sus exteriores o sus estancias con obras al gusto del tiempo, que dan trabajo a los escultores en cantidad y con variada calidad.
En Andalucía podríamos citar diversas obras realizadas por escultores foráneos o nativos, aunque avecindados y laborantes en otros lugares. Así, pues, el magnífico sepulcro del arzobispo Moscoso de la catedral granadina es obra del catalán Jaime Folch y Costa, formado en Barcelona, Madrid y Roma, más tarde director de la Escuela de las tres Nobles Artes de dicha capital andaluza; el grandioso relieve pétreo de la *Batalla de los ángeles,* que luce en la capilla de San Miguel y el de la *Aparición de la Virgen del*







Fundación Juan March (Madrid)

284. Monumento a Bécquer, por L. Coullaut Valera. Parque de María Luisa, Sevilla



Pilar a Santiago, en su recinto propio del citado templo, se deben al aragonés Juan Adán, que «aunque neoclásico puede ser considerado como el último imaginero entre los salidos de la Academia»[198bis] (fig. 277). Pedro Antonio Hermoso, nativo en la ciudad de los Cármenes, escultor de Cámara y director de la Academia, realizó un San Bruno para la cartuja de su ciudad natal y varias figuras para la catedral hispalense.

La escultura en Sevilla muestra una gran atonía, falta de espíritu creador y por ello se inspira en la mejor tradición imaginera local: allí laboraron Cristóbal Ramos, Blas Molner, Juan Astorga, su pariente Gabriel y otros.

Cristóbal Ramos realiza en barro y madera una imaginería preciosista, aporcelanada, de sentido pictórico, que agrada por la dulzura de su expresión y blando modelado y morfología. Blas Molner († 1812), nos ha legado imágenes procesionales, Dolorosas de vestir y obras de talla entera, dentro, todas ellas, del gusto cofradiero sevillano.

El más importante del grupo fue sin duda Juan de Astorga (1779-1849), que sigue en análoga dirección, laborando sin cesar para cofradías y hermandades, cuales el Crucificado de la Providencia en la Santa Escuela de Cristo, la Dolorosa de Capuchinos y la de la Presentación (1839) (fig. 285), en todas las cuales, con evidente unción sagrada, dramatiza el dolor pasionista a tenor de la mentalidad popular. Copió el San Jerónimo de Torrigiano (1827), en figura de tamaño natural, que se conserva en el monasterio hispalense de Santa Paula. Como el anterior, ejercieron la docencia en su especialidad. Su pariente Gabriel Astorga sigue en línea semejante, aunque es de inferior categoría.

Cabría incluir, dentro del Romanticismo, algunas figuras de Antonio Susillo, cuales el Crucificado del cementerio hispalense, aunque su arte hay que encajarlo en el eclecticismo modernista; el sepulcro que contiene los restos de Cristóbal Colón en la catedral sevillana, obra de Arturo Mélida y el relieve y esculturas

Fundación Juan March (Madrid)

285. Dolorosa de la Presentación, por Juan de Astorga. Iglesia de la Magdalena, Sevilla



286. Monumento funerario a Cristóbal Colón, por Arturo Mélida. Catedral de Sevilla



de la portada principal de este templo, a cargo de Ricardo Bellver (figs. 278, 286).

PINTURA

Relaciones con el arte de otras regiones

Naturalmente la personalidad de Goya y sus polivalencias estéticas y artísticas, fue un faro de excepcional magnitud que alumbró el arte europeo de su tiempo. Por lo que respecta a Andalucía, hay que tener muy presente que, para la catedral hispalense, el artista de Fuendetodos pintó a las santas patronas de la ciudad, Justa y Rufina (1817) —cuadro que presidió la sacristía de los Cálices—, y varias escenas religiosas —*La Cena, Milagro de los panes y los peces, Convite del padre de familia*— de la Santa Cueva gaditana (1793-1796) —conservadas todavía *in situ*—, insertas una y otras en la nómina de los ochenta temas sacros ejecutados por él. Los artistas, las élites cultivadas y el pueblo tuvieron, pues, la posibilidad de contemplar directamente el quehacer del maestro y recibir el impacto que representan (figs. 287, 288).

El neoclasicismo del bohemio Mengs fue seguido, con matices singulares, por Mariano Maella y Francisco Bayeu.

Fundación Juan March (Madrid)

287. La Santa Cena, por Francisco Goya.
Iglesia de la Santa Cueva, Cádiz



La tradición hispánica, arrancada del Barroco, con destacados aires clasicistas, la representa en la Corte Vicente López y en Cataluña Francisco Lacoma.
Mas en Francia se libra una incruenta batalla estética, con sus consiguientes morfologías y temáticas —vieja disputa encarnizada en otros tiempos—, entre los partidarios del dibujo (David, Ingres), que perfilan y definen la mentalidad neoclásica, y los acérrimos defensores del color (Delacroix), que perfilan el Romanticismo. Sin embargo, los campos no están siempre lo bien delimitados que fuera de desear para la clara sinopsis didáctica a que aspiramos.
José de Madrazo, José Aparicio, Juan Antonio Ribera y José Flaugier (francés y docente en Barcelona) significan en España la corriente neoclásica, derivada directamente de lo davidiano; Francisco Lameyer se inspira en Delacroix; amén de que todos ellos tienen una deuda innegable con el pintor de Fuendetodos.
Pero hay otro grupo relacionado con los Nazarenos alemanes, —laborantes en Roma— y también con Ingres, que representan un purismo romántico del mayor valor; el más destacado fue Federico de Madrazo y, en cierto modo, también Carlos Luis de Ribera y Joaquín Espalter.
El grupo de los paisajistas (Jenaro Pérez Villaamil y Parcerisa), los costumbristas andaluces, que luego citaremos, y los cultivadores a ultranza del género religioso, militan asimismo en el bando romántico.
Queda el grupo de pintores de historia (Eduardo Cano, Casado del Alisal, Gisbert, Rosales), que muestran un eclecticismo, al participar de vetas neoclásicas, románticas y realistas, que escapan a este recorrido. El caso de Mariano Fortuny constituye capítulo especial; bebe en las fuentes goyescas, varias de sus obras podrían considerarse como románticas y sus escenas de género poseen personalidad *sui generis*.

288. Las santas Justa y Rufina, por Goya.
Sacristía de los Cálices. Catedral de Sevilla



La temática religiosa y profana

Las naturalezas muertas y los floreros, que fueron especialmente cultivados en las últimas décadas del barroco, siguen atrayendo la atención de los pintores y del mercado.
El retrato que ocupa principalísimo plano, especialmente con atuendos cortesanos, está muy a tono con el gusto del tiempo, la mentalidad social de las clases elevadas, de la realeza y de los estamentos oficiales, y de lo que se hacía en Francia e Inglaterra. El estudio fisonómico y especialmente la indumentaria, joyas, mobiliario, etc., gozan de cuidadoso esmero por los artistas.

Fundación Juan March (Madrid)

289. La Caridad, por Antonio María Esquivel. Hospital de la Caridad, Sevilla

291. Retrato de señora, por José Elbo. Museo de Bellas Artes de Cádiz

290. Cristo y la Samaritana, por José Guitiérrez de la Vega. Iglesia de San Pedro, Sevilla

292. Niña con perro, por Gutiérrez de la Vega. Museo de Bellas Artes de Sevilla









Fundación Juan March (Madrid)

293. El casto José, por Esquivel. Museo de Bellas Artes de Sevilla



Los temas mitológicos en el neoclasicismo, y los orientalizantes (Marruecos, Oriente próximo) en el romántico, encajan en el gusto de ambas corrientes.
Las escenas costumbristas y pintorescas encuentran asimismo magníficos intérpretes.
El paisajismo (consecuencia del espíritu viajero, que pretende y consigue efigiar trozos de naturaleza, con edificios y ruinas, unas veces reales y otras imaginados) es un aspecto muy notable en la temática romántica.
Por supuesto, los asuntos religiosos, cargados de expresión, encuentran también numerosos pintores que los retratan, inspirados unos en el arte de Murillo, o en obras y estampas de artistas italianos.
Como precursores de este pintoresquismo costumbrista podríamos citar a Juan Rodríguez «el Panadero» y a Joaquín Fernández Cruzado (fig. 295).
Antonio María Esquivel (1806-1857), de vida corta pero muy intensamente sentida, cultivó diversos géneros pictóricos en los que acusa un romanticismo, aunque con los matices eclécticos propios de su época. Ejerció la docencia en el Liceo artístico y literario y en la Escuela de San Fernando, redactando un tratado de anatomía pictórica. Sufrió una ceguera temporal, que le produjo profunda crisis espiritual.
El Museo de Bellas Artes de la ciudad de la Giralda posee una importante colección de obras, en número y calidad, donadas por don Andrés Siravegne; los museos del Prado, Romántico y diversas colecciones particulares, exhiben variadas muestras de su fecundo quehacer.
En sus cuadros religiosos bebe en las fuentes de la tradición hispalense, especialmente en la obra de Murillo. Así lo comprobamos en el San Hermenegildo, el Ángel de las Ánimas, Santas Justa y Rufina, la Anunciación y la Magdalena.
En los asuntos bíblicos trata decididamente el desnudo, cuales en sus Adán y Eva, la casta Susana, José y la mujer de Putifar; pero aún más valientemente en las escenas mitológicas, como puede comprobarse en el *Nacimiento de Venus,*

Fundación Juan March (Madrid)

294. La campana de Huesca, por Esquivel. Museo de Bellas Artes de Sevilla



295. Retrato de T. Benjumeda, por Juan Rodríguez «el Panadero». Museo de Bellas Artes de Cádiz



temas en los que apela a matices neoclásicos, aunque insertos en clara mentalidad romántica. No destaca a igual altura en la pintura de historia, excesivamente cargada de sentido literario. Deliciosas las escenas de género, de las que podemos citar como ejemplo, la que se titula *La Caridad* (figs. 289, 293).

Pero es en la obra retratística donde se manifiesta su gran talento pictórico: fisonomía, telas, ambiente, expresión, están servidos por un excelente dibujo, fino modelado y acertada composición. Algunos podrían situarse en paridad con los buenos retratistas ingleses. Citaremos las *Lecturas de Espronceda y de Zorrilla* (1845-1846), magníficos documentales de la sociedad culta de su tiempo; los infantiles, los familiares, el de la reina Isabel II y su hermana, el general Prim, Julián Romea, Santiago Miranda y tantos y tantos más. Esta nutrida serie iconográfica, junto a las velazqueña y goyesca, muestran veracísimo panorama de la sociedad española en los siglos XVII, XVIII y XIX.

José Gutiérrez de la Vega (1791-1865), está aún más inmerso en la tradición de la escuela pictórica sevillana del siglo XVII, especialmente en relación con Murillo y Zurbarán, como lo acreditan sus Santas Águeda, Marina e Inés, de colecciones particulares, y otros asuntos religiosos (cerca de una treintena) que sentía profundamente. Fue además excelente retratista, que gozó de importantes encargos, como lo revela el amplio centenar de obras catalogadas (fig. 292).

Varios fueron los pintores que se agrupan bajo el apellido Bécquer: José y Joaquín Domínguez Bécquer, probablemente primos, y Valeriano Bécquer, hermano de Gustavo Adolfo, ambos hijos de aquél. Los dos primeros cultivaron el retrato, las escenas costumbristas y la ilustración. Los paisajes y vistas de Sevilla, originales de Joaquín (a quien llamaban el «Quijote de los pintores»), repartidos en diversos museos y colecciones, son deliciosas páginas llenas de frescura y vida (figs. 297, 299).

Este fue el maestro del más insigne de la

Fundación Juan March (Madrid)

296. Retrato de familia, por Valeriano Bécquer. Museo de Bellas Artes de Cádiz



familia, Valeriano Bécquer (1833-1870) cuyo arte participa del eclecticismo muy generalizado en la época. Pero su verdadera formación la encontró en torno a Murillo, primero, a Velázquez y a Goya, después, como puede comprobarse a través de su obra. Los magníficos retratos de Gustavo Adolfo, el *Leñador* (1866) y el *Conspirador carlista* (1856), están en la línea de la mejor serie iconográfica hispánica, en la veta brava de nuestra pintura; el bellísimo *Retrato de familia* posee los quilates del más puro romanticismo; en cambio, *El chocolate, La fuente de la ermita* y el *Baile,* están en la línea goyesca. Sus escenas costumbristas hispalenses y de diversas zonas de nuestra geografía, que con espíritu andariego conocieron y retrataron ambos hermanos, sus dibujos y grabados que ilustran libros —la novela de V. Hugo *Los trabajadores del mar*— y publicaciones periódicas, matizan tanto su romanticismo como su realismo (fig. 296).

Manuel Rodríguez de Guzmán, Andrés Cortés y los Cabral Bejarano forman, asimismo, en el costumbrismo romántico (figuras 298, 301).

José Villegas Cordero (1844-1921), aunque partícipe del romanticismo, conviene adscribirlo a la etapa realista. Su famoso *Decálogo,* constituido por doce cuadros —los diez mandamientos, más un prólogo y un epílogo— hay que situarlo en ambiente sentimental y expresivo, cargado de emoción, de estirpe romántica.

IDEA SUCINTA DE LAS ARTES SUNTUARIAS

Podemos destacar la cerámica, la loza y la vidriería en Almería (población María) y en Granada (Castril de la Peña). En Sevilla la cerámica de montería y la loza de la fábrica de La Cartuja (a partir de 1841), según patrones ingleses pero representando tipos y paisajes peninsulares.

Fundación Juan March (Madrid)

297. Autorretrato vestido de cazador, por Joaquín Domínguez Bécquer. Colección viuda de Ybarra, Sevilla

299. Retrato de la duquesa de Montpensier, por Joaquín Domínguez Bécquer. Colección marquesa de los Ríos, Sevilla

298. El marqués de Arco Hermoso y su familia, por Antonio Cabral Bejarano. Colección marqués de Marchelina, Sevilla

300. Psiquis y Cupido, por Victoria Martín del Campo. Museo de Bellas Artes de Cádiz









Fundación Juan March (Madrid)

301. El duque de Montpensier cazando en el coto de Doñana, por Manuel Cabral Bejarano. Museo de Bellas Artes de Cádiz

302. Gaditanas en el balcón, por José María Romero. Colección Gómez Castillo, Sevilla





REALISMO E IMPRESIONISMO

EL MEDIO AMBIENTE ESTÉTICO Y ARTÍSTICO. CUADRO SINÓPTICO DEL DESARROLLO ESTILÍSTICO

Extraordinariamente difícil es delimitar los estilos artísticos que se agrupan en los epígrafes que titulan el capítulo, por el eclecticismo social, religioso, económico, etc., que modelan esta época. El desarrollo de los postulados impuestos por la Revolución francesa, la cultura derivada de la Ilustración y la Enciclopedia, el influjo ejercido por *El capital* de Carlos Marx y la encíclica *Rerum Novarum* de León XIII, la filosofía positivista de Augusto Comte, y otros factores, marcan algunos de los hitos que precisa tener en cuenta para delinear el período.

Los artistas se intelectualizan; se afanan por conseguir una cultura, basada en lo literario, en lo filosófico y en el trato con hombres competentes en diversas ramas del saber y, además, como una muestra más de este afán por cultivarse, sienten la necesidad de escapar de los limitados horizontes nativos para conocer directamente lo que se hace en otros lugares, especialmente París y Roma, considerados como los faros orientadores estéticos y artísticos; luego Norteamérica imantará también a no pocos de los maestros que desean situar sus vivencias a compás de los tiempos.

El desarrollo industrial, la nueva tecnología, subyuga a la sociedad, que dispone de instrumentos poderosos de conocimientos al servicio de todo y de todos. Nada se diga de lo que significó la fotografía en la parcela intelectual que analizamos.

El sentido oficial del arte marca rumbos a la estética y a la morfología correspondientes: las exposiciones nacionales e internacionales, con sus «medallas», menciones y recompensas, subyugan a los artistas, obsesionándolos no pocas veces, y marcando rumbos a su quehacer, no siempre libremente adoptados sino en función de los «criterios» de los respectivos jurados, verdaderos dictadores en este mundillo singular y apasionante. Asimismo las pensiones para trabajar en las Academias de Bellas Artes que diversos países instauran en Roma, con sus «oposiciones», dejan huella en no pocos arquitectos, escultores, pintores, grabadores, músicos, etc., en lucha tenaz por conseguirlas. La tarea de las Academias-Escuelas de pintura, escultura y grabado (la arquitectura desde 1845 exigió centro independiente), con su singular formación, contribuyeron al carácter de la época. En una palabra, la lucha por las «Medallas» y «Pensiones», pese a lo que en contrario han manifestado siempre y manifiestan los que las disfrutan, ha constituido una meta en la tarea artística, hasta nuestros días.

El arte neoclásico y el romántico no desaparecieron totalmente durante el siglo XIX, manifestándose clara o veladamente en la tarea de numerosos artistas; y ello era natural según sus estudios, contactos, viajes y progreso cultural, en todos los órdenes.

El realismo a lo Carpeaux, Rodin, Meunier, Courbet, etc., se advierte ya en el decenio de los años sesenta del siglo XIX; el Impresionismo se pretende arrancar con C. Monet, en 1874; pero ¿dónde están sus linderos?, pues que los artistas acusan a través de su producción influjos de lo uno, de lo otro y aun de aquéllo. Y no por vanas veleidades, ni afán de esnobismo, como tan frecuentemente se afirma; en la búsqueda permanente que todo arte sincero representa, el artista, noble y fiel a sí mismo, es sensible a los hallazgos personales o de otros colegas; como pensador que es o debe ser busca, investiga, realiza y como consecuencia sigue o abandona, aunque pocas veces permanece en lo mismo, porque el inmovilismo es síntoma premonitorio de la muerte. Por eso en la producción de un artista se hallarán obras de encuadre realista, de espontáneo impresionismo, de romántica senti-

Fundación Juan March (Madrid)

303. Monumento al Gran Capitán, por Mateo Inurria. Córdoba



304. Monumento a san Fernando. Escultura del santo por Joaquín Bilbao, y otras de diversos artistas. Sevilla



305. Monumento a Joselito, por Mariano Benlliure. Cementerio de Sevilla



mentalidad y aun de exigencias clasicistas; y, a veces, no habrá posibilidad de encaje en ninguna sinopsis, a tenor de la libertad creadora; y todo ello puede ser justo y sincero.

Por supuesto, la edad de los artistas, su formación, el apego al terruño o la necesidad de ampliar horizontes; su afán por laborar en estudios o al aire libre, serán datos que influyan en el estilo o matiz donde se deban situar, amén de sus condiciones personales, inteligencia, vocación, etc., etc.

Muchos de ellos no tuvieron lugar fijo de residencia, por motivos de trabajo, circunstancias personales, etc.; ello hace difícil la fijación del entorno de su arte y de su huella.

Motivos todos ellos que dificultan poder establecer clasificaciones, no ya definitivas, pero ni aun probables. En no pocos casos, cuanto se diga tiene el carácter de puras hipótesis de trabajo.

ESCULTURA

Relaciones con el arte de otras regiones.

Los nombres de artistas destacados que laboran en la geografía hispánica son: Agustín Querol, de enorme producción; Aniceto Marinas; Miguel Blay, cuya obra *Los primeros fríos* acredita su maestría y la profunda sentimentalidad del tema; Mariano Benlliure, «el último gran maestro del realismo decimonónico»[199], cuyo mausoleo de Joselito el Gallo, en el cementerio hispalense —bronce y mármol— revela las dotes de su autor cuando se empeña en obra seria y sentida, lejos de lo anecdótico y vulgar; Ricardo Bellver, cargado de auras barroquistas en la imaginería de la portada principal de la catedral sevillana y cuyo monumento al Ángel Caído, en el Retiro madrileño, está plenamente conseguido, por su dinamismo realista y fuerza expresiva.

Fundación Juan March (Madrid)

306. Entrada de los Reyes Católicos en Alhama, por Eduardo Cano de la Peña. Museo de Bellas Artes de Sevilla

307. Autorretrato con su esposa, por J. M.ª Rodríguez Losada. Museo de Bellas Artes de Cádiz

La temática religiosa y profana

Los temas que atraen a los artistas se pueden situar en dos vertientes: una la general o popular y otra la oficial. En la primera, advertimos un agudo realismo de signo social, que pone de manifiesto la dureza del trabajo del obrero, especialmente de los hombres del mar, de los mineros, de los metalúrgicos, de los peones de carreteras y de la construcción, etc., con sus agotadoras jornadas laborales, de sol a sol, la mezquindad de sus salarios, la pobreza familiar y todo el caudal de tristezas socioeconómicas y políticas; los encargos oficiales comportan monumentos públicos, repartidos por el urbanismo hispánico, relieves y esculturas de tipo histórico o simbólico, etc. Escasean los asuntos religiosos, que llenaron la producción de otras épocas. El escultor que aspira a triunfar en las exposiciones, cultiva el desnudo, singularmente el femenino, y los retratos. Recordemos, al efecto, que a partir de 1856 se inician las exposiciones nacionales, con carácter bienal, ordinariamente.

La figura más descollante en Andalucía es la del cordobés Mateo Inurria (1869-1924), autor del gran monumento ecuestre al Gran Capitán, en su nativa ciudad —bronce y mármol— con el que parece pretende emular a los del Gattamelata y Colleoni; los dedicados a Séneca (1895), Lope de Vega y Rosales; la escena representativa de *La mina de carbón* (1899), su maravilloso torso *Forma* —con el que obtuvo medalla de honor en la exposición nacional de 1920— y esculturas religiosas (fig. 303).

Joaquín Bilbao (1864-1928) compuso el monumento a San Fernando (fig. 304); Antonio Susillo (1857-1896), con veta romántica y realista, autor también de monumentos sitos en la ciudad de la Giralda; Lorenzo Coullaut Valera (Marchena, 1876), que trabajó con Susillo y Querol, autor de los monumentos a Bécquer (parque sevillano de María Luisa), Cervantes (1915), Campoamor, Valera (Madrid) y Pereda (Santander); Jacinto Higueras (Santisteban del Puerto, Jaén, 1877), activo con Querol y Benlliure, que compuso los monumentos a las batallas de Bailén y de las Navas de Tolosa y una figura de San Juan de Dios, plena de unción sagrada; el malagueño (1878) Enrique Marín Higuero, pensionado en Roma, que obtuvo primera medalla (1915) por su obra *Cielo y Tierra;* Juan Cristóbal (Granada, 1898), laborante con Prados y Benlliure, autor de los monumentos a Ganivet y Gabriel y Galán y de un importante desnudo femenino, *La niña en jarras,* y otros.

PINTURA

Relaciones con el arte de otras regiones

La pintura realista presenta también dos vertientes: el cuadro de historia, cargado de sentido erudito y pormenorizador, nada retórico y sentimental —more romántica— sino fidedigno a ultranza; y el paisaje con análoga categoría conceptual. Casado del Alisal, Gisbert, Pradilla, Checa, el gran Rosales y el excepcional Fortuny, militan en el primer grupo; el gran maestro Carlos de Haes, Martín Rico, Martí Alsina y otros, se alinean en el segundo.





Fundación Juan March (Madrid)

308. Retrato de su hija, por José Jiménez Aranda. Museo de Bellas Artes de Sevilla



309. Autorretrato, por José Villegas Cordero. Museo de Bellas Artes de Sevilla



Sabemos que no hay un auténtico impresionismo hispánico, aunque militan más o menos próximamente a sus postulados y fórmulas Aureliano de Beruete, Mir, Rusiñol, el excepcional Darío de Regoyos y, de modo muy singular, el valenciano Joaquín Sorolla, uno de los talentos mejor dotados para el arte, que hay que situar junto a los grandes del mundo español. Gran conocedor de todas las regiones españolas, cuyos valores estéticos y sociales plasmó maravillosamente, cantó el alma andaluza en repetidas ocasiones, con variada temática y diversa geografía (Sevilla, Isla Cristina, Granada...).
Los problemas de forma y, sobre todo, de luz inquietan a los pintores, que insistentemente investigan en este orden de ideas y consiguen resultados muy dignos de ser destacados en el ámbito del arte universal.

La temática religiosa y profana

Podemos transcribir aquí cuanto se ha manifestado en el capítulo de la escultura. Lo social en todos sus aspectos y con el impacto desgarrador que comporta esta carga; los asuntos históricos acercándose a lo fehaciente —o a lo fidedigno, cuando ello no es posible—, con su aparato literario, narrativo y conceptual; temas simbólicos, religiosos o profanos; escenas típicas y costumbristas, cargadas de tópicos y vetas facilonas; retratos; desnudos; escasez de temas sacros. El paisaje, a pleno aire, con su fuerza, interés y dificultades, se impone frente al realizado en el estudio, desarrollando apuntes ante el natural o fotografías, cuando las hubo. Pinturas de caballete de grandes y pequeñas dimensiones, convencidos todos que lo importante es la calidad y no los metros cuadrados de lienzo, criterio tan en boga durante algunos años.
Dada la necesidad de resumir en el complicado mundo artístico que reseñamos, agruparemos a los artistas en torno a los grandes maestros: Eduardo Cano; José Jiménez Aranda; José Villegas; José García Ramos; Gonzalo Bilbao; José M.ª Rodríguez Acosta; José M.ª López Mezquita.
Eduardo Cano de la Peña (1823-1897), formado con los Bécquer, laboró en París y es un destacado pintor de historia, con veta realista, como lo acreditan sus obras, *Entierro de don Álvaro de Luna* y *Colón en la Rábida* (galardonada con primera medalla en la primera exposición nacional de 1856), y *Los Reyes Católicos en Alhama* (1867). Ejerció fecundo magisterio hispalense, considerándose como discípulos suyos, a José Arpa y Perea, Nicolás Alperiz, J. García Ramos, J. Jiménez Aranda, R. López Cabrera, Virgilio Mattoni, F. Narbona, Sánchez Perrier, J. Villegas Cordero, y otros (fig. 306).
Importantes son J. M.ª Rodríguez Losada (1826-1896), a quien algunos llaman el Velázquez del siglo XIX, y los Cabral Aguado y Cabral Bejarano (1827-1891), laborantes en Sevilla y maestros de no pocos artistas (fig. 307).
Figura muy destacada es la de José Jiménez Aranda (1837-1903), discípulo de Cano y de Cabral, a quien Lafuente Ferrari califica como un «Fortuny menor»[200] y otros lo consideran como el Meissonier español. Gran dibujante, detallista a lo Meissonier, cultivó el cuadro anecdótico, los temas de género —en ocasiones con sentido de sainete, muy propio de la época y acreditando suma habilidad—, la ilustración y el cuadro, tanto de tamaño como el *tableautin.* En 1881 va a París y durante su estancia en Roma enlaza con Fortuny. En sus últimas obras acusa su conocimiento de las obras de Sorolla y Bilbao. Hacia 1890 tiende al realismo (fig. 308). Citemos, *Lance en la plaza de toros* (1871), *Sermón en el patio de los naranjos* (1879), *Curiosidad* (1889) y su famoso desnudo, la *Esclava en venta* (1893). Discípulos suyos fueron Villegas, García Ramos, López Cabrera y sus hermanos, muy singularmente Luis (1845-1928), laborante también en París y Roma, cuya obra *Visita al hospital,* del Museo hispalense, fue galardonada en la exposición internacional de 1889.
José Villegas Cordero (1844-1921) lo hemos nombrado en el capítulo anterior.

Fundación Juan March (Madrid)

310. Muerte de san Fernando, por Virgilio Mattoni. Museo de Bellas Artes de Sevilla

311. Conversión del duque de Gandía, por José Moreno Carbonero. Museo de Bellas Artes de Granada





Fundación Juan March (Madrid)

312. Las cigarreras, por Gonzalo Bilbao.
Museo de Bellas Artes de Sevilla



Discípulo de Jiménez Aranda, llegó a ser director de la Academia de Bellas Artes de Roma y del Museo del Prado. Anotemos su preocupación luminista y su tendencia al simbolismo en algunas de sus obras. Su *Decálogo,* concebido en 1898 y expuesto en 1916, con aguda polémica, no llega al interés del *Triunfo de la dogaresa,* o de *La muerte del Maestro* (1909) y de algunos de sus retratos (fig. 309). Discípulos suyos fueron Gonzalo Bilbao y F. Narbona, entre otros.

El veraz costumbrista J. García Ramos (1852-1912) aprendió con Cano y Jiménez Aranda y amplió su formación en París y Roma.
Discípulos suyos fueron Santiago Martínez y Alfonso Grosso.
Virgilio Mattoni (1852-1923) completó la formación aprendida con Cano, durante su estancia en Roma. *Las termas de Caracalla* y *La muerte de san Fernando* son obras de empeño que acreditan su habilidad y maestría (fig. 310); E. Sánchez Perrier, Nicolás Alperiz y José Arpa Perea (1860-1952) —laborante éste en Roma y Norteamérica— son importantes paisajistas; F. Narbona y sus discípulos M. González Santos y R. López Cabrera cultivaron también los géneros y temas de su tiempo.
Maestro ciertamente destacado fue Gonzalo Bilbao y Martínez (1860-1938) —formado con Francisco y Pedro Vega y en Roma junto a Villegas—, excelso pintor, que muestra obras francamente

Fundación Juan March (Madrid)

313. Noche de verano en Sevilla, por Gonzalo Bilbao. Museo de Bellas Artes de Sevilla

314. Sevilla en fiestas, por Gustavo Bacarisas. Museo de Bellas Artes de Sevilla

realistas junto a otras producciones afines al plenairismo impresionista. Así lo advertimos en *Vuelta al hato* (1891), la *Siega en Andalucía* (1895), *La esclava* (1904), *En la feria* y muy especialmente en *Las cigarreras* (1915), precedida de once estudios preparatorios, obra de gran empeño que enraiza con la más genuina veta brava de la mejor pintura española; en sus paisajes de Toledo y Sevilla y en sus retratos, aunque en ellos no alcanza la altura lograda en las obras ya citadas (figs. 312, 313). Discípulos suyos fueron J. Rodríguez Jaldón, Santiago Martínez y Alfonso Grosso, entre otros.

Eugenio Hermoso (1883-1963), que no nos toca estudiar, aunque sí citar aquí, supo captar las esencias y valores universales de la tierra extremeña, logrando medalla de honor en la exposición nacional de 1948. Discípulo suyo fue Sebastián García Vázquez (1904), galardonado también con primera medalla en 1934. Ambos ejercieron la docencia en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Madrid y Sevilla, respectivamente.

Miguel Ángel del Pino Sardá (1890-1973), gran retratista (fig. 323); Santiago Martínez Martín (1890-1979), discípulo de García Ramos, Bilbao y sobre todo de Sorolla, medallado en 1920 por su *Fábrica de conservas;* Juan Rodríguez Jaldón (1890-1967), discípulo de Bilbao, cantor del campo y de los tipos andaluces, galardonado (1922) por un soberbio retrato de su esposa; Alfonso Grosso Sánchez (1895), cuyo aprendizaje con García Ramos y Bilbao, más sus numerosos viajes al extranjero, han cimentado su personalidad. Sus obras *El monaguillo*, el espléndido retrato de su madre, galardonados en las exposiciones nacionales, los retratos y sus cuadros de interior, dignos de relacionarse con los intimistas de los Países Bajos, constituyen ejemplos de una tenaz y fecunda producción (figura 324).

Gustavo Bacarisas Podestá (1873-1970), pintor de una gran sensibilidad ante el natural, con magníficos paisajes concebidos, compuestos y realizados ante la naturaleza, al pleno aire, viajero incansable





Fundación Juan March (Madrid)

315. Pintura mural de la serie del Descubrimiento, por Daniel Vázquez Díaz. Monasterio de la Rábida



316. Sierra Nevada, por Antonio Muñoz Degrain. Museo de Bellas Artes de Granada



por numerosos escenarios de la geografía universal, ha dejado en Sevilla una estela fecunda de magisterio (fig. 314); su discípulo predilecto fue Juan Miguel Sánchez Fernández (1900-1973), que se alzó con primera medalla (1948), por *Los Seises,* obra de empeño, que acredita su maestría, así como sus numerosos retratos (doctores del Campo y Andreu Urra), y su tarea muralista.

Figura de relevancia indiscutible es Joaquín Valverde Lasarte (1896), pensionado en Roma, director de la Academia española de dicha ciudad, primera medalla (1932) por su obra *Ayer,* y autor de la *Alegoría de las Bellas Artes* (1935), plafón colocado en el Salón Goya del Ministerio de Educación. En la Escuela de San Fernando ejerció un fecundo magisterio. Enrique y Agustín Segura destacan como retratistas. Teodoro Miciano fue un extraordinario grabador.

Guillermo Vargas Ruiz (1910) labora con auténtica maestría y ejerció también su magisterio en la Escuela madrileña. Imprescindible resultaría nombrar, en este rápido recorrido por la Andalucía occidental, a la figura gigante de Daniel Vázquez Díaz (Nerva 1882-1969), que estudió en Sevilla y que en el monasterio de la Rábida nos ha dejado unos murales relativos a la iniciación de los viajes colombinos (1927-1930), dignos de figurar en la antología de la pintura constructivista hispánica, donde compendia tantos saberes aprendidos en sus periplos europeos, captados por una poderosa inteligencia y viva imaginación. El estudio de esta recia personalidad escapa al contenido de este volumen; mas basta con reseñarlo aquí como cimero florón andaluz (figura 315).

Rafael Romero Barros fue un buen pintor y pedagogo, formador de numerosos artistas, entre ellos sus hijos los Romero de Torres.

Nombrar a Julio Romero de Torres (1874-1930) equivale a ensalzar sobre el pavés los valores universales del casticismo y de las esencias cordobesas. Fecunda e importante labor, polemizada como tantas otras grandes realizaciones, se ja-

Fundación Juan March (Madrid)

317. San Juan de Dios salvando a los enfermos, por Manuel Gómez Moreno. Museo de Bellas Artes de Granada

318. Dos hermanas, por José María López Mezquita. Museo de Bellas Artes de Granada

319. La hora de la siesta, por José María Rodríguez Acosta. Museo de Bellas Artes de Granada

lona a través del *Anarquista y su familia* (1899), *Musa gitana,* premiada con primera medalla (1908), *Retablo del amor* (1911), *Consagración de la copla* (1912), *Las dos sendas* (1913), *La Gracia* (1915), *El pecado, Carmen* y tantas otras, signadas por evidente realismo, no poco de simbolismo y algún contacto impresionista (figura 320).

De los gaditanos nombraremos a Rafael Argelés Escriche, discípulo de Muñoz Degrain y Cecilio Pla y completada su formación en Roma, como lo revelan sus pinturas, *Solas* (1920) y *Entierro de Cristo* (1920), ambas premiadas en el certamen nacional; las primorosas flores y frutas de Sebastián Gessa Arias y la obra de José Cruz Herrera.

Trasladándonos a la Andalucía oriental encontraremos el grupo granadino con José M.ª Rodríguez Acosta (1878-1941), personalidad artística bien dotada, formado con la Rocha y Emilio Sala. Entre sus obras destacaremos *Gitanos del Sacromonte,* premiado con primera medalla (1908), *En el santuario, Con el santo y la limosna* y la media figura de mujer titulada *Abril* (1915), en todas las cuales logra captar los valores de la realidad, con veraz conocimiento de causa (fig. 319).

José M.ª López Mezquita (1883-1954) es uno de los pintores mejor dotados en el arte novecentista hispánico. Aprendió también con La Rocha y Pla; gran dibujante, excelso colorista, recorrió numerosos países de varios continentes, dejando en todos ellos las huellas de su maestría. En su *Cuerda de presos,* a la que se otorgó primera medalla en la Nacional (1901), y en otras varias obras, acusó la penetración en el realismo social; luego en *El velatorio, Las juergas,* y otros, se nos muestra como fiel costumbrista (fig. 318). Excelso retratista, efigió a Pedro de Répide (1923), una andaluza (1925), Machaquito, la duquesa de Nájera, la infanta Isabel y la serie dedicada a la Hispanic Society de Nueva York (Larreta, Falla, Palacio Valdés, Gómez Moreno, Azorín...).

Gabriel Morcillo (1888-1965) se caracterizó por una depurada técnica, dibujo académico, análisis del desnudo, en tipos







Fundación Juan March (Madrid)

320. Chiquita piconera, por Julio Romero de Torres. Museo de Bellas Artes de Córdoba



321. Abuela y nieta, por F. Soria Aedo. Museo de Bellas Artes de Granada



orientales u orientalizantes (fig. 322). Se formó con Pla y en Roma; Francisco Soria Aedo (1898-1965) fue discípulo de López Mezquita y también gozó de galardones por sus cuadros *Tipos árabes* (1924) y *Nochebuena en la aldea* (1929) (fig. 321); Pedro Antonio Martínez (Pulpi, Almería, 1886), cuyo aprendizaje se cimentó junto a Eduardo Chicharro y López Mezquita; Cristóbal Ruiz (Villacarrillo 1881-1962), formado en torno a Romero Barros, Alejandro Ferrant y Juan Paul Laurens, en París. Realizó los retratos de A. Machado, Casals, Juan Ramón Jiménez, Salinas y otros; en cuanto a sus paisajes, d'Ors establece un paralelismo con las descripciones de Azorín; el cordobés Tomás Muñoz Lucena y otros.

En el grupo malagueño destacan A. Muñoz Degrain (1841-1924), cargado de sentido literario y con evidentes tendencias al mundo impresionista. Realizó cuadros de historia, paisajes y escenas costumbristas; en 1910 obtuvo la medalla de honor (fig. 316).

José Moreno Carbonero (1860-1942), discípulo de Ferrándiz y de Léon Gérôme durante su etapa parisina, cultiva con habilidad y gracia los géneros que «se llevaban» en su tiempo, es decir lo histórico (*El príncipe de Viana* —1881— la *Conversión del duque de Gandía* —1884—), lo anecdótico (*La romería del Rocío*), y los retratos (marquesa de Borghetto). Fue también buen ilustrador (Quijote y Gil Blas) (fig. 311).

En este ambiente —Muñoz Degrain, Moreno Carbonero, Bernardo Ferrándiz y José Ruiz Blasco, padre del genial artista— ve la luz en Málaga Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), cuyos primeros trabajos *Dos viejos* (1891) y *Hombre con manta* (1895), dedicado éste a su maestro, delatan el influjo de Muñoz Degrain, que aún seguiría sugestionándole, como propio de su primera formación tras su rápido traslado a La Coruña con el hogar familiar. La personalidad de este gran maestro, excede, naturalmente, de este lugar (fig. 346).

Tanto Ricardo Verdugo Landi, G. Gómez Gil, Eduardo Navarro, Fernando Labrada (formado por Muñoz Degrain y muy singularmente durante su pensión de Roma) y M. Bertuchi, cultivan especialmente el paisaje y alguno, como el citado en cuarto lugar, buen retratista, de dibujo minucioso y apretado, y excelso grabador.

Fundación Juan March (Madrid)

322. Retrato de Carulla, por Gabriel Morcillo. Museo de Bellas Artes de Granada

323. Retrato de Javier Winthuysen, por Miguel A. del Pino Sardá. Museo de Bellas Artes de Sevilla

324. Los patronos del museo, por Alfonso Grosso Sánchez. Museo de Bellas Artes de Sevilla







MODERNISMO. ARTE ACTUAL

EL MEDIO AMBIENTE ESTÉTICO Y ARTÍSTICO

Difícil, muy difícil es enjuiciar el arte del siglo XX por quienes lo vivimos y protagonizamos. Como se ha producido una auténtica revolución en los conceptos sociales, económicos, políticos, religiosos, etc., que nos configuraron durante siglos, como necesaria consecuencia surgieron instrumentos, medios de comunicación y expresión totalmente diversos, al servicio de una nueva sociedad. Naturalmente, la lucha generacional desborda los postulados sociales, se ha llegado a la Luna y se dispone de una tecnología tan fuerte, amplia y audaz que desborda las categorías humanísticas, minimizando evidentemente las fuerzas del espíritu y convirtiendo al hombre en esclavo de la máquina. Nunca tuvo la sociedad a su servicio unos elementos que acortan las distancias, reduciéndolas de modo insólito, acercan a los hombres para una convivencia que acabe con el aislamiento secular, en mil aspectos padecido, y, sin embargo, nunca se logró una tal deshumanización, engreimiento y feroz individualismo como ahora. Ensoberbecidos por las conquistas del saber, se fraguan castillos roqueros donde los pueblos se aislan para triunfar y alzarse con la fuerza y el poderío, aunque sea a costa de la destrucción. La envidia que ello acarrea produce odios, venganzas y numerosos males que a diario contemplamos. La mentalidad clásica —matizada de mil formas— en que algunas de las últimas generaciones estaban inmersas, ha quedado desfasada y, aún más, se pretende borrarla de los valores sociales. Las jóvenes generaciones, vueltas de espalda a lo que encontraron, desean unas categorías distintas a lo anterior, en busca de un mundo mejor que sea más justo, más verdadero y más libre. Necesariamente ha de haber en la sociedad actual grupos

Fundación Juan March (Madrid)

325. Laboratorio municipal, por Antonio Arévalo. Sevilla

326. Palacio de Yanduri, por Antonio Rey Pozo. Sevilla

327. Casa de la calle Alfonso XII, 27-29, por Aníbal González. Sevilla







conservaduristas que intentan aferrarse a lo que ha constituido la estructura social hasta estos últimos decenios y otros, muy avanzados, que exigen algo radicalmente distinto; y para lograrlo no se contentan con una evolución, sino que aspiran a revolucionar las bases del vivir. Nos encontramos, pues, en un momento de crisis que marca un tránsito inter e intrageneracional, con agudísimos vaivenes y choques que en gran parte desconciertan.

CUADRO SINÓPTICO DEL DESARROLLO ESTILÍSTICO

El arte, imagen de las estructuras sociales en todos los tiempos, acusa este acontecer con análogos criterios. Son ciegos o demasiado ingenuos quienes pretenden enjuiciar los fenómenos artísticos actuales como efecto de psicopatías propias de sus autores, desligándolas del entorno social, pues el arte es muy sensible a cuanto ocurre en el mundo, ya que no sólo refleja lo que física y moralmente sucede, sino que, a veces, es auténtico proceso premonitorio del inmediato devenir.

En la arquitectura, necesariamente relacionada con la estática y la dinámica, se acusan las nuevas tendencias que algunos llaman Modernismo, Funcionalismo y Organicismo, con magnífico ejemplario, tanto en lo civil como en lo sagrado, en lo industrial y en lo deportivo; y dada la tremenda e incontenible explosión demográfica que angustia a todos los pueblos, se multiplican las construcciones de todo orden, al servicio no sólo del número sino de las nuevas mentalidades.

Las artes que hasta ahora fueron figurativas —escultura y pintura— con sentido más o menos realista o académico, buscan expresar su mensaje con morfologías simbólicas o abstractas, como puro estímulo al contemplador que se ve obligado a investigar su significado. Se huye por muchos de que la obra artística tenga estricta correspondencia con la realidad, pues ello —dicen— lo consi-

Fundación Juan March (Madrid)

328. La plaza de España, por Aníbal González. Sevilla

329. Estación de Córdoba, por José Santos Silva y Nicolás Suárez Albizu. Sevilla

gue la fotografía, en tanto que otros entienden que el artista aunque se atenga al modelo nunca copia sino que interpreta la naturaleza, tanto en sus categorías de belleza como de expresión. De ahí el cubismo, el fauvismo, los diversos matices de la abstracción, el neofiguravitismo, el surrealismo, las manifestaciones de un humanismo más o menos tradicional, etcétera.



EL URBANISMO

Diversas fuerzas de presión trabajan de consuno en el desarrollo urbanístico: el turismo, la especulación del suelo, las obras públicas y el rabioso afán de novedad en la creación artística. Por ende, y como resultado de ello, comprobamos en mayor o menor grado la multiplicación de edificaciones en vertical para conseguir viviendas, plazas hoteleras, apartamentos, oficinas, etc., que además y, muy importante, hacen más rentable el capital aportado sobre solares determinados. Así se cambia la fisonomía de las ciudades, pues pocas veces se respetan los cascos urbanos históricos y artísticos, destruyéndolos para alzar nuevas construcciones, como si el espacio no diera para edificar en sus inmediaciones; y se advierte que faltan plazas y jardines y se vulneran las ordenanzas municipales al respecto, casi siempre al servicio meretricio del dinero.

Los trazados viarios para descongestionar el abrumador parque de vehículos, que aumenta vertiginosamente en función laboral y económica y para facilitar el rápido y fluido torrente circulatorio, exige autopistas, pasos elevados o subterráneos, aparcamientos, etc., que configuran la estructura urbanística a pasos agigantados. Evidentemente, la sociedad actual no estaba preparada para las nuevas exigencias y hay que buscar soluciones con apresuramiento y, por tanto, no suficientemente meditadas.

Por otra parte, preocupa la idea generalizada en no pocos sectores de que el urbanismo debe estar únicamente en ma-



Fundación Juan March (Madrid)

330. Hacienda Simón Verde, por Juan Talavera. San Juan de Aznalfarache

331. Urbanización del poblado Esquivel, por Alejandro de la Sota. Sevilla

332. Parque Figueroa, por Rafael Leoz y colaboradores. Córdoba







nos de los arquitectos, siendo así que es imprescindible la colaboración de sociólogos, artistas, economistas, historiadores, psicólogos etc. También es imprescindible crear a tono con los tiempos y con las constantes estéticas históricas y sociales de los diversos lugares donde se opere; porque tan nefasto será copiar lo pretérito por prestigiado y afianzado que esté, como aferrarse a composiciones standardizadas que, sin más, se alzan en cualquier sitio con criterios cómodos y facilones.

ARQUITECTURA

Relaciones con el arte de otras regiones

El Modernismo (Art Nouveau), que cuenta con figuras tan señaladas como Victor Horta, O. Wagner, Morris y Sullivan, tuvo en España una magnífica representación en Antonio Gaudí, no sólo por su estética y morfología, completamente originales —pese a basarse no pocas veces en estilos retrospectivos— sino por la utilización de nuevos materiales como el hormigón armado, de tanta trascendencia en el futuro, según lo acreditan técnicos tan prestigiados como Eduardo Torroja. Podríamos situar aquí, aunque con reservas, al arquitecto Antonio Palacios, que proyectó el edificio madrileño de Correos y Telégrafos.

El hierro, el acero, el aluminio, el cristal y mil materiales, aportaciones de la ciencia, van a protagonizar las estructuras arquitectónicas del siglo XX, donde aún se aportarán nuevas soluciones al progreso social.

Al funcionalismo se adscriben la Bauhaus de W. Gropius y Mies van der Rohe y también Le Corbusier. En España es muy de resaltar el Gatepac (1930), que ejerció un notorio influjo sobre el pensamiento de su época. Señalemos también la tarea del arquitecto Antonio Flores, en Madrid, y en parte de su labor a Félix Candela, trasladado a Méjico.

El organicismo de Wright, Neutra y Al-

Fundación Juan March (Madrid)

333. Patio del colegio mayor Santa María del Buen Aire, por Juan Talavera. Castilleja de Guzmán

335. Edificio de Correos, por Teodoro Anasagasti. Málaga

334. Facultad de Medicina, por Vilata y Botella. Granada

336. Banco de España, por Antonio Illanes. Sevilla









Fundación Juan March (Madrid)

var Aalto constituye un elevado exponente de las actuales conquistas arquitectónicas en el mundo.
Las dos conflagraciones mundiales del presente siglo y la mentalidad subsiguiente, han traído consigo en varios países europeos un cierto renacer de formas inspiradas en las tradiciones nacionales aunque con criterios actuales. También en nuestro país, como por ejemplo algunos ministerios, universidades laborales, viviendas, bancos, etc., levantados en la geografía española. Los nombres de Gutiérrez Soto, Moya, Muguruza, Suazo, etc., prestigian este momento hispánico. Naturalmente, no faltan obras audaces, proyectadas a tono con las actuales orientaciones, en edificios de todo tipo y de diversa función. Blanco Soler, Fernández Alba, Sáinz de Oiza, Carvajal, Bohigas, Leoz, y muchos más, pueden ofrecer cumplidos ejemplos al respecto.
La arquitectura religiosa acusó también esta renovación, acentuada con los nuevos conceptos litúrgicos derivados del Vaticano II. Los nombres de Laorga, Sáinz de Oiza, Coello de Portugal, Fisac, Méndez, Baldrich, García de Paredes, Carvajal, Fernández del Amo, Vallejo, Dampierre, Teresa y otros, podrían ofrecer una importante baraja de interesantes obras en este género de labor.

Arquitectura religiosa, civil e industrial

La Exposición Iberoamericana de 1929 significó para Sevilla un auge de construcciones que se hizo notar no sólo en el recinto del certamen sino en toda la ciudad. Se pone en valor la utilización de estilos y fórmulas tradicionales (neomudejarismo, neogoticismo, neorrenacentismo, etc.), y proyectos inspirados en el ambiente regional y local, con uso del ladrillo visto o paramentos enjalbegados, estructura centrífuga con patios y jardín. El arquitecto Aníbal González Álvarez Ossorio (1876-1929) fue un artista de talento que sirvió a la mentalidad de su tiempo; los palacios de la plaza de América, el gran conjunto de la plaza de España (1923-1928), ambas en el parque sevillano de María Luisa, son elocuentes testimonios del aserto, con indudable garra urbanística (fig. 328).
Juan Talavera Heredia (1880-1960) fue también otro artista muy bien dotado; centró fundamentalmente sus proyectos en la composición de la casa sevillana tradicional (uno o varios patios y dependencias alrededor, dos plantas y ático o mirador, fachada noble con balcones o cierros acristalados en discreta proporción para dejar paramentos lisos o zonas de silencio, carpintería de madera, etc.), criterio que se va perdiendo a pasos acelerados por las exigencias de la especulación del suelo, que sacrifica los patios y consigue con alturas de varias plantas alzar edificios antes signados por la horizontalidad. Obras suyas son el edificio de la Telefónica (1926-1928), un grupo escolar sevillano (1929-1932), la hacienda Simón Verde (1923-1928) y varias casas (fig. 330).
En cuanto al modernismo debemos resaltar lo siguiente:
El citado Aníbal González proyectó en Sevilla el desaparecido Café de París, la fachada del sagrario del templo de los Carmelitas Descalzos y casas en calles Luis Montoto, Alfonso XII y Recaredo (fig. 327).
Talavera compuso el edificio de la Unión Industrial y Comercial, el del Ideal Room, y varias casas. Los arquitectos Barris (Instituto Seras), J. Gómez Millán (almacenes El Águila), Espiau Muñoz (Hotel Alfonso XIII), A. Illanes (Banco de España) (fig. 336), Traver (Palacio Motilla, con planos de Gino Coppedé, interpretando modelos florentinos y sieneses), José Granados (Pabellón de Colombia), J. Barquín (Colegio de San Miguel), Rafael Manzano... también siguen esta modalidad estética.
En Cádiz el modernismo fueron pintores y decoradores (Mayol y Accame Scassi) los factores de esta modalidad.
En Jerez de la Frontera el arquitecto Francisco Hernández Rubio proyectó el Jockey Club.
En Granada, diversos edificios en la Gran Vía.
En Málaga, el Ayuntamiento (fig. 337).
En Córdoba, Adolfo Castiñeyra Boloix hizo el antiguo palacio del Gobierno Civil y varias casas. A señalar también Domínguez Espuñes (Facultad de Veterinaria), Moreno Barberá, Fisac, García del Álamo, Amadeo Rodríguez, Camacho...
En Huelva, también el citado Hernández Rubio compuso la clínica del doctor Sanz de Frutos.
Como en todas partes, y por la explosión demográfica, se alzan barriadas nuevas de tipo standard, faltas de la singular personalidad que debe acusar el entorno geográfico donde se alzan y edificaciones aisladas de muy variado destino, donde se juega a imitar lo que hoy se hace en otros lugares, sin especial interés.
En Córdoba sí debemos reseñar dos conjuntos importantes de indudable personalidad, debidos a los arquitectos Rafael La Hoz, Olivares y Chastang, que son el parque Figueroa y el polígono de la Fuensanta, donde con sentido actual están resueltos los problemas urbanísticos de todo orden que se precisan en una barriada, concebida como pequeña ciudad (fig. 332).
Asimismo han de citarse los nuevos pueblos alzados por el Instituto de Colonización u otros organismos análogos, como descongestión de las capitales y acercamiento al trabajo rústico, con altibajos en su interés, debidos a sus proyectistas, medios a disposición, etc.
Citemos los nuevos templos de desnuda arquitectura y limitadas imágenes, levantados por los prelados, las comunidades religiosas o instituciones oficiales: así el de la capilla de los Luises y la iglesita del Carmen, como cabeza de puente en el sevillano de Isabel II, obras del citado Aníbal González; los de las nuevas barriadas sevillanas de la Paz, Juan XXIII, polígono de San Pablo, proyectados por Rafael Arévalo; en el nuevo poblado Esquivel, construido por el arquitecto A. de la Sota (fig. 331), existe un templo que significa el espacio-camino, bien iluminado y con soluciones que recuerdan las de

Fundación Juan March (Madrid)

337. Ayuntamiento de Málaga, por Fernando Guerrero



338. Mercado, por Sánchez Arcas y Torroja. Algeciras



Fisac; los de Bujalance (Córdoba), Guadix (Granada) y La Línea de la Concepción (Cádiz), proyectados por Antonio Teresa; el de Campamento (Cádiz), original de Francisco Echenique; el del parque Figueroa (Córdoba), de La Hoz; y muy destacadamente la iglesia de la Universidad laboral cordobesa, proyectada por los arquitectos Santos, Robles, S. Puch y Cavestany, con planta de triángulo equilátero de lados curvos y cubierta abovedada de estructuras metálicas, con vidrieras, pinturas y mosaicos de Vaquero Turcios, Calvo, Rivera, Povedano, Molezún y Romero Escassi, y asimismo imaginería de Carretero, Gabino, Polo y Lapayese.

ESCULTURA E IMAGINERÍA

Relaciones con el arte de otras regiones

Podemos aplicar aquí los conceptos generales ya expuestos. Hay un grupo de escultores con mentalidad humanística, y en contacto con las corrientes europeas, que crean en función de la realidad, matizada y expuesta de mil formas, y ello en los temas más diversos: Mateo Hernández, Manolo, Clará, Llimona, Victorio Macho, Julio Antonio, Capuz, Mogrovejo, Adsuara, Orduna, Monjo, Marés, Asorey, Barral, Planes, Mallo y otros; en tanto que no pocos siguen los procesos de los artistas que figuran en las vanguardias del quehacer artístico: así en torno al expresionismo y al cubismo citaremos a Picasso, Pablo Serrano, Julio González, Gargallo, Venancio Blanco.
El organicismo cuenta con Alberto Sánchez, Oteyza y otros. Chillida se incorpora al abstractismo y Ángel Ferrant a la escultura cinética.

Materiales y procedimientos

Desde los tradicionales (piedra, madera, bronce, barro cocido, cemento, etc.) a los más modernos (hierro, acero, aluminio,

Fundación Juan March (Madrid)

339. Estatua del monumento funerario a Alfonso X el Sabio, por A. Cano y Carmen Jiménez. Capilla Real. Catedral de Sevilla

341. Vera von Richter, por Enrique Pérez Comendador. Museo de Bellas Artes de Sevilla

340. Estatua del monumento funerario a doña Beatriz de Suabia, por Juan L. Vassallo Parody. Capilla Real. Catedral de Sevilla

342. Monumento a Martínez Montañés, por Agustín Sánchez Cid. Sevilla

343. Monumento a Juan Belmonte, por Venancio Blanco Martín. Sevilla











Fundación Juan March (Madrid)

344. Monumento a Juan Sebastián Elcano, por Antonio Cano Correa. Sevilla



345. Monumento a Manolete, por J. Álvarez Laviada. Córdoba



hormigón, poliéster, elementos compuestos, etc.), ensayándose continuamente nuevas aportaciones para obtener de la plástica las fórmulas que mejor convengan al mensaje que el artista desee transmitir.

La temática religiosa y profana

Los asuntos son variadísimos y responden a las innumerables facetas que exigen los más diversos encargos. Débese poner de relieve el afán muy generalizado de huir de la representación de la realidad, reproduciendo las cosas tal como se contemplan, simplificándolas hasta reducirlas a los elementos más fundamentales, geométricos o no, o utilizando fórmulas de pura abstracción, sin referencia alguna a la naturaleza. La escultura no se concibe únicamente como elemento estático que está en el espacio: es el espacio mismo con su volumetría, dinamismo y demás factores que lo constituyen. Asimismo, se borraron los compartimentos estancos que tradicionalmente diferenciaban la escultura de la pintura; ambas artes, como exponentes claros de la expresión, se alían y funden en composiciones que se ha dado en llamar escultopinturas. Hay también escultores eminentes que laboran con mentalidad humanística, según se ha dicho, realizando su obra con personalidad y adecuación.

Aspecto digno de tenerse muy en cuenta es el que se ocupa de la imaginería religiosa, máxime tras las prescripciones del Vaticano II, que indica que la estatuaria sagrada sea reducida en número y situada con el debido orden. Entiendo que precisa contemplar dos facetas: la imagen de culto y la museable. La primera tiene carácter docente y forma parte de la liturgia de la palabra, en las celebraciones eucarísticas; y pues si se sustituyó el latín como idioma oficial de la Iglesia por las lenguas vernáculas para mejor comprensión y participación de los fieles, con idéntico criterio debe introducirse en los templos una imaginería comprensible para todos, que ayude a la sublime tarea de magisterio de la Iglesia; para que sea eficaz una lección tiene que llegar a conocimiento de los discentes, máxime cuando nuestros templos actuales ven reducida su imaginería al Crucificado, y, a lo sumo, a una figura mariana o de otra advocación. En cambio, dejemos campo libre a las interpretaciones sacras destinadas a certámenes y museos con tal de que sean respetuosas con el dogma y la moral, ya que hasta el robot puede ser la representación de Cristo Redentor, según se utilizó, con la anuencia de la Santa Sede, en la última gran exposición de Bruselas.

Tanto el extremeño Enrique Pérez Comendador (1900), discípulo de Joaquín Bilbao, director de la Academia Española de Roma, que nos ha legado una numerosa e importante producción en diversos materiales y géneros artísticos: estatuas broncíneas de los grandes con-

Fundación Juan March (Madrid)

quistadores (España e Hispanoamérica), desnudos, retratos, pasos de Semana Santa (Santander), medallas, escultura religiosa, etc., toda ella con maestría y cargada de fuerza emocional y espiritualidad; o Agustín Sánchez Cid, laureado con primera medalla, autor del monumento a Martínez Montañés; como el gaditano J. L. Vassallo Parody o los granadinos A. Cano Correa y Carmen Jiménez, laborantes todos ellos en las tierras del Sur, al menos en gran parte de su vida —citemos los monumentos sepulcrales de Alfonso el Sabio y doña Beatriz de Suabia, en la catedral hispalense—, o el dedicado a Juan Sebastián Elcano, también obra de A. Cano—, militan en el campo de un realismo humanístico, ya sea en sus esculturas profanas —desnudos— o en las religiosas, que se inspiran en la tradición andaluza (figs. 339-342, 344). A citar también Álvarez Laviada, autor del monumento a Manolete en Córdoba (fig. 345). Antonio Illanes y A. Castillo Lastrucci cultivan la imaginería, inmersos en la tradición. Higinio Vázquez podría presentarse como el exponente de la joven vanguardia, con esculturas sagradas en templos sevillanos, poco aptas para el fin a que se las destina.

La lucha con las jóvenes generaciones que acuden a las Escuelas Superiores de Bellas Artes —elevadas al rango de Facultades universitarias— es otorgar una formación, una gramática expresiva que les permita expresar su libre creación. No pocos son autodidactos y rehúsan todo tipo de enseñanza.

PINTURA

Relaciones con el arte de otras regiones

Período de investigación y búsqueda incesante, como corresponde a las épocas de crisis sociales tan profundas como la que estamos protagonizando. El arte acusa este proceso y de ahí la dificultad de establecer una sinopsis que permita sistematizar las orientaciones estéticas y su



346. Dos viejos, por Pablo Ruiz Picasso. Museo de Bellas Artes de Málaga

Fundación Juan March (Madrid)

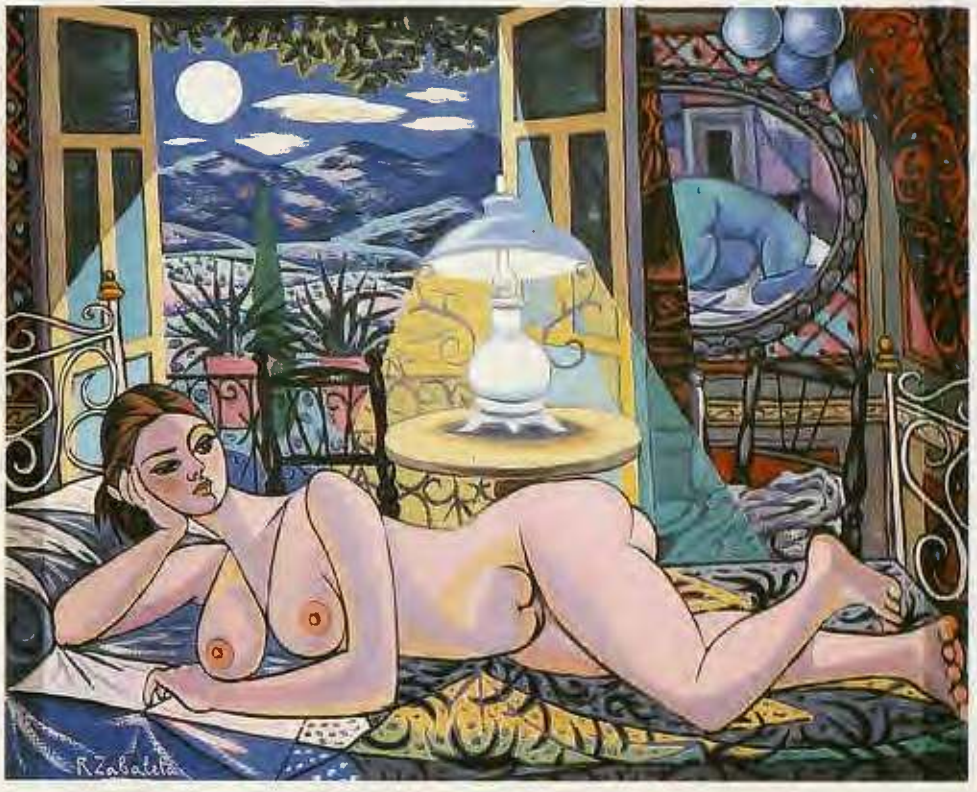
347. Nocturno, por Rafael Zabaleta. Museo de Arte Contemporáneo de Madrid

348. Paseo de los hipócritas, por Juan Romero. Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla

especial morfología. No son momentos anárquicos para el arte como algunos pretenden señalar, ni productos de aberraciones mentales como otros manifiestan; es el reflejo de las inquietudes de un mundo con ansias de cambio, con fuertes sacudidas ideológicas que nos desconciertan cotidianamente y ello en lo social, político, religioso, económico, etc. etc. Por eso al marcar tendencias o grupos y calificarlos con sentido metodológico hay que proceder con cautela y siempre con singular relatividad, no sólo por las mutaciones que se aprecian de continuo, no obstante su escasa temporalidad, sino por la dificultad de encajar la tarea de los pintores en epígrafes concretos, dados los cambios advertidos en su producción, que no son consecuencia de versatilidades sino las reacciones de quienes son muy sensibles a los hallazgos o nuevos caminos propuestos, conocidos inmediatamente a través de los potentes medios de comunicación social. ¿Cómo sería posible encajar plenamente a los pintores actuales en el postimpresionismo, fauvismo, cubismo, abstractismo, surrealismo, etc. etc., cuando en la tarea de todos ellos hay conceptos que participan de los postulados de varias de dichas tendencias? Sólo los que permanecen en el realismo, con sus diversos matices y categorías, permiten un conocimiento más completo de la curva de su quehacer.

Las novísimas conquistas de la ciencia permiten prácticas audaces; la fotografía en color capta la naturaleza con una fidelidad asombrosa, reproducida en las publicaciones con enorme verosimilitud.

En España, desde la zona templada de los Benedito, Chicharro, Álvarez Sotomayor, saltaríamos a los Vázquez Díaz, Zuloaga, Solana, Anglada Camarasa, Zubiaurre o Salaverría, de fuerte garra hispánica, y pasando por Vaquero, Hidalgo de Caviedes, Benjamín Palencia, Delgado u Ortega Muñoz, daríamos de bruces con Picasso, Gris y Dalí, o los grupos regionales y locales, por no citar más que a figuras muy representativas en determinadas tendencias.





Fundación Juan March (Madrid)

349. Fantasía, por Francisco Mateos. Colección particular, Madrid

350. Ventana, por Amalio García del Moral. Museo de Bellas Artes de Granada

351. Gran cabeza, por Luis Gordillo. Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla

352. Aeleon, por Manuel Barbadillo. Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla









Fundación Juan March (Madrid)

353. Nacimiento de una flor, por Miguel Pérez Aguilera. Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla



354. En la casa de Velázquez, por José Guerrero. Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla



Materiales y procedimientos

Gracias a las modernas y actuales conquistas de la física, química, geología, ingeniería, etc., se utilizan numerosísimas técnicas en toda clase de materiales, con los que los artistas ensayan sus investigaciones y dan a conocer los hallazgos. La utilización continua de collages, considerados como elementos extraartísticos hace unos decenios, la escultopintura y mil aspectos más que sería ocioso citar por la índole de este trabajo, contribuyen a enriquecer la expresión de formas tan variadas que sería difícil establecer unos límites.

La temática religiosa y profana

Escasamente religiosa, de tipo regional y sobre todo social, en una gama multiforme, denunciando clara o veladamente, según los países, la problemática social y política, y muchas veces son composiciones que responden a una intención del creador, pero que no deben titularse con matiz realista por la dificultad de entendimiento por parte del espectador.

Aquí surge el problema: ¿debe la obra de arte representar algo concreto, de forma que pueda dialogar con el contemplador? Si esto no es así, ¿le falta la condición de artística? Indudablemente la pintura que signifique un monólogo o un simple soliloquio puede ser hasta una gran obra de arte, si responde a una vivificante creación. Por supuesto, el arte sagrado de culto, por su carácter docente ha de ser fácilmente comprensible a toda clase de personas, pues ha de responder a la liturgia de la palabra.

Es preciso citar la interrelación de las artes plásticas —pintura y escultura—, con el ballet, teatro, música, cine, literatura, danza, mímica, etc., ya que pueden y deben complementarse en el rabioso expresionismo en que estamos inmersos.

Las actuales tendencias y orientaciones estéticas y artísticas

Pese a cuanto en contrario se manifiesta de continuo, las Escuelas Superiores de Bellas Artes (Sevilla y Barcelona creadas en 1940, Bilbao treinta años después, siendo las antiguas las de Madrid y Valencia), han ejercido y ejercen evidente magisterio en la adecuación de la gramática expresiva, con respeto absoluto y total a la personalidad de los discentes y a la libre creación. Su notorio valor docente y formativo, ha determinado que accedan a la Universidad con rango de Facultades.

Naturalmente, no se puede desconocer que hay numerosos artistas autodidactos, o formados en ambientes no escolares, que se personan en el quehacer artístico de su tiempo.

Un fenómeno digno de reseñarse y valorarse es la multiplicación de salas de exposiciones y de certámenes convocados

Fundación Juan March (Madrid)

por diversas corporaciones y entidades, con galardones de distinto tipo, que estimulan de continuo la concurrencia de los artistas, bien en muestras monográficas o colectivas. Ello contribuye a fomentar las nuevas conquistas y hallazgos, frente a las veteranas exposiciones nacionales (deplorablemente desaparecidas), donde bienalmente solían darse a conocer los profesionales de las diversas bellas artes.

Por tratarse de época de búsqueda e investigación, según se ha dicho, es prácticamente imposible perfilar grupos y consagrar nombres, pues la mayor parte de ellos están todavía produciendo y es muy prematuro establecer clasificaciones. Limitados al ámbito andaluz, acrece todavía más la dificultad de establecer sinopsis, ya que el andalucismo de no pocos radica en el lugar de su nacimiento; otros por haber logrado una formación vernácula y varios por trabajar o ejercer su magisterio en las tierras del mediodía peninsular.

Afortunadamente, los desplazamientos continuos, por toda la geografía planetaria, determina el conocimiento de cuanto se hace, en el mundo artístico, y la frecuente evolución de sus fórmulas artísticas motivadas por las corrientes estéticas, ideologías y maneras que se suceden día a día. Así, es muy difícil adjetivar una determinada manera de hacer, cuando ello es puramente coyuntural y esporádico, que se transforma en la incesante investigación y rebusca a que por fortuna asistimos.

En un primer grupo cronológico, aunque de vanguardias más o menos destacadas, figuran: el sevillano Francisco Mateos (1894), sugestionado por Valdés Leal y las pinturas negras de Goya, incansable viajero, espíritu inquieto y gran pintor que supo ahondar en los entresijos del alma individual y social, siendo el gran maestro del expresionismo actual (fig. 349). El giennense Manuel Ángeles Ortiz, tan relacionado con Picasso, que supo dar formas plásticas muy veraces a la poesía de García Lorca. En Granada, Eugenio Gómez Mir, gran paisajista (1877), e Ismael de la Serna (1900), con visiones *sui generis* del natural. En Málaga, J. Peinado (Ronda, 1898), con largas permanencias parisinas y pintando deliciosos bodegones. Rafael Zabaleta Fuentes (Quesada, 1907-1960) pintor de la veta brava de la pintura española y de rica y luminosa paleta, en el que la crítica advierte su constructivismo, su iberismo, su surrealismo y su pintura racial, como puede comprobarse en su museo, honra de su nativa Quesada (fig. 347). José Caballero (Huelva, 1915), vinculado en sus inicios a Vázquez Díaz, con valiosas etapas pictóricas neofigurativas, surrealistas, escenográficas, abstractas. El muralista Manuel Barbadillo (Cazalla de la Sierra, 1929), con su abstractismo geometrizante en parte de su obra y sus relaciones más o menos cercanas al Op Art (figura 352).

En Almería surgió el prestigioso grupo de los Indalianos, a cuyo frente figuró Jesús de Perceval (Almería, 1916), que intentan enlazar las fórmulas artísticas y la estética de épocas remotas del entorno del sureste andaluz (cultura del Argar), instaurando al propio tiempo un cierto clasicismo actual; el grupo ha evolucionado también. Francisco Capuleto (Almería, 1928) es uno de los principales miembros del mismo, junto a otros varios.

En Córdoba laboraron el grupo Espacio y el Equipo 57. Debemos citar a Pedro Bueno (Villa del Río, 1910), delicadísimo en sus retratos. Mariano Aguayo, neofigurativista, pintor muy refinado. Antonio Povedano (Alcaudete, aunque vinculado desde su más tierna infancia a Priego de Córdoba) arranca del abstractismo geométrico y evoluciona hacia la nueva figuración, con muy particulares vivencias.

Granadino es J. Guerrero (1914), cuyos trazos son de evidente simplicidad y gran efectivismo. Antonio Valdivieso sublima el natural en visiones oníricas. Miguel Pérez Aguilera y Amalio García del Moral son docentes en la Facultad hispalense de Bellas Artes; éste ha producido obras excelentes, de un depurado realismo, ofreciendonos luego alardes de conceptos simbólicos, enraizados con su obra literaria, de evidentes aciertos. Pérez Aguilera, prestigioso profesor, orientador de varias generaciones de auténticos discípulos, encantaba con sus temas populares arrancados de la más pura savia social, para dar paso a manifestaciones abstractas, encajadas en su formación cultural. Manuel Rivera (1927) nos atrae y a veces nos desconcierta con sus escultopinturas, cuyo misterio, embrujo y poesía tanto tienen que ver con las más profundas raíces del arte granadino. También Joaquín Tapia y otros (figs. 350, 353, 354).

Malagueño es E. Brinkmann (1938), cuya paleta aparece rica, sugestiva y de abundantes matices. Francisco Peinado (1941) sabe «mirar» y «ver» cuanto encuentra en su entorno.

El grupo de docentes de la Facultad de Bellas Artes sevillana, está constituido por verdaderos maestros, con muy diversas personalidades. Difícil para mí calificarlos, por ser todos antiguos compañeros, y algunos discípulos. Antonio Gavira es autor del monumento a Sor Angela de la Cruz. Ignacio Berriobeña, gran dibujante y grabador, esquemático y simbolista en sus figuraciones. José Romero Escassi, pintor y autor de mosaicos y vidrieras, del más depurado y exquisito modernismo. Miguel Gutiérrez Fernández, procedente del realismo, con etapa abstracta y ahora neurofigurativista. José A. García Ruiz, con su realismo mágico. Francisco Borrás, que envuelve la realidad en nebulosidades apasionadas, Maireles, Río, García Gómez, Abascal, todos ellos de excelente producción y bien ganado prestigio.

Más o menos relacionados con la Facultad y habiendo recibido formación en ella, están Cristóbal Toral (Antequera, 1940), con su cosmicismo o realismo fantástico; F. Cortijo (1934), con su hiperrealismo; el simbolismo de A. Fraile (Marchena, 1930). L. Gordillo (1934), pintor con buena formación humanística por su licenciatura en Derecho, nos viene ofreciendo, en una simbolista fu-

Fundación Juan March (Madrid)

sión, cuanto la vida le ofrece en singularísimas visiones (fig. 351). Carmen Laffón (1934), con el ingenuismo y poesía de paleta realista que tanto se estiman. Felipe Vallejo (1927), a quien algunos críticos consideran que representa el puente entre el Pop Art y el nuevo realismo. Juan Romero (1934) ha sido llamado «un poeta de lo abigarrado», mas niego el aserto del primitivismo de su estética y morfología, como alguien ha pretendido (fig. 348). Pepi Sánchez Díaz, con la encantadora poesía y el bien hacer de originalísimas versiones. Romero. Ressendi, uno de los más inteligentes del grupo y destacado pintor; Santiago del Campo, Jaime Burguillos, Justo Girón, Antonio Agudo, R. Reina, José L. Pajuelo, Montes, Barretos... Y muchos más, que lamento omitir por razones obvias. En un afán de poner al día la reseña del arte contemporáneo, me he atrevido a señalar —exponiéndome evidentemente— las figuras que más descuellan. Quizás hubiera cumplido con remitir este capítulo al campo de la crítica, mas no me pareció digno ni válido, aunque la relación es histórico-artística.

IDEA SUCINTA DE LAS ARTES SUNTUARIAS

Al servicio de cofradías y hermandades religiosas se cultiva intensamente la orfebrería y el bordado; falta la creación y se aglutinan fórmulas artísticas retrospectivas, con habilidad y gracia. Destacaremos a F. Marmolejo, E. Seco, Elena Caro, Guillermo Carrasquilla, M. Rodríguez Ojeda, Cayetano González Gómez y otros.

Fundación Juan March (Madrid)

NOTAS

1. Véase al final la relación de *Fuentes* en latín, en toscano o traducidas al español, que circularon por los medios intelectuales y artísticos.

2. Ramón Carande: *Sevilla fortaleza y mercado.* Universidad Hispalense 1972.

3. L. Torres Balbás, L. Cervera, F. Chueca, P. Bidagor: *Resumen histórico del urbanismo en España,* 1954, p. 111-148. Véase tambien *Historia del urbanismo sevillano,* Sevilla 1972, y J. Hernandez Díaz: *Sevilla monumental y moderna,* Sevilla, 1965.

4. J. M. Pita Andrade: *La Capilla Real de Granada,* 1972. E. Rosenthal: *El primer contrato de la Capilla Real,* «Cuadernos de Arte», XI, 21, 1973-1974. La portada exterior fue labrada por García de Pradas; las tres esculturas son obra de Nicolás de León (1527). Casi coetánea es la Universidad, donde trabajaron Juan de Marquina en su portada (1530) y posiblemente Sebastián de Alcántara, trazando el patio (1534).

5. Tambien La Calahorra ha sido expoliada. Entre otras cosas, podemos citar que la puerta de la capilla, instalada en una mansión sevillana (Diego Angulo Iniguez: *Miscelánea de arte renacentista,* Madrid 1963), figura hoy en el Museo de Sevilla. D. Hanno, W. Kruft: *Un cortile rinascimentale italiano nella Sierra Nevada: La Calahorra,* «Antichita Viva», Florencia, 1969.

6. Olga Raggio: *El patio de Vélez Blanco. Un monumento señero del Renacimiento* (traducción de Carmen Gómez Moreno), Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1968. J. A. Gaya Nuño: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos,* Madrid, 1961, p. 257. Concepción Félez Lubelza: *Francisco Florentino. Nuevas observaciones sobre la presencia italiana en Granada,* XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones, Granada, 1973, p. 108.

7. Olga Raggio: obra citada. S. Sebastian: *Arte y Humanismo,* Madrid 1978.

8. José Gestoso y Pérez: *Historia de los barros vidriados sevillanos,* Sevilla, 1904, p. 166. A. Morales: *Francisco Niculoso Pisano,* Sevilla, 1977.

9. Fernando Chueca Goitia: *Arquitectura del siglo XVI.* «Ars Hispaniae», XI, 1953, p. 193.

10. M. Gómez Moreno: *Diego de Siloe.* Universidad de Granada 1963, p. 11.

11. M. Gómez Moreno: ob. cit., p. 13.

12. Harold E. Wethey: *Artículo de Siloee.* Thieme Becker Künstler Lexikon, XXXI, Leipzig 1937, p. 26.

13. Fernando Chueca: ob. cit., p. 79.

14. A. García Bellido: *Arte romano,* segunda edición, Madrid 1972, p. 346. Monumento señero del Renacimiento es la Colegial de Santa María, en Antequera (1514-50). Esbeltísima iglesia columnaria, con soportes jónicos de volutas abalaustradas, cubiertas en artesa de origen mudejárico y severa fachada. Sitúo el conjunto en el núcleo Jacobo Florentino, Siloee, Vandelvira, inspirados en Alberti y en Serlio. El hastial, no obstante su italianismo, es lo más andaluz del conjunto. Chueca afirma que «el interior es de los más notables de Andalucía». Semejantes en estructura y composición son los templos de San Juan y San Pedro, en la misma ciudad.

14 bis. Carlos Asenjo Sedano: *La catedral de Guadix,* 1973. Ibid.: *Diego de Siloe en la catedral de Guadix,* XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones, Granada 1973, p. 94. Ibid.: *Guadix. Guía histórica y artística,* 1974.

15. M. Gómez Moreno: *Las Águilas del Renacimiento español,* Madrid 1941, p. 88. A. Morales: *Arquitectura plateresca en Sevilla* (tesis doctoral inédita). A. León: *La sacristía mayor de la catedral de Sevilla* (tesis doctoral inédita).

16. F. Chueca Goitia: ob. cit., p. 183.

17. M. Gómez Moreno: *El libro español de arquitectura,* 1949. F. Chueca Goitia: *Andrés de Vandelvira arquitecto.* 1971, p. 335. Genevieve Barbe, Coquelin de Lisle: *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira y la estereotomía en España,* XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones, Granada 1973, p. 96. *La cultura matemática de los arquitectos Andrés y Alonso de Vandelvira,* I Congreso de Historia de Andalucía, Córdoba 1978.

18. Alonso de Vandelvira: *Libro de trazas de cortes de piedra,* folio 119 verso.

19. Rodrigo Caro: *Canción a las ruinas de Itálica.* Edición de P. Blanco Suárez: *Poetas de los siglos XVI y XVII.* Madrid 1923, p. 297.

20. F. Chueca Goitia: *Andrés de Vandelvira arquitecto,* 1971, p. 184.

21. Alonso de Vandelvira: ob. cit., folio 103.

22. Rodrigo Caro: ob. cit.

23. Rodrigo Caro: ob. cit.

24. J. Hernández Díaz, A. Sancho Corbacho, F. Collantes de Terán: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla,* II, Sevilla 1943, p. 318 fig. 507-508. ¿Estará vinculada a la presencia de Siloee en las tierras de Sevilla, cuando vino a ocuparse de la obra de la sacristía mayor catedralicia en 1535? ¿será obra temprana de Vandelvira o su círculo? Casi al propio tiempo se labraba la Colegiata de Osuna (1539), por el mecenazgo del cuarto conde de Ureña; tiene planta de salón y tres naves. Aunque hay partes importantes de la estructura ejecutadas en los siglos XVII y XVIII. Bellísimo el panteón ducal, cuya portada y patinillo en doble planta son muestras del más exquisito plateresco, cuyo autor enlazaba la estética y el arte tanto de lo sevillano como de lo granadino (1545). El mismo don Juan Téllez Girón fundó la Universidad, cuyo noble edificio aún se conserva, con sus patios, escalera, capilla y torreones.

25. F. Chueca Goitia. *Arquitectura...,* p. 381.

25 bis. René Taylor: *La fachada de la Chancillería de Granada,* XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones, Granada 1973, p. 122. Atribuye esta fachada a F. del Castillo, quien en 1577 opositó a la maestría mayor de la catedral granadina, que no obtuvo, más alegó que había estado en Italia trabajando en la Villa Giulia del papa Julio III, donde colaboró con Vasari, Ammannati y Vignola.

26. M. Gómez Moreno: *El libro...,* p. 12.

27. A. de la Banda y Vargas: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II,* Sevilla 1974. P. Navascués Palacio: *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven,* 1974.

28. Dejó a su hermano Francisco Sánchez, aparejador que colaboró en algunos de sus encargos, los libros de León Bautista Alberti, de geometría y arquitectura de Alberto Durero y el manuscrito original suyo de carácter técnico.

29. Conocemos su huida y prisión en Lisboa por deudas y también en Córdoba.

30. M. Gómez Moreno: *El libro...,* p. 13.

Fundación Juan March (Madrid)

31. Este hospital ha sido calificado de "la obra más acabada de Hernán Ruiz II". Chueca afirma que a pesar de los fallos "todo cede ante la grandeza del concepto".

32. En esta obra interviene otro buen arquitecto llamado Juan de Ochoa, activo en Pedroche, Hinojosa y otras importantes edificaciones. En 19 de septiembre de 1600, como maestro mayor, se encargó de la construcción del cimborrio; y en unión del arquitecto antequerano Francisco Gutiérrez Garrido, de la ornamentación de yesería de las bóvedas del coro; pero ¿quién fue el autor del proyecto, conforme al cual actuarían y de los modelos ejecutados, que en la escritura notarial se mencionan? Posiblemente los Hernán Ruiz (véase J. VALVERDE MADRID: *Juan Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa.* "Omeya", n.º 14, Córdoba 1970). Obras destacadísimas en este proceso son la portada exterior de la Cartuja y el Ayuntamiento viejo, ambas en Jerez de la Frontera. En la primera se documenta la actuación de Andrés de Rivera (1571) y en el segundo –con cuerpo y logia lateral– el mismo arquitecto, más Diego Martín de Oliva y Bartolomé Sánchez (1575). La estética y las fórmulas artísticas están en el círculo de los Ruiz.

33. Se observa en algunos autores la extrañeza por la evidente desproporción de las pirámides que como acróteras señeras se alzan en los ángulos del edificio. Téngase en cuenta que la ordenación viaria de la zona ha cambiado radicalmente hace unos decenios; su fachada principal se hallaba en una calle muy estrecha y el conjunto se contemplaba casi con un ángulo de visión de 45°, al lado de la mole catedralicia y de la verticalidad de la Giralda. Sin duda para que la acusada horizontalidad de la composición de la Casa Lonja no fuera aplastada sentimentalmente por el conjunto del primer templo hispalense, hacía falta colocar algo que enlazase verticalmente y fue afortunada solución elevar dichas pirámides. Hoy resultan innecesarias y algo desconcertantes ante la amplitud del recinto. CATHERINE WILKINSON: *Juan de Mijares and the reform of Spanish architecture under Philip II,* XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones, Granada 1973, p. 124.

34. M. DE BAGO QUINTANILLA: *Aportaciónes documentales (segunda serie).* Documentos para la historia del arte en Andalucía, II, 1928, p. 43.

35. F. PACHECO: *Libro de descripción de verdaderos retratos,* 1599.

35 bis. HANNO, W. KRUFT: *Pace Gagini y las tumbas de los Ribera en Sevilla,* XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones, Granada 1973, p. 113.

36. J. M. PITA ANDRADE: ob. cit., p. 11.

37. En 1575, Vázquez y su discípulo granadino Melchor Turin contratan la imaginería de este retablo, terminado de arquitectura y talla. Como en él había laborado el flamenco Roque de Balduque, ¿sería éste el autor de la traza? (véase J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento,* Sevilla 1951, p. 34). Sin embargo, su traza es completamente distinta del de la concatedral de Santa María de Cáceres, donde también laboró Balduque (1547-1551) (véase J. M. AZCÁRATE: *Escultura del siglo XVI,* «Ars Hispaniae», XIII, 1958, p. 259 y J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Roque de Balduque en Santa María de Cáceres.* «Archivo Español de Arte», XLIII, 1970). J. PALOMERO PARAMO: *El retablo sevillano del Renacimiento y su evolución artística (1561-1629)* (tesis doctoral en prensa).

38. J. HERNÁNDEZ DÍAZ, A. SANCHO CORBACHO, F. COLLANTES DE TERÁN: ob. cit., p. 125. J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Imaginería hispalense...,* p. 30. La portada lateral de la Prioral de El Puerto de Santa María está concebida con sentido de gran retablo. Su gigantismo, los soportes abalaustrados, grutesco, etc., la sitúan en el plateresco (barroco primitivo), y su traza la sitúan en el círculo o entorno de Hernán Ruiz II.

39. J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Imaginería hispalense...,* p. 33.

40. J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Imaginería hispalense...,* p. 80. Ibid.: *El arte de M. Montañés y la estética del manierismo,* "Cuadernos hispano americanos", n.º 237, 1969.

41. A partir de 1582 se encargó de la obra de este retablo tomando por modelo el también trazado por él para el convento sevillano de San Leandro, inexistente (J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Imaginería hispalense...,* p. 40. Ibid.: *El arte de M. Montañés...*).

42. Contratados en 1592 y destruidos en la revolución de 1936. J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Imaginería hispalense...,* p. 91. Ibid.: *El arte de M. Montañés...*

43. Concertado en 1589. J. HERNANDEZ DÍAZ: *Imaginería hispalense...,* p. 90. Destruido también en 1936.

44. Procede de la iglesia del Salvador en Carmona y está embutido en un retablo del XVIII (J. HERNÁNDEZ DÍAZ, A. SANCHO CORBACHO, F. COLLANTES DE TERÁN: ob. cit., p. 54).

45. Obra de Jerónimo Hernández (J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Imaginería hispalense...,* p. 58).

46. Obra de Bautista Vázquez el Mozo, de 1585? (J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Imaginería hispalense...,* p. 87).

47. Obra de Gaspar Núñez Delgado, de 1606 (J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Imaginería hispalense...,* p. 74).

48. Hacia 1587. Esta composición bipartita hará fortuna y se repetirá en obras de principios del siglo XVII, trazadas por Martínez Montañés o Juan de Oviedo, el Joven.

49. J. M. AZCÁRATE: ob. cit., p. 337. Citemos también que, con posterioridad a la terminación de la guerra civil española (1939), se ha instalado en la parroquial malagueña del Sagrario un magnífico retablo escultórico, atribuido a Juan de Balmaseda (1565), procedente de Becerril de Campos (Palencia). J. M. AZCÁRATE: ob. cit., p. 85.

49 bis. M. GÓMEZ MORENO: *Diego de Pesquera, escultor,* "Archivo español de Arte", XXVIII, 1955, p. 289.

50. J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Una obra de maestre Miguel en la catedral de Santiago.* Ibid.: *Más sobre maestre Miguel, imaginero.* Ibid.: *Nicolás de León, entallador,* "Archivo español de Arte y Arqueología", 1932, n.º 34 y 35.

51. JUAN J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Historia del Arte,* II, Madrid 1978.

52. Este sepulcro y el de los Reyes Católicos quedaron instalados en la disposición actual en 1603. J. M. PITA ANDRADE: ob. cit., p. 11.

53. J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista,* "Archivo Hispalense", 1944. Ibid.: *Roque de Balduque en Santa María de Cáceres,* Archivo E. de Arte, 1970. Respecto a la iconografía mariana, he calificado a este maestro como "el imaginero de la Madre de Dios".

54. J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Estudios de imaginería andaluza. El retablo de la Redención de las Carmelitas de Aracena,* "Archivo Hispalense", 1954.

Fundación Juan March (Madrid)

55. M. Gómez Moreno: *La escultura del Renacimiento en España,* 1931, p. 89. Mª Elena Gómez Moreno, *Isidro de Villoldo, escultor,* "Boletín del Seminario de Arte y Arqueología", Valladolid 1941-1942, p. 146.

56. J. Hernandez Díaz: *Imaginería hispalense...,* p. 15. Ibid.: *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo (1568-1649).* Catálogo de la exposición celebrada en el Casón del Buen Retiro, Madrid 1969.

57. Véase la bibliografía de la nota anterior.

58. *Diccionario de Artistas,* IV, p. 147.

59. *La escultura del Renacimiento...,* p. 79.

60. C. López Martínez: *Desde Jerónimo Hernández hasta M. Montañés,* p. 101.

61. Véase al respecto al testimonio de Pacheco, referente a estampas originales de los Zúcaro (F. J. Sánchez Cantón: *Fuentes literarias para la historia del arte español,* II, p. 129).

62. J. Hernández Díaz: *Imaginería hispalense...,* p. 22 y ss. J. Mª Azcárate: ob. cit. Palomero (tesis doctoral citada).

63. F. Pacheco: *Libro de descripción de verdaderos retratos.* Biografía de P. de Campaña.

64. Preciado: *Arcadia pictórica.* Sánchez Cantón: *Fuentes...,* V, p. 234.

65. C. López Martínez: *Desde J. Hernández...,* p. 253. ¿La misma biblioteca, total o parcial, que poseyó su pariente Ocampo?

66. J. Hernández Díaz: *Imaginería hispalense...* p. 58. Palomero: ob. cit.

67. J. Hernández Díaz: *El arte de M. Montañés...*

68. La imagen de Nuestra Señora de la O que se venera en la parroquial de Ubrique (Cádiz) procede de la iglesia del Salvador, en Carmona (Sevilla). Su retablo-tabernáculo está embutido en otro barroco del templo de Cantillana (Sevilla).

69. J. Hernández Díaz: *Imaginería hispalense...,* p. 64.

70. Así lo afirma Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura,* recogiendo testimonios de Velázquez (Sánchez Cantón: *Fuentes...,* III, p. 74).

71. Collado: *Descripción del túmulo que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del rey Felipe II,* 1598. (Sánchez Cantón: *Fuentes...,* V, p. 370).

72. Del de Cazalla formaba parte el magnífico relieve de la Natividad que luce en el Museo Marés de Barcelona (B. Gilman Proske: *Relieve de un retablo de Juan de Oviedo,* Archivo E. de Arte, 1961).

73. A. Gallego Burín. *Pablo de Rojas, el maestro de Martínez Montañés,* "Boletín de Bellas Artes", Sevilla 1939. J. Hernández Díaz: *Martínez Montañés...*

74. J. Hernández Díaz y A. Sancho Corbacho: *Los Reyes Católicos y la capilla de San Gregorio en Alcalá del Río,* Sevilla 1939 y Archivo Hispalense 1951.

75. Chandler Rathfon Post: *A history of Spanish painting.* Cambridge-Massachusetts, X, 1950. Diego Angulo Iñiguez: *Pintura del Renacimiento,* "Ars Hispaniae", XII, 1954.

76. E. Lafuente Ferrari: *Breve historia de la pintura española,* cuarta edición, Madrid 1953, p. 159.

77. Además de la bibliografía citada en la nota 75, véase D. Angulo Iñiguez: *Alejo Fernández,* Sevilla 1946.

78. Remitimos a la bibliografía de la nota 75.

79. F. Pacheco: *Libro de descripción de verdaderos retratos.* D. Angulo: *Pintura del Renacimiento...,* p. 196. Ibid.: *Pedro de Campaña,* Sevilla 1951.

80. D. Angulo: *Pintura del Renacimiento...,* p. 210. Ibid.: *Pedro de Campaña,* Sevilla 1951.

81. J. Hernández Díaz: *Guía del Museo de Bellas Artes.* Sevilla 1967, p. 48. Tríptico atribuido por J. Bruyn a Franz Francken I. Sobre Sturmio véase J. M. Serreras Contreras: *Hernando de Sturmio y la pintura sevillana de su época* (tesis doctoral inédita).

82. F. Pacheco: *Libro de descripción de... retratos.*

82 bis. J. M. Serreras: *Pedro de Villegas.*

83. D. Angulo: *Juan de las Roelas. Aportaciones para su estudio,* "Archivo E. de Arte y Arqueología", I, 1925, p. 103.

84. J. Hernández Díaz: *Discurso de contestación al de recepción de don Carlos Serra en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría,* 1934. D. Angulo: *Pintura...,* "Ars Hispaniae", XII, 1954, p. 319. La atribución tradicional a Céspedes no puede mantenerse.

84bis. Rosario Camacho Martínez: *La custodia de la catedral de Granada,* XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones, Granada 1973, p. 98.

85. J. Gestoso Pérez: *Historia de los barros vidriados,* 1904. A. Sancho Corbacho: *La cerámica andaluza,* Sevilla 1948 y 1953.

86. Isabel Turmo: *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII),* Sevilla 1955.

87. V. Nieto Alcaide: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla,* 1969. Ibid.: *Arnao de Vergara,* 1974.

88. "En países como España esta fantasía exornativa, vital y elocuente, vendría a satisfacer tendencias enraizadas en las varias tradiciones confluyentes en nuestro arte" (E. Lafuente Ferrari: *Discurso de contestación al de recepción de F. Chueca Goitia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Madrid 1973, p. 162).

89. Para una visión de Andalucía, véase J. Mª Pemán: *Andalucía,* Barcelona 1958. Interesante también la obra de E. Llovet: *España viva,* Madrid 1967.

90. Véase la obra siempre actual y de trascendental interés de E. Mâle: *L'art religieux après le Concile de Trente,* 1932. J. Camón Aznar: *El estilo trentino. La iconografía en el arte Trentino,* "Revista de Ideas Estéticas", 1945 y 1947. F. Camprubí: *Trento y las imágenes sagradas,* 1945. R. Hornedo: *Arte tridentino,* "Revista de Ideas Estéticas", 1945. L. Kirchsbaum: *L'influenza del Concilio di Trento nell'Arte,* 1945.

91. *Tratado de la hermosura corporal de la Virgen Nuestra Señora,* 1625.

92. *Arte de la Pintura,* 1649. F. de Urmeneta: *Directrices teológicas ante el arte sagrado y las teorías de Pacheco.* "Revista de Ideas Estéticas", 1960.

93. *De imaginibus sacris et profanis,* 1594.

Fundación Juan March (Madrid)

94. *De historia sacris imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusus,* 1771.

95. *El pintor cristiano y erudito,* 1730.

96. *Iconología o vero descriptione delle Imagini universali,* 1602.

97. L. Torres Balbás, L. Cervera, F. Chueca, P. Bidagor: ob. cit., p. 156.

98. L. Torres Balbás y otros: ob. cit., p. 161.

99. L. Torres Balbás y otros: ob. cit., p. 173.

100. F. Chueca: *José Martín de Aldehuela,* "Arte Español", 1944, n.º 45 y 47.

101. Véanse las fuentes literarias y las referencias directas en el texto.

102. A. Sancho Corbacho: *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una colección inédita de 1663,* Sevilla 1947.

103. "Ars Hispaniae", XIV, 1957, p. 85.

104. J. Valverde Madrid: *El arquitecto barroco Melchor Aguirre.* "Patio cordobés", 1972. La Colegiata de San Cecilio, en el Sacro Monte, es una compleja edificación, de bien pensada funcionalidad. El templo fue trazado por el jesuita Pedro Sánchez, terminándose en 1610, aunque fue adicionado en los siglos XVIII y XIX. Contiene importantísimas obras de arte de diversas épocas y estilos.

105. En relación con la iglesia sevillana de San José se sabe lo siguiente: 1753. Se solicitó de "cierta persona de la primera distinción del pueblo, las obras de un cierto arquitecto veneciano de acreditada nota, con abundancia de láminas... y traído un libro se encontró en su registro una singular figura que... se eligió y... se hizo por un hermano diseño o modelo de madera conforme a la dicha figura y es la que está ejecutada... desde su plano hasta su conclusión..." (A. Sancho Corbacho: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII,* Madrid 1952, p. 134).

106. A. Sancho Corbacho: *Arquitectura barroca...,* p. 56.

107. A. Sancho Corbacho: ob. cit., p. 78.

108. A. Sancho Corbacho: ob. cit., p. 92.

109. J. Valverde Madrid: *Galería de cordobeses ilustres. El arquitecto y pintor lucentino Leonardo Antonio de Castro.* "Informaciones", Córdoba. Se apoya en el libro de Lucas Rodríguez de Lara *Apuntes para una historia de Lucena,* 1896, donde se transcribe un manuscrito de don Andrés de Valdecañas y Piedrola. Pudiera ser que la policromía un tanto agria, dura y que empasta muchos valores plásticos y pictóricos, se feche en 1856-1857, años en que se hizo una reparación en la capilla, según acredita la inscripción que allí se halla.

110. R. Taylor: *La sacristía de la Cartuja de Granada...,* "Archivo Español de Arte", 1962, p. 163.

111. José M.ª Fernández: *Las iglesias de Antequera,* segunda edición, Antequera 1971, p. 51. Tomándolo de J. Temboury Álvarez *(Para el estudio de la arquitectura andaluza. La ornamentación en yeso a principios del siglo XVIII)* consigna que las yeserías de este camarín están firmadas por el maestro Antonio Lurinzaga, oficial Manuel Gonzalo de Madrid y fray Graciano o Toscano. Interesantísimo el barroco antequerano, que estética y artísticamente está en función directa del malagueño y en relación con el granadino. La decoración de yeserías en palacios y templos imprime carácter a las composiciones. Destaquemos los siguientes edificios: el Carmen (nave mudejárica y presbiterio abovedado, con rica ornamentación –1633–); los Remedios (iglesia con decoración pictórica –1678– y amplio camarín con opulencia de yeserías –1707–); Loreto (muy recargados sus paramentos –1706–); muy especialmente San Juan de Dios (a cuyo frente figuró el maestro mayor Melchor de Aguirre y donde colaboraron diversos artífices, ejecutando las suntuosísimas yeserías en la iglesia y sacristía –1696-1716–); Belén (donde también colaboró Aguirre –1709–); San José –1707-34–; y de modo muy singular las Agustinas de Madre de Dios –1747– (con atribución antigua a José de Bada, aunque documentalmente consta que la labró el maestro de albañilería y alarife Cristóbal García o Ruiz), confajones y bóvedas de gran originalidad en sus trazas, donde se advierten interpretaciones barrocas de elementos y fórmulas moriscas. Los Burgueño, los Rivera y otros entalladores, decoradores, imagineros, de la ciudad y región, operarían en no pocas de las citadas obras.

112. D. Sánchez-Mesa Martín: *José Risueño, escultor y pintor granadino, 1665-1732,* p. 283.

113. Deseo llamar la atención sobre el baldaquino del presbiterio de la iglesia cartujana, realizado en 1710 (A. Gallego Burín: *Granada. Guía histórica y artística...,* p. 430), con columnas corintias, cilíndricas y decoración en espiral con hojas, espejos y racimos de uvas, compuestas en dos grupos de tres, inspirándose sin duda en los soportes triples que sustentan en los ángulos los pabellones o baldaquinos del patio de los Leones de la Alhambra.

114. No se olvide que José Granados, inmediato predecesor de Hurtado en la maestría mayor de la catedral granadina, hizo trazas y dirigió el citado templo sevillano.

115. *Granada. Guía...,* p. 433.

116. Para Gallego Burín (*El Barroco granadino,* Madrid 1956, p. 158) "Bada y Castillo son los que debieron darle definitiva hechura" a la sacristía; mas analizada la producción de ambos, no creo pueda atribuírseles, pese a sus concomitancias; son más bien relaciones de escuelas, epocales y locales, que no tarea personal de creación. Véase E. Orozco Díaz: *La Cartuja de Granada: Iglesia y Monasterio* (1972), *El Sagrario* (1972), *La Sacristía* (1973).

117. J. Valverde Madrid: *Galería de cordobeses ilustres. El platero Tomás Jerónimo de Pedrajas.* "Informaciones", Córdoba 7-V-1966. Taylor le atribuyó la capilla del Sagrario de Lucena (que hemos dicho se proyectó por Leonardo A. de Castro en 1740), numerosas obras prieguenses e incluso lo situó en destacado lugar al tratar de la sacristía cartujana granadina. También trabajó en San Hipólito de Córdoba, componiendo quizás su portada (1736) y muy probablemente en el conjunto del viejo edificio de la Compañía de Jesús, de la propia ciudad (El Salvador), que posee una de las escaleras más ricas, monumentales y artísticas de todo el barroco español, a base también de combinar yeserías y mármoles policromos. ¿Intervendrían en esta maravillosa obra Hurtado o Sánchez de Rueda?

118. Carlos Asenjo Sedano: *La catedral de Guadix,* 1973: En la portada se lee la siguiente fecha: Año de MDCCLXX; en la torre, 1710. En la portada se advierten recuerdos estéticos del arte de Hurtado Izquierdo y otros derivados de Duque Cornejo; en la cúpula se puede apreciar algo semejante; los estípites son bastante análogos a los trazados por Duque Cornejo. Las sugerencias del arte nazarita en vanos, ondulaciones, etc., son evidentes.

119. También se le atribuye de antiguo el

Fundación Juan March (Madrid)

NOTAS

templo de las Agustinas de Antequera; mas la investigación señala como autor al maestro Cristóbal García o Ruiz (véase JOSÉ Mª FERNANDEZ: *Las iglesias...*, p. 175).

120. Gallego Burín destaca sobremanera la tarea de este artista, poniendo su nombre en relación nada menos que con la sacristía de la Cartuja granadina y la importantísima capilla Sacramental de San Mateo, de Lucena. Véase E. ISLA MINGORANCE: *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*, 1977. Ibid: *El sagrario de la catedral de Granada*, 1979.

121. Se ha llegado a afirmar que este maestro, en unión del retablista Marcos Fernández Raya, son los verdaderos seguidores de Hurtado Izquierdo.

122. J. VALVERDE MADRID: *Francisco Javier Pedrajas, el escultor del Rococó*, "Boletín de la Real Academia de Córdoba", enero-diciembre 1963, año XXXIV, n.º 85. En una visita efectuada en 26-VIII-1973 a la parroquial prieguense de la Asunción he visto un trozo de yeso con la inscripción *Pedraxas feci*, en magnífica caligrafía, en la que el maestro, orgulloso de su obra, habla en primera persona; más en otra grafía más torpe y pobre, trazada por otra mano, *agosto 20 de 1784*, debajo se repite *1784* y más abajo aún *1744*, figurando invertido el primer *4*. ¿Tiene esto último algún valor? No lo sé, pero quiero consignarlo por si fuera útil. En la sacristía parroquial hay cartelas fechadas en 1766.

123. CARLOS ASENJO SEDANO: ob. cit.

124. Reproducida la fachada del cuartel por G. KUBLER en "Ars Hispaniae", XIV, fig. 378.

125. LUIS CUEVAS ALCOBER: *Un ejemplar español de arquitectura industrial del siglo XVIII*, Madrid 1946. A. SANCHO CORBACHO: *Arquitectura barroca...*, p. 343. La gran obra de instalación universitaria ha corrido a cargo de los arquitectos Alberto Balbontín de Orta, Antonio Delgado Roig y Alfonso Toro Buiza, iniciándose en 1950, que aún prosiguen. Las portadas de las Facultades de Derecho, Ciencias y Filosofía y Letras han sido trazadas por el primero.

126. J. VALVERDE MADRID: *Un cuadro de Orrente en Córdoba*, "Archivo de Arte Valenciano", XLIII, 1972, p. 58. Afirma que el escultor jiennense Juan de Aranda y Salazar hizo la traza del retablo del altar mayor de la catedral cordobesa.

127. J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Juan Martínez Montañés*, 1949. Ibid.: *El arte de M. Montañés y la estética del Manierismo*, "Cuadernos Hispano Americanos", 1969. Ibid.: *Martínez Montañés y el Manierismo. M. Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, 1972. Ibid.: *J. Martínez Montañés, el Lisipo andaluz*, Sevilla 1976.

128. A. SANCHO CORBACHO: *Arquitectura barroca...*, p. 268. J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *El retablo sevillano en el siglo XVII*, 1931.

129. A. GALLEGO BURÍN: *Lo barroco y el barroco en Granada*, 1949. Ibid.: *Granada. Guía...*, p. 393.

130. En el códice de *DZ*, dado a conocer por A. SANCHO CORBACHO, aparecen dibujados los estípites en 1663; Churriguera los utilizó en el retablo salmantino de San Esteban, en 1693, y Pedro de Ribera amplió su uso en 1723 y 1726. Jerónimo Balbás los emplea también en la sillería del coro del templo de San Juan, en Marchena (Sevilla), en 1714. Hurtado Izquierdo, en el retablo cordobés de San Lorenzo (1696), se mantiene todavía dentro de la morfología propia de Felipe de Ribas.

131. J. VALVERDE MADRID: *Teodosio Sánchez de Rueda, un retablista granadino en Córdoba en el siglo XVIII*, XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones, Granada 1973, p. 148.

132. J. VALVERDE MADRID: *El escultor cordobés Alonso Gómez de Sandoval*. "Boletín de la Real Academia de Córdoba", 1963. Este artista (1713-1801), que fue lego en el convento de Trinitarios, era arquitecto de retablos, escultor y platero, muy ligado al gran maestro de la orfebrería cordobesa Damián de Castro. Precisamente como en el caso ya citado de T. J. Pedrajas, su concepto del repujado y cincelado lo aplica a la talla lignaria, donde se advierten verdaderas filigranas.

133. A. GALLEGO BURÍN (*Granada. Guía...*, p. 248) dice de esta obra: «centenares de figuras... aparecen revueltos con estípites y cornisas, invadiéndolo todo en graciosa confusión, haciéndose arquitectura con esta decoración exuberante y bellamente arbitraria que fue designada por sus contemporáneos con el despectivo nombre de la "pepitoria"».

134. *Arte de la Pintura*.

135. Ob. cit.

136. Editado en 1625.

137. C. RIPA: ob. cit.

138. J. DELGADO ROIG: *Los signos de la muerte en los Crucificados de Sevilla*, 1951.

139. A. GALLEGO BURÍN: *Granada*, 1961, pág. 366. Mª ELENA GÓMEZ MORENO: *Escultura del siglo XVII*, «Ars Hispaniae», XVI, 1958, pág. 49.

140. J. GUERRERO LOVILLO: *Sevilla*, Guías Artísticas Aries, Barcelona 1952, p. 82. D. ANGULO IÑIGUEZ: *La escultura en Andalucía*, III.

141. J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Juan Martínez Montañés*, 1949, p. 72. Ibid.: *M. Montañés y la escultura*, p. 48.

142. JORGE BERNALES BALLESTEROS: *Pedro Roldán, maestro de escultura (1624-1699)*, Sevilla 1973, p. 70.

143. E. OROZCO DÍAZ: *Propósito y conclusión*. En *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, 1972, p. 75.

144. E. OROZCO DÍAZ: ob. cit., p. 127.

145. A. GALLEGO BURÍN: *Un contemporáneo de Montañés: el escultor Alonso de Mena*, 1952. Mª ELENA GÓMEZ MORENO: *Escultura del siglo XVII...*, p. 185. Bellísimo y muy original es el monumento granadino de la Inmaculada o Virgen del Triunfo, trazado por Francisco de Potes, quedando la parte escultórica a cargo de Alonso de Mena (1626-30).

146. J. HERNÁNDEZ DÍAZ: *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, 1969. JOSÉ CAMÓN AZNAR, Mª ELENA GÓMEZ MORENO, JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, MARQUÉS DE LOZOYA, EMILIO OROZCO DÍAZ: *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, 1972.

147. Mª ELENA GÓMEZ MORENO: *Montañés, entre Juan de Mesa y Alonso Cano. M. Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, 1972, p. 31.

148. J. HERNANDEZ DÍAZ: *Juan de Mesa, escultor de imaginería (1583-1627)*, Sevilla 1972. Ibid.: *Juan de Mesa, imaginero andaluz. Interpretaciones iconográficas*, «Goya», n.º 111, Madrid 1972.

149. E. OROZCO DÍAZ: *La conjunción de Barroquismo y Manierismo como fundamento de la psicología*

Fundación Juan March (Madrid)

y el arte de Alonso Cano. Coloquios sobre A.C. y el barroco español, Granada 1969.

150. M. Gómez Moreno: *Alonso Cano, escultor,* «Archivo español de Arte y Arqueología», 1926. J. Hernandez Díaz: *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo,* 1969.

151. J. Hernandez Díaz: *Estudios de iconografía sagrada,* Anales de la Universidad Hispalense, 1967.

152. H. Sancho Corbacho: *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos,* Sevilla 1950. Jorge Bernales: *P. Roldán* (ob. cit.).

153. E. Orozco Díaz: *Propósito y conclusión...*, p. 108.

154. Jorge Bernales Ballesteros: *Pedro Roldán...*

155. J. Hernandez Díaz: *Estudios de iconografía...*, p. 33. Véase M. V. Garcia Olloqui: *Luisa Roldán, escultora de cámara,* 1978.

156. M.ª E. Gómez Moreno: ob. cit., XVI, p. 305. Jorge Bernales: ob. cit.

157. J. Hernandez Díaz: *Estudio biográfico-crítico del escultor Francisco Antonio Gijón.* «Revista Universitaria», I, Sevilla 1930.

158. D. Angulo Iñiguez: *La escultura en Andalucía,* vol. III.

159. M.ª Elèna Gómez Moreno: ob. cit., XVI, p. 259.

160. A. Gallego Burín: *José de Mora,* Granada 1925.

161. J. Hernandez Díaz: *La imagen de Nuestra Señora de los Dolores de la iglesia parroquial de la Victoria. Osuna.* «Boletín de Bellas Artes», III, Sevilla 1936, p. 81.

162. J. Valverde Madrid: *El escultor sevillano Duque Cornejo.* Estudios de arte sevillano, Sevilla 1973, p. 143. J. Hernandez Díaz: *El sevillano Pedro Duque Cornejo en el barroco andaluz.* «Boletín de Bellas Artes», Sevilla 1979.

163. D. Sánchez-Mesa: *José Risueño escultor y pintor granadino (1665-1732),* Granada 1972.

164. A. Gallego Burín: *Ruiz del Peral.* «Cuadernos de Arte», Granada 1936.

165. Domingo Sanchez-Mesa Martin: ob. cit.

166. Véase el importante catálogo de la exposición «Caravaggio y el Naturalismo español», redactado por el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, con motivo del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Madrid 1973.

167. A. Palomino de Castro y Velasco: *El museo pictórico y escala óptica. Noticias, elogios y vidas de los pintores y escultores eminentes españoles,* Madrid 1947, p. 835.

168. *El Laurel de Apolo.*

169. Ob. cit., p. 881. A. Martínez Ripoll: *F. de Herrera el Viejo,* Sevilla 1978.

170. Ob. cit., p. 847.

171. D. Angulo Iñiguez, A. E. Pérez Sánchez: *Historia de la pintura española. Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII,* Madrid 1972, p. 39.

171bis. J. Gállego: *Velázquez en Sevilla,* Sevilla 1974.

172. Kubler - Soria: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their dominions,* 1959, p. 251.

173. Friedländer - Lafuente: *El realismo en la pintura del siglo XVII.* «Historia del Arte Labor», XII, 1935, p. 109.

174. *Pintura del siglo XVII,* «Ars Hispaniae», XV, 1971, p. 128.

175. Angulo: ob. cit., p. 125.

176. J. Lassaigne: *La peinture espagnole,* Suiza 1966.

177. *La composición en Zurbarán,* «Goya», 1964.

178. Angulo: ob. cit., pp. 120 y 125.

179. *Zurbarán et les peintres de la vie monastique,* París 1960, p. 72.

180. P. Guinard: *Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán,* «Archivo E. de Arte», 1946, p. 14.

181. Angulo: ob. cit., p. 146.

182. Friedländer - Lafuente: ob. cit., p. 694.

182 bis. D. Angulo Iñiguez: *Bartolomé E. Murillo,* 1980.

183. Kubler - Soria: ob. cit., p. 274.

184. *Tres horas en el Museo del Prado.*

185. Friedländer - Lafuente: ob. cit., p. 131.

186. *Parnaso,* pp. 1033 y 1035.

187. Friedländer - Lafuente: ob. cit., p. 130.

188. *Vision et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or,* 1968, p. 235.

189. *Parnaso,* p. 1052.

190. *Biografía de J. de V. L.,* Sevilla 1916, p. 42.

191. *Historia de la pintura española,* pp. 198-199.

192. Friedländer - Lafuente: ob. cit., p. 137.

193. *La pintura del Renacimiento....*, p 374.

194. J. J. Martín González: *Historia de la Pintura,* 1964, fig. 135. Gállego: ob. cit.

195. Friedländer - Lafuente: ob. cit., p. 143.

196. F. Chueca Goitia: *Varia neoclásica,* Madrid 1973, pp. 64 y 68.

197. Ibid.: ob. cit., p. 34.

198. Para el conocimiento de estos arquitectos que trabajan en tierras de Sevilla, véase A. Sancho Corbacho: *Arquitectura barroca...*, J. Hernández Díaz, A. Sancho Corbacho y F. Collantes de Terán: *Catálogo arqueológico y artístico...* Para la arquitectura contemporánea, las obras de Villar Movellán citadas en la bibliografía.

198 bis. M.ª Elena Gómez Moreno: *Breve historia...*, p. 173.

199. Juan J. Martín González: *Historia del Arte,* II, 1974, p. 405. En la numerosa producción de Benlliure conservada en Andalucía, citaremos el monumento granadino de Isabel la Católica (1892), el del duque de Rivas, en Córdoba (1929), el busto del pintor Domingo Marqués, en el museo malagueño, además del citado mausoleo de Joselito, el Gallo (1924).

200. *Breve historia de la pintura española,* p. 499.

Fundación Juan March (Madrid)

NOTA FINAL Con propósito clarificador del criterio seguido al componer este artículo de Arte (desde el Renacimiento hasta nuestros días), debo manifestar mi obsesionante preocupación didáctica, al servicio de la mas culta y amplia audiencia posible, es decir, a los docentes y discentes universitarios, artistas, clérigos, a los que se agrupan en la pedagogía propia de la extensión cultural, y también a los lectores, estudiosos e interesados por estos temas, que ordinariamente, y por diversas razones, no acceden a las historias del arte y monografías especializadas, y, a veces, tampoco están mentalizados para asimilar la erudición de tales publicaciones. Presentar el panorama del arte andaluz, de modo claro, sencillo, asequible y sistematico que conduzca, en lo factible, a su conocimiento y comprensión; pero no como grupo aislado, sino formando parte de todo –con la personalidad definitoria y los matices de cada comarca, lugar o escuela– como unidad básica y fundamental, en la pluralidad de las artes hispanicas. Así, pues, el texto –encajado en el espacio concedido– procura fijar las ideas que fecundan la estetica y el arte, la peculiar iconografía, el sentido sociológico... en una palabra, el pensamiento que como suprema categoría vivifica las formas de los diversos períodos señalados y los hombres que las crean, situandolo todo en su propia cronología. Se ha huido de lo estrictamente biográfico y narrativo, aunque necesariamente todo ello dispone de la conveniente extensión y profundidad, ocupando su lugar adecuado.

Es obvio que faltan muchas mas cosas que las incluidas, pues sólo se aspira a consignar lo que se creyó mas esencial y formativo, ya que en cualquier ciudad, villa y aun aldeas, de las ocho provincias andaluzas, hay edificios, retablos, esculturas, pinturas, orfebrería, etc., dignas de ser citadas –pues tal es todavía la riqueza de nuestro acervo artístico, pese a lo mucho que ha desaparecido y desaparece de continuo–.

Las ilustraciones –referidas unas en el texto y otras fuera de él– se seleccionaron, en la medida de las circunstancias y posibilidades, con el mismo fin. Sólo se insertan (salvo contadísimas y razonables excepciones) obras existentes en Andalucía, creadas o ejecutadas por artistas nativos o foráneos, que trabajaron en la región de modo permanente o temporal, o de producciones excepcionales, allegadas al solar andaluz, cuya huella es comprobable.

El mapa histórico-artístico (págs. 110-111), las notas y la bibliografía serán auxiliares valiosos, para mejor o mayor entendimiento de todo lo tratado.

Fundación Juan March (Madrid)

BIBLIOGRAFIA

Fundación Juan March (Madrid)

Fundación Juan March (Madrid)

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

Obras generales

GUICHOT, J.: *Historia de Andalucía.* Sevilla y Madrid, 1869-1870, 8 volúmenes.

CARO BAROJA, J.: *Los moriscos del Reino de Granada.* Madrid, 1957.

GALLEGO, A., GÁMIR, Á., y CABANELAS, D.: *Los moriscos del Reino de Granada según el sínodo de Guadix de 1554.* Granada, 1966.

CHAUNU, H. et P.: *Séville et l'Atlantique.* París, 1955 y siguientes, 11 volúmenes.

DEFOURNEAUX, M.: *Olavide ou l'Afrancesado.* París, 1959.

MOZAS MESA, M.: *Bailén. Estudio político y militar de la gloriosa jornada.* Madrid, 1940.

DÍAZ DEL MORAL, J.: *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas.* Madrid, 1929.

MARTÍNEZ BANDE, J. M.ª: *La campaña de Andalucía.* Madrid, 1969.

COMÍN, A.: *La España del Sur.* Madrid, 1966.

HERMET, G.: *Problemas del sur de España* (traducción española). Madrid, 1966.

Los problemas sociales del campo andaluz (Semanas sociales de España). Madrid, 1961.

CAPELO MARTÍNEZ, M.: *Perspectivas y problemas del desarrollo económico de Andalucía.* Madrid, 1962.

SALAS, N.: *Andalucía, los siete círculos viciosos del subdesarrollo.* Barcelona, 1972.

CAZORLA, J.: *Factores de la estructura socioeconómica de la Andalucía oriental.* Granada, 1965.

Monografías locales

TAPIA, J. A.: *Almería piedra a piedra.* Vitoria, 1970.

GARCÍA ASENJO, E.: *Historia de Huércal-Overa y su comarca.* Murcia, 1908-1910, 3 volúmenes.

CONCEPCIÓN, FRAY J. DE LA: *Emporio del Orbe, Cádiz ilustrada.* Amsterdam, 1690.

CASTRO, A. DE: *Historia de Cádiz.* Cádiz, 1858.

GIRARD, A.: *Le commerce français à Séville et Cadix au temps des Habsbourgs.* París, 1932.

SANCHO DE SOPRANÍS, H., y LASTRA, J. DE LA: *Historia de Jerez de la Frontera.* Jerez, 1965, 3 volúmenes.

GARCÍA BAQUERO, A.: *Comercio colonial y guerras revolucionarias. La decadencia económica de Cádiz a raíz de la emancipación americana.* Sevilla, 1972.

RAMÍREZ Y DE LAS CASAS DEZA, L. M.ª: *Anales de la ciudad de Córdoba (1236-1850).* Córdoba, 1948.

JAÉN MORENTE, A.: *Historia de Córdoba,* cuarta edición. Córdoba, 1971.

LUQUE, J. F. DE: *Granada y sus contornos. Historia de esta célebre ciudad.* Granada, 1858.

LAFUENTE ALCÁNTARA, M.: *Historia de Granada,* segunda edición. 1905-1907, 4 volúmenes.

GARZÓN PAREJA, M.: *El Arte de la Seda en Granada.* Granada, 1972.

MORA NEGRO, J. A.: *Huelva ilustrada.* Sevilla, 1762.

RUMEU, A.: *La Rábida y el descubrimiento de América.* Madrid, 1968.

MARTÍNEZ DE MAZAS, J.: *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén.* Jaén, 1794.

RIVERA RECIO, F.: *Historia del Adelantamiento de Cazorla.* Toledo, 1964.

GARCÍA DE LA LEÑA, C. (Seudónimo de Cristóbal Medina Conde): *Conversaciones históricas malagueñas.* Málaga, 1789-1793, 4 volúmenes.

BEJARANO, F.: *Historia del Consulado y de la Junta de Comercio de Málaga.* Madrid, 1947.

VEDMAR, F.: *Bosquejo apologético de las grandezas de Vélez-Málaga.* Málaga, 1640.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de Sevilla.* Madrid, 1677.

GUICHOT, J.: *Historia de la ciudad de Sevilla.* Sevilla, 1873, 8 volúmenes.

MONTOTO, S.: *Sevilla en el Imperio.* Sevilla, 1940.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Orto y ocaso de Sevilla.* Sevilla, 1946.

AGUILAR PIÑAL, F.: *La Sevilla de Olavide.* Sevilla, 1966.

MORET, M.: *Aspects de la Societé marchande de Séville au debut du XVII^e siècle.* París, 1967.

HERRERO PUGA, P.: *Sociedad y delincuencia. Aspectos de la vida sevillana en los siglos XVI y XVII.* Granada, 1971.

PIKE, R.: *Sevillian Society in the XVI century.* Ithaca, 1972.

Fundación Juan March (Madrid)

INTRODUCCIÓN LITERARIA

La literatura en Andalucía del siglo XVI al XIX

Dado el carácter, especial enfoque y amplitud de contenido de este ensayo de introducción, no estimamos posible el adjuntar una nota bibliográfica que pueda ser verdaderamente útil para que el lector amplíe todo lo que aquí se abarca, pese a la brevedad de extensión con que hemos tenido que desarrollar nuestra exposición y a las numerosísimas y conscientes omisiones. Aunque sea inmensa la bibliografía que se puede reunir sobre los autores andaluces de este amplio período de cuatro siglos que aquí comentamos, sin embargo, salvo aislados casos, todo lo que podríamos seleccionar no respondería plenamente a la realidad del enfoque de nuestras rápidas notas en cuanto al fin concreto que nos propusimos, por estimar era el que mejor podía responder al carácter de introducción literaria a un libro que tiene como tema central y básico la representación del arte en Andalucía. Como ha podido ver el lector, aunque hayamos seguido en parte una relativa ordenación cronológica en el desarrollo de los distintos capítulos en que hemos estructurado el ensayo, sin embargo hemos evitado, en lo posible, el reducirnos sólo a una exposición-síntesis de pequeño manual. No tendría sentido añadir una larga lista bibliográfica; además de por dichas razones, porque lo impedía la limitación de espacio exigida para respetar el esquema de la colección.

Partiendo del hecho de que no se puede hablar con exactitud de una literatura andaluza, sino, en general, de autores, ambiente y aspectos destacados de la literatura española en Andalucía –creada en ella, y sobre todo debida a los andaluces– el enfoque de nuestro ensayo, como ha podido verse, se dirige –aparte de apuntar determinantes geográficos e histórico-culturales– a comentar y señalar qué aspectos y géneros son más abundantes y característicos de esta producción literaria; qué tendencias o movimientos se inician, producen o extreman en ella; qué influencias tienen mayor resonancia entre los escritores andaluces, y cuándo se acusa en éstos una mayor conciencia de su condición andaluza o se sienten, incluso, profundamente ligados a una lejanísima y constante tradición local o regional. Sentimiento este que quizás explique ese *narcisismo* que Ortega creía descubrir en los andaluces. E igualmente procuramos destacar qué rasgos expresivos estilísticos se hacen más frecuentes –o casi constantes– y cómo en algunos momentos se extreman o exaltan en una forma y rasgos que no se produce en la mayor parte de los escritores españoles de otras regiones.

El intentar responder en algo a todas estas preguntas o planteamientos nos ha impedido la consideración de estos escritores en el conjunto o total caracterización de su personalidad y obra, pues esto habría de hacerse partiendo de una unidad en la que cuentan otros múltiples rasgos de formación e influencias que, lógicamente, con nuestro enfoque, han tenido que perder preeminencia, salvo cuando, precisamente –quizá por su condición de andaluces–, actúan desbordando los límites de lo regional y no sólo deciden en el desarrollo de la literatura nacional, sino que universalizan rasgos personales o de su tierra.

El escoger algunos trabajos, dentro de la abundante bibliografía –tanto de ediciones como de crítica– que existe sobre muchos de los autores por nosotros comentados o citados y ofrecerla aquí, necesariamente sería muy insuficiente y, además, podría hacer creer al lector que en ellos podía encontrar una consideración extensa de los aspectos y rasgos que aquí se destacan o apuntan de sus personalidades y obras en su relación o expresión en Andalucía. Sólo contadísimos casos podrían señalarse en ese sentido. Por estas razones, como referencia bibliográfica preferimos remitir a obras de carácter general, comenzando por las que se incluyen bajo el determinante de lo andaluz; así, puede consultarse la *Gran Enciclopedia de Andalucía,* en la que el orden alfabético facilita su consulta, y cuya población está muy avanzada, y el volumen V de la *Historia de Andalucía,* de Editorial Planeta, donde –aunque escrito después que este ensayo– se expone el desarrollo literario en la región siguiendo un orden cronológico. Para una inicial ampliación de carácter bibliográfico le será útil al lector consultar algunos de los manuales de historia de la literatura española últimamente publicados. Así, la obra coordinada por el profesor Díez Borque, primeramente publicada en Editorial Guadiana, y, en segunda edición ampliada en su actualización bibliográfica, en Editorial Taurus, vols. II y III (Madrid, 1980). Aunque de fecha anterior también interesa en una primera consulta la obra análoga, *Historia de la literatura española,* escrita por hispanistas ingleses bajo la dirección del profesor D. B. Jones, ofrecida en versión castellana por Editorial Ariel, vols. II, III, IV y V (Barcelona, 1975). Pero la más fácil consulta bibliográfica para el estudio de los autores aquí comentados o citados es el *Manual de bibliografía de la literatura española,* del profesor Simón Díaz en su edición ampliada, publicada por Editorial Gredos (Madrid, 1980). La ordenación en períodos y el orden alfabético facilita la consulta; y también los apartados correspondientes a diccionarios y bibliografía correspondientes a regiones y ciudades.

El siglo XX

Como se necesitarían muchísimas páginas para poder reunir la importante bibliografía sobre literatura andaluza de nuestro siglo, he optado por recoger algunos títulos, los más significativos, hasta un máximo de tres por autor fundamental citado. En ellos podrá encontar el lector interesado referencias bibliográficas más amplias. También, al final de cada apartado, recojo los estudios generales de mayor interés.

Poesía

AGUILAR PIÑAL, F.: *La obra poética de Manuel Reina.* Madrid, Editora Nacional, 1968.

FUENTE, B. DE LA: *El modernismo en la poesía de Salvador Rueda.* Frankfurt/M.-Berna, Peter y Herbert Lang, 1976.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, A.: *Francisco Villaespesa y su primera obra poética 1897-1900.* Universidad de Granada, 1974.

DÍAZ LARIOS, L. F.: Prólogo a *Antología poética* de Francisco Villaespesa. Almería, Librería-Editorial Cajal, 1977.

CARBALLO PICAZO, A.: Estudio previo a *Alma. Apolo.* Madrid, Ediciones Alcalá, 1967.

BROTHERSTON, G.: *Manuel Machado,* Madrid, Taurus, 1976.

Fundación Juan March (Madrid)

VALVERDE, J. M.: *Antonio Machado.* Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1975.

SESÉ, B.: *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador.* Madrid, Editorial Gredos, 1980, 2 vols.

GICOVATE, B.: *La poesía de Juan Ramón Jiménez. Obra en marcha.* Esplugues de Llobregat (Barcelona), Ediciones Ariel, 1973.

PALAU DE NEMES, G.: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda.* Madrid, Editorial Gredos, 1974, 2 vols.

CARDWELL, R. A.: *Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship 1895-1900.* Berlín, Colloquium Verlag, 1977.

COSSÍO, J. M. DE: Prólogo a *Poesías* de Fernando Villalón. Madrid, Hispánica, 1944.

HALCÓN, M.: *Recuerdos de Fernando Villalón. Apuntes para la historia de una familia.* Madrid, Alianza Editorial, 1969.

CIRRE, J. F.: *La poesía de José Moreno Villa.* Madrid, Ínsula, 1963.

EICH, CH.: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad.* Madrid, Editorial Gredos, 1958.

Federico García Lorca, edic. de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid, Taurus, 1973.

GARCÍA LORCA, FRANCISCO: *Federico y su mundo.* Madrid, Alianza Editorial, 1980.

SALINAS DE MARICHAL, S.: *El mundo poético de Rafael Alberti.* Madrid, Editorial Gredos, 1968.

Rafael Alberti, edic. de Manuel Durán. Madrid, Taurus, 1975.

BOUSOÑO, C.: *La poesía de Vicente Aleixandre.* Madrid, Editorial Gredos, 1968.

Vicente Aleixandre, edic. de José Luis Cano. Madrid, Taurus, 1977.

DELGADO, A.: *La poética de Luis Cernuda.* Madrid, Editora Nacional, 1975.

TALENS, J.: *El Espacio y las Máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda.* Barcelona, Anagrama, 1975.

Luis Cernuda, edic. de Derek Harris. Madrid, Taurus, 1977.

BLANCO AGUINAGA, C., y CARREIRA, A.: Prólogo a las *Poesías completas* de Emilio Prados. México, Aguilar, 1975.

SANCHÍS-BANÚS, J.: Introducción a *La piedra escrita* de Emilio Prados. Madrid, Editorial Castalia, 1979.

LUIS, L. DE: *La poesía de Manuel Altolaguirre.* En «Papeles de Son Armadans», núm. 59, febrero 1961.

SMERDOU ALTOLAGUIRRE, M.: Introducción a *Las islas invitadas* de Manuel Altolaguirre. Madrid, Editorial Castalia, 1972.

CANALES, A.: Prólogo a las *Obras completas* de José María Hinojosa. Málaga, Diputación Provincial, 1974.

PEÑA HINOJOSA, B.: Nota previa a las *Obras completas* de José María Hinojosa. Ed. cit.

CANO, J. L.: *José Antonio Muñoz Rojas y la poesía de su prosa,* en *Poesía española del siglo XX.* Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960.

VIVANCO, L. F.: *El crecimiento del alma en la palabra encendida de Luis Rosales,* en *Introducción a la poesía española contemporánea.* Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957.

CASTILLO, G.: *La poesía última de Luis Rosales.* En «Cuadernos Hispanoamericanos», C, 1975.

ONÍS, F. DE: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932).* Madrid, 1934 (reimpresión: Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1961).

DÍAZ PLAJA, G.: *La poesía lírica española.* Madrid, Editorial Labor, 1937.

CIRRE, J. F.: *Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935).* México, Gráfica Panamericana, 1950.

CERNUDA, L.: *Estudios sobre poesía española contemporánea.* Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957.

CANO, J. L.: *Poesía española del siglo XX.* Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960.

ALONSO, D.: *Poetas españoles contemporáneos.* Madrid, Editorial Gredos, 1965.

MUÑIZ ROMERO, C.: *Seis poetas granadinos posteriores a García Lorca.* Granada, Miguel Sánchez Ed., 1973.

GARCÍA DE LA CONCHA, V.: *La poesía española de posguerra.* Madrid, Editorial Prensa Española, 1973.

ROZAS, J. M.: *La generación del 27,* en *Historia de la Literatura Española.* Madrid, UNED, 1977.

Novela

CUEVAS GARCÍA, C.: *Arturo Reyes. Su vida y su obra.* Málaga, Caja de Ahorros Provincial, 1974, 2 vols.

MARAÑÓN, G.: Prólogo a *Obras completas* de Salvador González Anaya. Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A.: *Don Salvador González Anaya.* En «Boletín de la Real Academia Española», XXXV, 1955.

Fundación Juan March (Madrid)

GONZÁLEZ ANAYA, S.: Prólogo al vol. II de las *Obras completas* de Ricardo León. Madrid, Biblioteca Nueva, 1945.

ENTRAMBASAGUAS, J. DE: *Ricardo León,* en «Las mejores novelas contemporáneas», vol. IV. Barcelona, Editorial Planeta, 1959.

MAINER, J. C.: *José López Pinillos en sus dramas rurales,* en *Literatura y pequeña burguesía en España.* Madrid, Edicusa, 1972.

BESER, S.: Introducción a *La sangre de Cristo* de J. López Pinillos, Barcelona, Editorial Laia, 1975.

MAINER, J. C.: Prólogo a *Doña Mesalina* de J. López Pinillos. Madrid, Ediciones Turner, 1975.

BONET, J. M.: Prólogo a *El movimiento V. P.* de R. Cansinos-Assens. Pamplona, Ediciones Peralta, 1978.

MARRA-LÓPEZ, J. R.: *Esteban Salazar Chapela: ironía en dos vertientes,* en *Narrativa española fuera de España (1939-1961).* Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963.

IRIZARRY, E.: *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala.* Madrid, Editorial Gredos, 1971.

HIRIART, R. H.: *Los recursos técnicos en la novelística de Francisco Ayala,* Madrid, Ínsula, 1972.

MARRA-LÓPEZ, J. R.: *Manuel Andújar: la entraña española,* en *Narrativa española fuera de España.* Ed. cit.

CONTE, R.: *El realismo simbólico de Manuel Andújar,* prólogo a *Vísperas* de Manuel Andújar. Andorra-Barcelona, Editorial Andorra, 1970.

SANZ VILLANUEVA, S.: *José Manuel Caballero Bonald,* en *Historia de la novela social española (1942-1975).* Madrid, Editorial Alhambra, 1980, vol. II.

MENDICUTTI, E.: Prólogo a *La zanja. Un cielo difícilmente azul.* Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

SANZ VILLANUEVA, S.: *Alfonso Grosso,* en *Historia de la novela social española.* Ed. cit.

NORA, E. G. DE: *La novela española contemporánea* [1898-1967]. Madrid, Editorial Gredos, 1963 y 1973, 3 vols.

ORTIZ DE LANZAGORTA, J. L.: *Narrativa andaluza: doce diálogos de urgencia.* Universidad de Sevilla, 1972.

SOBEJANO, G.: *Novela española de nuestro tiempo.* Madrid, Editorial Prensa Española, 1975.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M.ª: *Historia de la novela española entre 1936 y 1975.* Madrid, Editorial Castalia, 1979.

Teatro

GONZÁLEZ CLIMENT, A.: *Andalucía en los Quintero.* Madrid, Escelicer, 1956.

CERNUDA, L.: *Los Quintero,* en *Poesía y Literatura,* II. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1964.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J. M.: *Lo que queda de los hermanos Quintero.* En «Revista de Occidente», 1972, núm. 117.

BERENGUER CARISOMO, A.: *Las máscaras de Federico García Lorca.* Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.

LÁZARO CARRETER, F.: *Apuntes sobre el teatro de Federico García Lorca.* En «Papeles de Son Armadans», núm. 52, julio 1960.

JOSEPHS, A., y CABALLERO, J.: Introducción a *La casa de Bernarda Alba* de F. García Lorca. Madrid, Ediciones Cátedra, 1976.

MARRAST, R.: *Aspects du théâtre de Rafael Alberti.* París, Societé d'Editions d'Enseignement Supérieur, 1967.

DOMÉNECH, R.: *Introducción al teatro de Rafael Alberti.* En «Cuadernos Hispanoamericanos», 1972, núm. 259.

CORTÉS, E.: *El teatro de Villaespesa.* Madrid, Ediciones Atlas, 1971.

CHICHARRO CHAMORRO, D.: *En el contexto del teatro en verso: los Machado y Ángel Lázaro.* Universidad de Granada, 1976.

MONLEÓN, J.: *Manuel y Antonio Machado, los conflictos de una colaboración equívoca,* en *El teatro del 98 frente a la sociedad equívoca.* Madrid, Ediciones Cátedra, 1975.

RODRÍGUEZ DE LEÓN, A.: *El humor en el teatro de López Rubio,* en *El teatro de humor en España.* Madrid, Editora Nacional, 1966.

MARQUERÍE, A.: Prólogo a *Teatro selecto de José López Rubio.* Madrid, Escelicer, 1969.

José Martín Recuerda [estudios sobre...]. Madrid, Taurus Ediciones, 1969.

VELÁZQUEZ CUETO, G.: *José Martín Recuerda. Aportación al estudio del teatro español de la posguerra.* Universidad de Granada, 1976.

Antonio Gala [estudios sobre...]. Madrid, Taurus Ediciones, 1970.

WELLWARTH, G. E.: *Miguel Romero,* en *Spanish Underground Drama.* Madrid, Editorial Villalar, 1978.

TORRENTE BALLESTER, G.: *Teatro español contemporáneo.* Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957.

ISASI ANGULO, A. C.: *Diálogos del teatro español de la posguerra.* Madrid, Editorial Ayuso, 1974.

Fundación Juan March (Madrid)

BERENGUER CASTELLARY, A.: *El teatro hasta 1936*, en *Historia de la Literatura española*, t. IV. Madrid, Taurus, 1980.

DOMÉNECH, R.: *El teatro desde 1936*, en *Historia de la literatura española*, t. IV. Madrid, Taurus, 1980.

RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español. Siglo XX.* Madrid, Ediciones Cátedra, 1975.

ARTE

Renacimiento: Clasicismo, Manierismo

Fuentes literarias

ALBERTI, L. B.: *Los diez libros de arquitectura.* Madrid, 1582.

ALCIATO, A.: *Emblemas*, 1548.

ARFE Y VILLAFAÑE, J. DE: *De varia commensuración para la escultura y la arquitectura.* Sevilla, 1585.

BARBE-COQUELIN DE LISLE, G.: *Tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira.* Albacete, 1977.

Codex escurialensis: Compuesto hacia 1491 (perteneció a don Diego Hurtado de Mendoza). Edición Facsímil por H. Hegger.

HUELSEN, CH.-MICHELIS, A.: *Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio.* Viena, 1906.

EUCLIDES: *La perspectiva y especularia.* Madrid, 1584.

GARCÍA, S.: *Compendio de arquitectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano.* Reeditado por J. Camón Aznar, 1941, y publicado por la Universidad de Salamanca.

GUEVARA, F. DE: *Comentarios de la pintura*, 1560.

MADOZ, P.: *Diccionario geográfico, estadístico-histórico.* Madrid, 1846-50.

MEUNIER, L.: *Una colección de grabados con vistas de España del siglo XVII.* París, 1665.

PACHECO, F.: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones.* 1599.
– *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas.* Sevilla, 1649.

PALOMINO, A.: *Museo pictórico y escala óptica.* Madrid, 1715.

PALLADIO, A.: *I quattro libri dell'Architettura.* Venecia, 1570.

ROJAS, C. DE: *Teórica y práctica de fortificación.* Madrid, 1598.

RUIZ II, H.: *El libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven.* Estudio y edición crítica por Pedro Navascués Palacio. 1974.

SAGREDO, D. DE: *Medidas del Romano.* Toledo, 1526.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Fuentes literarias para la historia del Arte español.* Madrid, 1925-41.

SERLIO, S.: *Tercero y cuarto libro de Arquitectura.* Traducción por Francisco de Villalpando, arquitecto. Toledo, 1563.

TALBOT DILLON, J.: *Travels through Spain.* Londres, 1780.

TOURNEY, J. DE: *Figures du Nouveau Testament.* París, 1579.

VANDELVIRA, A. DE: *Libros de traças de cortes de piedra, compuesto por... arquitecto maestro de cantería. Compónese de todo género de cortes, diferencias de capillas, escaleras, caracoles, templos y otras dificultades muy curiosas.* Manuscrito citado por Fr. Lorenzo de San Nicolás, tratadista de Arquitectura del siglo XVII. Varias copias, y de ellas la más importante se conserva en la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. (Véase Barbe-Coquelin de Lisle.)

VIGNOLA (I. BAROZZI, llamado EL): *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura.* Traducción de Patricio Caxés. Madrid, 1593.

VITRUVIO POLIÓN, M.: *De Arquitectura.* Traducción de Miguel de Urrea, arquitecto. Alcalá de Henares, 1582.

ZAMORA LUCAS, F., y PONCE DE LEÓN, E.: *Bibliografía española de Arquitectura* (1526-1850). Madrid, 1947.

Publicaciones varias

AINAUD DE LASARTE, J.: *Cerámica y vidrio.* «Ars Hispaniae», vol. X. 1952.

ALCOLEA, S.: *Guías artísticas de España.* Córdoba, 1951. Granada, 1951.

ÁNGULO IÑÍGUEZ, D.: *La orfebrería sevillana.* Sevilla, 1925.
– *El retablo de San Mateo de Lucena.* Sociedad excursionista de Lucena. 1934.
– *Pintores cordobeses del Renacimiento.* «Archivo Español de Arte». 1944.
– *Miniaturistas y pintores granadinos del Renacimiento.* «Boletín de la Real Academia de la Historia» 1945.
– *Alejo Fernández.* Sevilla, 1946.
– *Pedro de Campaña.* Sevilla, 1951.
– *Pintura del Renacimiento.* «Ars Hispaniae», vol. XII. 1954.
– *Miscelánea de Arte renacentista.* Sociedad de estudios y publicaciones. Madrid, 1963.
– *La escultura en Andalucía.* 3 volúmenes.
– Capítulos referentes a España en *La escultura de Occidente* de H. Stegmann.

ANTEQUERA, M.: *Pintores granadinos*, I. Granada, 1973.

ASENJO SEDANO, C.: *La catedral de Guadix.* 1973.
– *Guadix: guía histórica y artística.* 1974.

Fundación Juan March (Madrid)

ASENSIO Y TOLEDO, J. M.ª.: *Francisco Pacheco.* Sevilla, 1867.

AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª.: *Escultura del siglo XVI.* «Ars Hispaniae», vol. XIII. 1958.

AZCÁRATE, J. M.ª, PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., RAMÍREZ, J. A.: *Historia del Arte.* Madrid, 1979.

BANDA y VARGAS, A. DE LA: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II.* Sevilla, 1974.

BAYON, DAMIEN: *L'architecture en Castille au XVI siecle. Commande et realisations.* París, 1967.

BENEVOLO, L.: *Historia de la arquitectura del Renacimiento.* Madrid, 1972.

BERNALES BALLESTEROS, J.: *Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla y en América.* Sevilla, 1977.

BOLOGNA, F.: *Osservazione su Pedro de Campaña.* Paragone, 1953.

BOZAL, V.: *Historia del arte en España.* Madrid, 1972.

CALZADA, A.: *Las artes industriales españolas en el Renacimiento.* Historia del Arte Labor, vol. X. 1936.

CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura plateresca,* 2 vols. Madrid, 1945
– *El arte del Renacimiento en España.* Historia del Arte Labor, vol. X. 1936.

– *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI.* En J. Pijoán; Summa Artis. vol XVII. 1959.
– *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI.* En J. Pijoán, Summa Artis, vol. XVIII. 1961.
– *La pintura española del siglo XVI.* En J. Pijoán, Summa Artis, vol. XXIV. 1970.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario de artífices.* 1800.

CIARDI DUPRE DAL POGGETO, M.ª G.: *Pietro Torrigiano e le sue opere italiane.* Commentari, 1971-74.

CONTRERAS, J. DE, MARQUÉS DE LOZOYA: *Historia del arte hispánico,* 5 vols.
– *Escultura de Carrara en España.* 1957.

CHAMORRO LOZANO, J.: *La catedral de Baeza.* «Instituto de Estudios Giennenses». 1959.

CHUECA GOITIA, F.: *Arquitectura del siglo XVI.* «Ars Hispaniae», vol. XI. 1953.
– *Breve historia del Urbanismo.* Madrid, 1968.
– *Andrés de Vandelvira, arquitecto.* «Instituto de Estudios Giennenses». 1971.

DÍEZ GARCÍA, J., ARANDA DONCEL, J., y RUBIO CARMONA, F.: *Andalucía.* Madrid, 1980.

DIEULAFOY, MARCEL: *La statuaire polychrome en Espagne.* París, 1908.
– *Documentos para la historia del Arte en Andalucía.* Editados por el laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. 10 volúmenes. 1927-1946.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico.* 1980.
– *El aparejador en la historia de la arquitectura.* 1981.

FÉLEZ LUBELZA, C.: *El Hospital Real de Granada.*

GALLEGO, AMELIA: *Rejería castellana en la catedral de Sevilla. Las rejas de la capilla mayor, coro y púlpitos.* «Boletín de Bellas Artes», IX. 1981.

GAYA NUÑO, J. A.: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos.* 1961.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística.* 3 vols. 1889-92.
– *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII.* 3 vols. 1899-1900-1908.
– *Historia de los barros vidriados.* Sevilla, 1903.

GÓMEZ MORENO, M.: *Documentos referentes a la Capilla Real de Granada.* «Archivo Español de Arte y Arqueología». 1926.
– *Sobre el Renacimiento en Castilla.* «Archivo Español de Arte y Arqueología». 1925.
– *La escultura del Renacimiento en España.* Barcelona, 1931.
– *Las Águilas del Renacimiento español. Diego Siloe, Bartolomé Ordóñez, Alonso Berruguete, Pedro Machuca.* Madrid, 1941.
– *El libro español de arquitectura.* Madrid, 1949.
– *Diego Pesquera, escultor.* «Archivo Español de Arte y Arqueología». 1955.
– *Diego de Siloe.* Universidad de Granada. 1963.
– *La gran época de la escultura española.* Barcelona, 1964.

GÓMEZ MORENO, M.ª E.: *La policromía en la escultura española.* Madrid, 1943.
– *Breve historia de la escultura española.* Madrid, 1951.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., CARRASCO TERRIZA, M.: *Escultura mariana onubense.* Huelva, 1981.

GÜELL, CONDE DE: *La sculpture polychrome religieuse espagnole.* París, 1925.

GRISERI, ANDREINA: *Perino, Machuca, Campaña.* Paragone, 1957.
– *Nuove Schede di Manierismo iberico.* Paragone, 1959.

GUERRERO LOVILLO, J.: *Guías artísticas de España. Sevilla.* 1952.
– *Los maestros yeseros sevillanos del siglo XVI.* A.E.A. XXVIII. 1955.

GUTIÉRREZ, C., y CORTINES CORRAL: *Jerónimo Quijano. Un artista del Renacimiento español.*

HEREDIA MORENO, C.: *La orfebrería en la provincia de Huelva,* 2 vols. Huelva.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *La Universidad hispalense y sus obras de arte.* Sevilla, 1942.

Fundación Juan March (Madrid)

– *Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista.* Archivo Hispalense, 1944.
– *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento.* C.S.I.C. Madrid, 1951.
– *Sevilla, ciudad monumental y moderna.* 1965.
– *Guía del Museo de Bellas Artes de Sevilla.* 1967.
– *Roque de Balduque en Santa María de Cáceres.* «Archivo Español de Arte», vol. XLIII. 1970.
– *Presencia de Torrigiano en el Cinquecento europeo.* Archivo Hispalense, 1973.
– *Los Ocampo, imagineros giennenses del siglo de Oro.* 1980.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A., y COLLANTES DE TERÁN, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla.* 4 vols. 1939-1951.

HERNÁNDEZ-DÍAZ TAPIA, C.: *Los monasterios de Jerónimas de Andalucía.* Sevilla, 1976.

HERNÁNDEZ PERERA, J.: *La custodia de Fuente Obejuna.* IV Congreso español de Historia del Arte. Sevilla, 1980.

HERRÁEZ, J.: *Antonio de Alfian.* «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». 1929.

Historia del urbanismo Sevillano. Real Ac. de B. A. de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1972.

JIMÉNEZ PLACER, F.: *Historia del arte español.* Barcelona, 1955.

JUSTI, K.: *Peeter de Kempeneer genannt Maese Pedro Campaña.* Jahrbuch der Königlich... V. 1884.

KUBLER, G., y SORIA, MARTÍN, S.: *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American dominions. 1500 to 1800.* The Pelican history of Art. 1959.

LAFUENTE FERRARI, E.: *Breve historia de la pintura española.* Madrid, 1953.
– *Esculturas en marfil de Gaspar Núñez Delgado.* «Arte Español» 1950 y Academia 1953.

LEGUINA, E.: *Pedro de Villegas Marmolejo.* Sevilla, 1896.

LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *La arquitectura civil española de los siglos I al XVIII.* Madrid, 1922.

LONGHI, R.: *Ancora sul Machuca.* Paragone, 1969.
– *Comprimari spagnoli della maniera italiana.* Paragone, 1953.

LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Retablos y esculturas de traza sevillana.* 1928.
– *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla.* 1928.
– *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés.* 1929.
– *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán.* 1932.
– *El notable escultor Jerónimo Hernández de Estrada, maestro de Martínez Montañés (1540-1586).* Revista Calvario. 1949.

LLEÓ CAÑAL, V.: *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano.* Sevilla, 1979.

MALE, E.: *L'art religieux après le Concile de Trente.* 1932.

MANZANO MONIS, M.: *Andrés de Vandelvira (1509-1575).* «Revista nueva de Arquitectura». 1949.

MARÍAS, F.: *Sobre la cabecera de la catedral de Sevilla.* «Archivo Español de Arte». 1975.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento.* «Boletín del seminario de arte y arqueología», XXX. Valladolid, 1964.

MARTÍN MACÍAS, A.: *Andrés de Ocampo, maestro escultor.* «Archivo Hispalense». LV. 1972.

MÉNDEZ ZUBIRÍA, C.: *La Casa Lonja de Sevilla.* 1981.

MESA, JOSÉ DE, y GISBERT, TERESA: *Obras de Francisco Pacheco en Sudamérica.* La Paz, 1972.

MONTOTO DE SEDAS, S.: *Sevilla en el Imperio (siglo XVI).* Sevilla, 1937.

MORALES, A.: *La capilla real de Sevilla.* Sevilla, 1979.
– *El ayuntamiento de Sevilla. Arquitectura y simbología.* 1981.

MORALES, A., SANZ, M.ª J., SERRERAS, J. M., VALDIVIESO, E.: *Guía artística de Sevilla y su provincia.* 1981.

MULLER, PRISCILA E.: *Francisco Pacheco as a painter. Studies in the history of Art,* I, pp. 34-44. 1960.

MURCIA, D.: *Alcalá la Real, llave de Castilla en la frontera de Granada.* Granada, 1981.

NAVASCUÉS PALACIO, P.: *El libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el joven. Estudio y edición crítica.* Madrid, 1974.

NIETO ALCAIDE, V.: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla.* Madrid, 1969.
– *Arnao de Vergara.* Sevilla, 1974.
– *Las vidrieras de la catedral de Granada.* Granada, 1973.

OROZCO DÍAZ, E.: *La Capilla Real de Granada.* Granada, 1968.
– *Guía del Museo de Bellas Artes de Granada.* 1965.

PALOMERO PÁRAMO, J. J.: *El retablo sevillano del Renacimiento y su evolución artística (1561-1629).* Tesis doctoral (en prensa).
– *Gerónimo Hernández.* 1981.

PANTORBA, B. DE: *Imagineros españoles.* Madrid, 1952.

PEMÁN, J. M.ª: *Andalucía.* 1958.

PEMÁN PEMARTÍN, C.: *Guía del Museo de Bellas Artes de Cádiz.* 1952.
– *El arte en Cádiz.* Madrid, 1930.

PINDER, W.: *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa.* Buenos Aires, 1946.

Fundación Juan March (Madrid)

PITA ANDRADE, J. M.: *La Capilla Real de Granada.* Granada, 1972.

POST, CH. R.: *A history of Spanish painting.* Vols. IX, X y XI. 1947-50.

QUINTERO ATAURI, PELAYO: *Sillerías de coro en las iglesias españolas.* Cádiz, 1928.

RAGGIO, OLGA.: *El patio de Vélez Blanco. Un monumento señero del Renacimiento.* Traducción de Carmen Gómez Moreno. Universidad de Murcia. 1968.

RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Estudio sobre la historia de la orfebrería en Córdoba.* Colección de documentos inéditos para la historia de España, VII. Madrid, 1893.

ROMERO DE TORRES, E.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz.* 2 vols. Madrid, 1934.

ROSENTHAL, E.: *The Catedral of Granada.* Princeton, 1961.
– *El primer contrato de la Capilla Real.* Cuadernos de Arte, XI. Granada, 1971-1974.
– *The lombard sculptor Nicolo da Corte in Granada from 1537 to 1552.* The Art Quarterly, XXIX. Detroit, 1966.

SALMI, MARIO.: *L'Architettura del primo rinascimento in Spagna e gli influssi lombardi.* Milán, 1939.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Los Arfes, escultores de plata y oro.* Madrid, 1920.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *Técnica de la escultura policromada granadina.* Universidad de Granada. 1971.
– *Historia de Andalucía,* vol. V. 1981.

SANCHO CORBACHO, A.: *La cerámica andaluza. I. Azulejos sevillanos del siglo XVI. II. Azulejos sevillanos del siglo XVI de Cuenca.* Casa de Pilatos, 1953. Edición del laboratorio de arte de la Universidad de Sevilla.

SANCHO DE SOPRANÍS, H.: *Los Vandelvira en Cádiz.* «Archivo Español de Arte», vol. XVI, 1948.

SANZ, M.ª J.: *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla.* Sevilla, 1978.

SEBASTIÁN, S.: *Espacio y símbolo.* Córdoba, 1977.
– *Arte y Humanismo.* Madrid, 1978.

SERRERAS CONTRERAS, J. M.: *Pedro Villegas Marmolejo.* Sevilla, 1976.

TAPIA, J. A.: *Vélez Blanco.* 1959.

TEMBOURY, J.: *La orfebrería religiosa en Málaga.* Málaga, 1954.

TORMO MONZO, E.: *El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV.* «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». 1917.
– *Obras conocidas y desconocidas de Pedro Torrigiano.* «Boletín de la Sociedad Excursiones». 1918.

TORRES BALBÁS, L.: *Monumentos cardinales de España. La Alcazaba y la Catedral de Málaga.* 1960.

TORRES BALBÁS, L., CERVERA, L., CHUECA, F., y BIDAGOR, P.: *Resumen histórico del Urbanismo en España.* Madrid, 1954.

TOUSSAINT, L.: *El maestro Bartolomé y el arte del hierro en España.* «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses», vol. XXI. 1975.

TUBINO, F.: *Pablo de Céspedes.* Madrid, 1868.
– *La Virgen y el San Jerónimo de Torrigiano en el Museo Provincial de Sevilla.* «Museo español de Antigüedades», vols. IV y II.

VAÑO SILVESTRE, R.: *Desarrollo histórico del perímetro urbano de Úbeda.* «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses», vol. XXI. 1975.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *La catedral de Sevilla.* 1977.

WEISSE, G.: *El barroquismo en la escultura española del siglo XVI.* Investigación y Progreso. 1928.
– *La scultura spagnola del Rinascimento e l'influsso italiano.* «L'arte». 1940.
– *La sculpture espagnole du temps de la Renaissance et le probleme du manierisme.* 1964.

WILKINSON, C.: *Juan de Minjares and the reform of Spanish Architecture under Philip II.* Granada, 1973.

Barroco

Fuentes literarias

AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Sevilla pintoresca.* Sevilla, 1844.

ARANA DE VARFLORA, F. DE: *Compendio histórico y descriptivo de la M.N. y M.L. Ciudad de Sevilla.* Sevilla, 1789.

ARGOTE, S. DE: *Nuevos paseos históricos, artísticos... por Granada y sus contornos.* 1807.

BAILS, B.: *Elementos de matemáticas* (el vol. IX trata de la Arquitectura civil), 10 vols. Madrid, 1787-93.

BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas de Sevilla.* Sevilla, 1882.

BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F.: *Antigüedad y excelencias de Granada.* Madrid, 1608.

BLONDEL, J. F.: *Architecture françoise.* 1752-56. *Cours d'Architecture.* París, 1771-77.

CARAMUEL, J.: *Arquitectura Civil recta y oblicua (1667-68).* 1678.

CARDUCHO, V.: *Diálogos de la pintura.* 1633.

CARRIAZO, J. M.: *Correspondencia de D. A. Ponz con el conde del Águila.* 1929.

Fundación Juan March (Madrid)

CARRILLO Y AGUILAR, A.: *Noticia del origen de la milagrosa imagen de N.ª S.ª de la Antigua de la S.M. y P. Iglesia de Sevilla. Descripción del nuevo adorno de su magnífica Capilla.* Sevilla, 1738?

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario de Artífices.* Madrid, 1800.
– *Descripción artística de la Catedral de Sevilla.* Sevilla, 1804.
– *Descripción artística del hospital de la Sangre de Sevilla.* Valencia, 1804.
– *Carta de... a un amigo suyo sobre el estilo y gusto de la pintura de la escuela sevillana; y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Esteban Murillo, cuya vida se inserta y se describe en sus obras en Sevilla.* Cádiz, 1806.

CHICA BENAVIDES, FR. A. DE LA: *Gazetilla curiosa o Semanero granadino.* 1764-65.

CHICA, FR. JUAN DE LA: *Iconografía o tratado de imaginería, de escultura y pintura.* 1721 ?
– *Descripción de la nueva Iglesia Cathedral de Cádiz y estado de su fábrica hasta el día presente.* Cádiz, 1770.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Primera parte de la historia, antigüedades y grandezas de la M. N. y M. L. Ciudad de Sevilla.* Sevilla, 1627.
– *Teatro de la Sta. Iglesia Metropolitana de Sevilla.* Sevilla, 1635.

FIGUEROA, M. J. DE: *Tratado técnico de Mazonería.* 1755 ?

FISCHER VON ERLAG, J. B.: *Entnurff, einer historischen architectur.* Viena, 1721.

GARCÍA HIDALGO, J.: *Principios para estudiar el arte de la pintura.* Madrid, 1691.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia artística de la Ciudad de Sevilla.* Sevilla, 1844. 2.ª edición 1978.

GUARINI, G.: *Architettura Civile.* Turín, 1737.

INTERIAN DE AYALA, FR. JUAN.: *El pintor cristiano y erudito.* 1730.

JESÚS, PEDRO O DIEGO DE: *Granada o descripción historial del insigne Reino y Ciudad ilustrísima.* 1615-21 (B. S. Gallardo. Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos. I. Madrid, 1863).

LOZANO, P.: *Colección de estampas del Antiguo y Nuevo Testamento.* Madrid, 1754.

LLAGUNO AMIROLA, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración... acrecentadas... por Ceán Bermúdez.* Madrid, 1829.

MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura.*

MERY, ABBÉ.: *La Theologie des peintres, sculpteurs, graveurs et dessinateurs. Ou l'on explique les principes et les veritables regles pour representer les Mystéres de notre Seigneur; ceux de la Ste Vierge; les Saints en particulier... et les autres sujets de devotion.* París, 1765.

MOLANUS, J.: *De Historia sacris imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusos.* 1771.
– *Observations historiques et critiques sur les erreurs des peintres sculpteurs et dessinateurs, dans la representation des sujets tirés de l'histoire Sainte ou les peintures sacrées considérées relativement aux dogmes.* París, 1721.

NADAL, J.: *Imágenes de la historia evangélica.* Amberes, 1607. Edición Barcelona, 1975.

PACHECO, F.: *Arte de la Pintura.* Sevilla, 1649.

PALEOTTO, G.: *De imaginibus sacris et profanis.* 1594.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Museo pictórico y escala óptica.* Madrid, 1715-24.

PASCUAL DÍEZ, R.: *Arte de hacer el estuco.* Escrito en el siglo XVIII (véase J. G. Navarro). «Archivo Español de Arte», VIII. 1932.

PONZ, A.: *Viaje de España,* IX. Madrid, 1780.

RAMÍREZ DE ARELLANO, T.: *Paseos por Córdoba.* Córdoba, 1873-75.

RICCI, FR. JUAN: *Tratado de la pintura sabia (1659-62).* Madrid, 1930.

RIPA, C.: *Iconologia o vero descriptione delle imagini universali.* 1602.

RUELAS, FR. JUAN DE LAS: *Tratado de la hermosura corporal de la Virgen Nuestra Señora.* 1625.

SALAS, X. DE: *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez.* 1966.

SAN NICOLÁS, FR. LORENZO DE: *Arte y uso de Arquitectura.* Madrid, 2 vols. 1633 y 1664.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Fuentes literarias para la historia del arte español.* Madrid, 1943.

SANCHO CORBACHO, A.: *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una colección inédita de 1663.* Sevilla, 1947.

TORRE FARFÁN, F. DE LA: *Fiestas de la Santa Iglesia... de Sevilla.* Sevilla, 1671.

TOSCA, T. V.: *Compendio mathemático,* vol. V. Arquitectura civil. Madrid, 1727.

URRUTIA, J. DE: *Descripción histórico-artística de la Catedral de Cádiz.* 1843.

VELÁZQUEZ DE ECHEVARRÍA, J.: *Paseos por Granada y sus contornos.* 1764.

Publicaciones varias

ABBAD RÍOS, F.: *Las Inmaculadas de Murillo.* Barcelona, 1948.

AGUILERA, E. M.: *Pintores españoles del siglo XVIII.* Barcelona, 1946.

AINAUD DE LASARTE, J.: *Cerámica y vidrio.* «Ars. Hispaniae», vol. X. 1952.

Fundación Juan March (Madrid)

ALCOLEA, S.: *Guías artísticas de España. Córdoba.* Barcelona, 1951.
– *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX).* «Ars Hispaniae», vol. XX. 1975.

ALZOLA Y MINONDO, P. DE: *El arte industrial en España.* Bilbao, 1892.

ALLENDE SALAZAR, J.: *Núñez de Villavicencio.* 1916.
– *Velázquez. Des Meisters Gemälde.* Klassiker der Kunst. 1925.

ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Juan de las Roelas.* «Archivo Español de Arte y Arqueología». 1925.
– *La escultura en Andalucía.* 3 vols.
– *Historia del Arte Hispano-Americano.* 3 vols.
– *D. Sebastián de Llanos y Valdés.* «Archivo Español de Arte». 1946.
– *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros.* Sevilla, 1947.
– *Murillo.* Madrid, 3 vols. 1981.
– Pintura del siglo XVII. «Ars Hispaniae», vol. XV. 1971.

ANGULO, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Historia de la pintura española. Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII. Sánchez Cotán. Tristán y Orrente.* Madrid, 1972.

ANTEQUERA, M.: *Pintores granadinos.* II. Granada, 1974.

ANTON SOLÉ, P.: *La catedral de Cádiz. Estudio histórico-artístico de su arquitectura.* Cádiz, 1975.

ASENSIO Y TOLEDO, J. M.: *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias. Introducción e historia del libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito.* Sevilla, 1886.

BANDA Y VARGAS, A. DE LA: *La iglesia de San Luis de los franceses.* Sevilla, 1977.
– *Una nueva obra de la Roldana en... las Teresas de Sevilla.* «Goya», 1968.

BERGSTRÖM, I.: *Juan Van der Hamen.* «L'Oeil», 1963.
– *Maestros españoles de Bodegones y Floreros del siglo XVII.* Madrid, 1970.

BERNALES BALLESTEROS, J.: *Pedro Roldán Maestro de escultura (1624-1699).* Sevilla, 1973.
– *Alonso Cano en Sevilla.* Sevilla, 1976.

BERUETE Y MORET, A. DE: *Velázquez.* Berlín, 1909.
– *Valdés Leal.* Madrid, 1911.

BONET CORREA, A.: *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo.* Barcelona, 1978.

BOTTINEAU, Y.: *Architecture ephemère et baroque espagnol.* «Gazette des Beaux Arts». 1968.

BRAUN, J.: *Spaniens alte Jesuiten Kirchen.* Friburgo, 1913.

BUENDÍA, R.: *La estela de Zurbarán en la pintura andaluza.* «Goya». 1964-65.

BYNE, A., y STAPLEY, M.: *Spanish Interiors and furniture.* III. 1925.

CALZADA, A.: *Historia de la Arquitectura española.* Barcelona, 1933.

CAMACHO BAÑOS, A.: *El templo de San Luis de Sevilla.* Sevilla, 1935.

CAMÓN AZNAR, J.: *La estética de Martínez Montañés.* Revista de Ideas Estéticas. 1950.
– *Velázquez.* Madrid, 1964.
– *La pintura española del siglo XVII.* «Summa Artis», vol. XXV. 1977.

CAMÓN AZNAR, J., GÓMEZ MORENO, M.ª E., HERNÁNDEZ DÍAZ, J., LOZOYA, M. DE, y OROZCO DÍAZ, E.: *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo.* Madrid, 1972.

CARO BAROJA, J.: *Las «nuevas poblaciones» de Sierra Morena y Andalucía. Un experimento sociológico en tiempos de Carlos III. Pueblos andaluces.* Clavileño 18 y 26. Madrid, 1952 y 1954.

CARRERA SANABRIA, M.: *Más sobre Cayetano de Acosta y sus obras en la fábrica de tabacos de Sevilla.* «Archivo Hispalense». 1947.

Catálogo de la exposición de escultura religiosa granadina desde la Reconquista hasta Alonso Cano. 1950.

Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco español. Granada, 1969.

COLLANTES DE TERÁN, F., y GÓMEZ ESTERN, L.: *Arquitectura civil sevillana.* Sevilla. 1976.

CUEVAS ALCOBER, L.: *Un ejemplar español de arquitectura industrial del siglo XVIII* (Fábrica de Tabacos de Sevilla). Madrid, 1946.

CHUECA GOITIA, F.: *Alonso Cano y su influjo en la arquitectura barroca.* Granada, 1969.
– *Protobarroco andaluz: interpretación y síntesis.* «Archivo Español de Arte». 1969.

DABRIO GONZÁLEZ, T.: *Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro.* Sevilla, 1975.

DELGADO ROIG, J.: *Los signos de la muerte en los Crucificados de Sevilla.* Sevilla, 1951.

DÍAZ HIERRO, D.: *Historia de la Merced de Huelva hoy Catedral de la Diócesis.* Huelva, 1975.

Documentos para la historia del Arte en Andalucía. 10 vols. Sevilla, 1927-46.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J., y AINAUD DE LASARTE, J.: *Miniatura, grabado, encuadernación.* «Ars Hispaniae», vol. XVIII. 1958.

DUNCAN KINKEAD, T.: *Juan de Valdés Leal (1622-90). His life and work.* Michigan, 1976.

DURÁN MONTERO, M.ª A.: *Estudios urbanísticos de los pueblos de colonización creados en Sierra Morena por Carlos III.* Actas del primer Congreso de Andalucía, I (siglo XVIII). 1978.

ELIZALDE, J.: *Las Inmaculadas de Murillo.* Madrid, 1955.

Fundación Juan March (Madrid)

EWALD-SCHUBECK, F.: *Sobre la técnica de los pintores españoles y especialmente de Murillo.* «Archivo Español de Arte». 1965.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *Pedro de Silva, arquitecto andaluz del siglo XVIII.* Sevilla, 1979.
– *Documentos para la historia de la arquitectura de Huelva y su provincia.* 1976.
– *El sagrario de la catedral de Sevilla.* Sevilla, 1977.

FERNÁNDEZ, J. M.ª: *Las iglesias de Antequera.* 2.ª edición. Antequera, 1971.

GALERA ANDREU, P. A.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén.* Granada, 1977.

GALLEGO BURÍN, A.: *José de Mora.* Granada, 1925.
– *Pedro Roldán. Su patria y su formación artística.* «Archivo Español de Arte y Arqueología». I. 1925.
– *Tres familias de escultores: Los Menas, los Moras y los Roldanes.* «Archivo Español de Arte y Arqueología». I. Madrid, 1925.
– *Un escultor del siglo XVIII. Ruiz del Peral.* Granada, 1936.
– *Pablo de Rojas el maestro de Martínez Montañés.* «Boletín de Bellas Artes». Sevilla, 1939.
– *Lo barroco y el barroco en Granada.* 1949.
– *Un contemporáneo de Montañés. El escultor Alonso de Mena y Escalante.* Sevilla, 1952.
– *El barroco granadino.* Madrid, 1956.
– *Granada. Guía histórica y artística de la Ciudad.* 1961.

GÁLLEGO, J.: *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siecle d'Or.* París, 1968.
– *Velázquez en Sevilla.* Sevilla, 1974.

GÁLLEGO, J., y GUDIOL, J.: *Zurbarán.* Barcelona, 1976.

GARCÍA OLLOQUI, M.ª V.: *Luisa Roldán, escultora de la Cámara.* Sevilla, 1978.

GAYA NUÑO, J.: *Zurbarán.* Barcelona, 1948.
– *El Arte español en sus estilos y en sus formas.* Madrid, 1949.
– *La pintura española fuera de España.* Madrid, 1958.
– *Semblanza de Herrera el Viejo.* Goya. 1960.
– *Bibliografía crítica de Velázquez.* Madrid, 1963.
– *Bibliografía crítica y antológica de Zurbarán.* «Arte Español». 1963-66.
– *Zurbarán y los Ayalas.* «Goya». 1965.

GERSTENBERG, K.: *Diego Velázquez.* Munich, 1957.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística.* 3 vols. 1889-92.
– *Diccionario de Artífices.* 3 vols. 1899.
– *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal.* Sevilla, 1916.

GILMAN PROSKE, B.: *Juan Martínez Montañés, Sevillian sculptor.* 1967.
– *Luisa Roldán at Madrid.* 1964.

GÓMEZ MORENO, M.: *Alonso Cano, escultor.* «Archivo Español de Arte y Arqueología». II. 1926.
– *El libro español de Arquitectura.* Madrid, 1949.
– *Juan de Herrera y Francisco de Mora en Santa María de la Alhambra.* «Archivo Español de Arte». XXVI. 1953.

GÓMEZ MORENO, M.ª E.: *Juan Martínez Montañés.* 1942.
– *Belleza y realismo en Montañés.* «Revista de Ideas Estéticas». 1950.
– *Alonso Cano. Estudio y Catálogo de la exposición celebrada en Granada en 1954.* Madrid, 1954.
– *Escultura del siglo XVII.* «Ars Hispaniae», vol. XVI. Madrid, 1963.
– *La scultura spagnola.* Milán, 1968.
– *Montañés entre Juan de Mesa y Alonso Cano. (M.M. y la escultura andaluza de su tiempo).* Madrid, 1972.

GONZÁLEZ SANDINO, R.: *El tiempo en Martínez Montañés.* Tesis de licenciatura en la F. de Filosofía y Letras. Sevilla, 1958 (inédita).
– *La estética del Manierismo y Francisco Pacheco.* Tesis doctoral, 1964 (inédita).

GUÉ TRAPIER, E. DU: *Velázquez.* Nueva York, 1948.
– *Valdés Leal: Spanich baroque painter.* Nueva York, 1960.

GÜELL, CONDE DE: *La sculpture polychrome religieuse espagnole.* París, 1925.

GUERRERO LOVILLO, J.: *Guías artísticas de España. Sevilla.* Barcelona, 1952.

GUINARD, P.: *Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán.* «Archivo Español de Arte». 1946-48.
– *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique.* París, 1960.

GUTIÉRREZ MORENO, P.: *Caseríos sevillanos de haciendas de olivar.* Arquitectura. Madrid, 1919.
– *La cúpula del maestro Vicente Acero para la nueva catedral de Cádiz.* «Archivo Español de Arte y Arqueología». IV. 1928.
– *El palacio del Conde de Valverde, en Ecija.* Arquitectura. XI. 1929.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Notas para un estudio biográfico-crítico del escultor Fco. A. Gijón.* Revista Universitaria. Sevilla, 1930.
– *El retablo sevillano en el siglo XVII.* Sevilla, 1931.
– *Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante la 2.ª mitad del siglo XVII (Bernardo Simón de Pineda, Fco. D. de Ribas, Fernando de Barahona, Cristóbal de Guadix, Sebastián Rodríguez, Fco. y Baltasar de Barahona).* Boletín de Bellas Artes. 1935-36.
– *La ruta de Colón y las Torres del Condado de Niebla.* Madrid, 1946.
– *Goya en Sevilla.* 1946.
– *Juan M. Montañés y el ambiente ideológico de su época.* «Revista de Ideas Estéticas». 1950.
– *Los Zurbaranes de Marchena.* «Archivo Español de Arte». 1953.
– *Ribera, pintor universal.* Sevilla, 1953.
– *Martínez Montañés en Lima.* Anales de la Universidad Hispalense. 1965.
– *Guía del Museo de Bellas Artes.* Sevilla, 1967.
– *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo.* Catálogo de la exposición. Madrid, 1969.
– *Bernabé de Ayala, pintor.* Archivo Hispalense. 1972.
– *M.M. y el Manierismo* (M. M. y la escultura andaluza de su tiempo). Madrid, 1972.

Fundación Juan March (Madrid)

– *M. Montañés, el Lisipo andaluz.* Sevilla, 1976.
– *Juan de Mesa, escultor de imaginería.* Sevilla, 1972.
– *Juan de Mesa. Interpretaciones iconográficas.* «Goya». 1972
– *Miscelánea montañesina.* Sevilla, 1973.
– *El sevillano Pedro Duque Cornejo, en el arte barroco andaluz.* Sevilla, 1979.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., y SANCHO CORBACHO, A.: *Edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas.* Sevilla, 1936.
– *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto, saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla.* Sevilla, 1937.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A., y COLLANTES DE TERÁN, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla.* 4 vols. 1939-55.

Historia del urbanismo sevillano. Sevilla, 1972..

ISLA MINGORANCE, E.: *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755).* Granada, 1977.
– *El Sagrario de la Catedral de Granada.* Granada, 1979.

JORDAN, W. B.: *Juan van der Hamen y León.* 1967.

JUSTI, K.: *Diego Velázquez und sein Jahrrhundert.* Bonn, 1922.
– *Velázquez.* Madrid, 1953.

KEHRER, H.: *Francisco de Zurbarán.* Munich, 1918.

KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII.* «Ars Hispaniae», vol. XIV. 1957.

KUBLER, G., y SORIA, M.: *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions.* 1500-1800. The Pelican history of Art. Londres, 1959.

LAFUENTE FERRARI, E.: *El realismo en la pintura española del siglo XVII.* Historia del Arte Labor, vol. XII. 1935.
– *Dibujos de maestros andaluces.* «Archivo Español de Arte». 1937.
– *Velázquez.* Barcelona, 1944.
– *Breve historia de la pintura española.* 1953.

LARA ARREBOLA, F.: *Los tapices del patrimonio eclesiástico de Córdoba.* Córdoba, 1979.

LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Historia de la arquitectura cristiana española.* II vols. Barcelona, 1904.
– *Historia de la Arquitectura civil española.* Madrid, 1922.

LEGUINA, E. DE: *La plata española.* Madrid, 1894.
– *Obras de hierro.* Madrid, 1914.

LEÓN ALONSO, A.: *Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana.* Memoria de licenciatura. Sevilla, 1973 (inédita).
– *El Museo de Bellas Artes.* Sevilla, 1977.

LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Valdés Leal y sus discípulos.* Sevilla, 1907.
– *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán.* Sevilla, 1939.
– *Elogio del escultor Juan de Mesa y Velasco (1583-1627).* Sevilla, 1939.
– *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625).* 1943.

LÓPEZ REY, J.: *Velázquez.* Londres, 1963.

LORENTE JUNQUERA, M.: *La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX.* «Arte Español». XVI y XVII. 1946 y 47.

MAGAÑA BEISBAL, L.: *Una familia de escultores: los Mora.* «Archivo Español de Arte». 1952.

MALITSKAIA, K. M.: *Francisco de Zurbarán.* Moscú, 1963.

MARAVALL, J. A.: *Velázquez y el espíritu de la modernidad.* Madrid, 1960.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El Manierismo en la escultura española.* «Revista de Ideas Estéticas». 1960.

MARTÍN MACÍAS, A.: *Francisco de Ocampo, maestro escultor (1579-1639).* Tesis doctoral (inédita).

MARTÍN RIBES, J.: *Sillería del coro de la catedral de Córdoba.* Córdoba, 1981.

MARTÍNEZ CHUMILLAS, M.: *Alonso Cano.* Madrid, 1948.

MARTÍNEZ RIPOLL, A.: *Francisco de Herrera el Viejo.* Sevilla, 1978.

– *La iglesia del Colegio de San Buenaventura.* Sevilla, 1976.

MARZAL MARTÍNEZ, A.: *Notas sobre arquitectura militar diciochesca en Andalucía. Cuarteles.* Actas del primer Congreso de Historia de Andalucía, II (siglo XVIII). Córdoba, 1978.

MAYER, A. L.: *Die Sevillaner Malerschule.* Leipzig, 1911.
– *Murillo. Des Meisters Werke.* Berlín, 1912.
– *Murillo.* Leipzig, 1922.
– *Spanische barock Plastik.* 1923.
– *Diego Velázquez.* Berlín, 1924. París, 1941.
– *Historia de la pintura española.* 1947.

MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las ideas estéticas en España.* Madrid, 1898.

MORENO GARRIDO, A.: *El grabado en Granada durante el siglo XVII.* Granada, 1976.

MORENO MANZANO, J.: *Contribución al estudio del barroco en Córdoba. Placado y ritmo lineal.* «Bolet. de la R. Academia», XLVI. Córdoba, 1977.

Fundación Juan March (Madrid)

MORENO VILLA, J.: *Fisonomía del caserío malagueño,* «Archivo Español de Arte y Arqueología», III. 1925.
– *La vivienda rural en la provincia de Sevilla.* Madrid, 1925.

MONTOTO DE SEDAS, S.: *Bartolomé Esteban Murillo: estudio biográfico-crítico.* Sevilla, 1923.

MÜLLER, P.: *Antonio del Castillo.* Apollo. 1966.

MUÑOZ, A.: *Murillo.* Roma, 1941.

MURO OREJÓN, A.: *Juan Martínez Montañés, arquitecto de retablos.* «Boletín de Bellas Artes». 1939.

NIETO ALCAIDE, V.: *Las vidrieras de la catedral de Granada.* Granada, 1973.

OROZCO DÍAZ, E.: *Los hermanos García.* Granada, 1934.
– *Ambrosio Martínez de Bustos, pintor y poeta.* Granada, 1936.
– *Pedro Atanasio Bocanegra.* Granada, 1937.
– *Temas del Barroco.* 1947.
– *Las Vírgenes de Sánchez Cotán.* Granada, 1954.
– *Realismo y religiosidad de Sánchez Cotán.* «Goya», 1954.
– *Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española.* «Goya», 1958.
– *La literatura religiosa y el barroco.* «Revista de la Universidad de Madrid». 1962.
– *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada.* Madrid, 1966.
– *El Teatro y la teatralidad del barroco.* Barcelona, 1969.
– *Propósito y conclusión* (M. M. y la escultura andaluza de su tiempo). Madrid, 1972.
– *El Museo de Bellas Artes de Granada.* I (escultura) 1975, II (pintura) 1976.
– *La Cartuja de Granada.* 1976.
– *La vida de la Virgen de A. Cano en la catedral de Granada.* 1977.

ORTIZ JUÁREZ, D.: *Exposición de orfebrería cordobesa.* Córdoba, 1973.
– *Los punzones de los plateros cordobeses.* Córdoba, 1980.

ORTIZ MUÑOZ, L., ARENAS, L. y F.: *Sevilla eterna.* Barcelona, 1973.

ORUETA Y DUARTE, R. DE: *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano.* Madrid, 1914.

PANTORBA, B. DE: *Imagineros españoles. Estudio histórico y crítico.* 1952.
– *La vida y la obra de Velázquez.* Madrid, 1955.

PELÁEZ DEL ROSAL, M., y RIVAS CARMONA, J.: *Priego de Córdoba, guía histórica y artística de la ciudad.* Salamanca, 1980.

PEMÁN Y PEMARTÍN, C.: *El arte en Cádiz.* 1930.
– *Catálogo del Museo de Cádiz.* 1964.
– *Relaciones artísticas entre Granada y Cádiz.* Granada, 1979.
– *Los Goyas de Cádiz.* 1928.

PÉREZ DELGADO, R.: *Bartolomé Esteban Murillo.* Madrid, 1972.

PÉREZ ESCOLANO, V.: *Juan de Oviedo y de la Bandera, arquitecto, escultor e ingeniero.* Sevilla, 1978.

PÉREZ LÓPEZ, I.: *La casa gaditana en los siglos XVIII y XIX.* Memoria de licenciatura.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Caravaggio y el naturalismo español.* Madrid, 1973.

POLAINO ORTEGA, L.: *Evolución urbanística de Cazorla.* «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses». 1974.

POU, P.: *Los pueblos de Sevilla.*

RAYA RAYA, M.ª A.: *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII.* 1980.

REPETTO BETES, J. L.: *La obra del templo de la Colegial de Jerez de la Frontera.* Cádiz 1978.

RESPETO MARTÍN, E.: *Artífices gaditanos del siglo XVII. Documentos para la historia del Arte en Andalucía.* X. Sevilla, 1946.

RIVAS CARMONA, J.: *La arquitectura cordobesa del siglo XVIII al Sur del Guadalquivir.* Tesis doctoral (inédita), 1978.

RODRÍGUEZ BUZÓN, M.: *La colegiata de Osuna.* Sevilla, 1980.

ROMERO DE TORRES, E.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz.* 2 vols. Madrid, 1934.

SALAZAR BERMÚDEZ, M.ª D.: *Pedro Roldán, escultor.* «Archivo Español de Arte», vol. XXII. Madrid, 1949.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *El libro de Arquitectura de Domingo Andrade.* Santiago, 1934.
– *Escultura y pintura del siglo XVIII.* «Ars. Hispaniae», vol. XVII. 1965.
– *La librería de Velázquez.* Madrid, 1925.
– *Los libros españoles que poseyó Velázquez.* Madrid, 1960.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *José Risueño, escultor y pintor granadino, 1665-1732.* Granada, 1972.

SANCHO DE SOPRANÍS, H.: *El escultor Alfonso Martínez en Cádiz.* «Archivo Hispalense». 1942.
– *Alejandro de Saavedra, entallador.* «Archivo Hispalense». 1945.
– *Artistas sevillanos en Cádiz.* «Archivo Hispalense». 1951.

SANCHO CORBACHO, A.: *Juan y Alonso Ruiz Florindo, arquitectos del siglo XVIII en Fuentes de Andalucía.* «Archivo Español de Arte». XVI. 1943.
– *Jerez y los Puertos.* Madrid, 1947.
– *Écija.* Madrid, 1947.
– *Leonardo de Figueroa y el patio de San Acasio de Sevilla.* «Archivo Español de Arte». XXII. 1949.
– *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII.* Madrid, 1952.
– *Haciendas y cortijos sevillanos.* «Archivo Hispalense». XVII. Sevilla, 1952.

Fundación Juan March (Madrid)

– *Iconografía de Sevilla.* Sevilla, 1975.
– *El sagrario de la santa iglesia catedral de Sevilla.* 1981.

SANCHO CORBACHO, H.: *Arquitectura sevillana del siglo XVIII. Documentos para la historia del Arte en Andalucía.* VII. Sevilla, 1934.
– *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos.* Sevilla, 1950.
– *La escultura sevillana del siglo XVIII.*

SANZ, M.ª J.: *Orfebrería sevillana del barroco.* 2 vols. Sevilla, 1976.

SCHUBERT, O.: *El barroco en España.* Madrid, 1924.

SORIA, MARTÍN S.: *The paintings of Zurbarán.* Londres, 1953 y 1955.

TAYLOR, RENE C.: *Francisco Hurtado and his School.* Art Bulletin. XXXIII. 1950.
– *Rococó in Spain.* Architectural Review. 1952.
– *La sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores.* «Archivo Español de Arte», XXXV. 1962.
– *El arquitecto José Granados de la Barrera.* Granada, 1975.
– *Una obra española de yesería. El Sagrario de la parroquia de S. Mateo de Lucena en Andalucía.* México, 1978.
– *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda.* Salamanca, 1978.
– *Símbolo y teurgia en el Sagrario de la catedral de Granada.* Granada, 1979.
– *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757).* Sevilla, 1981.

TEMBOURY, J., y CHUECA, F.: *José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga.* «Arte Español». 1945.

THACHER, J.: *Francisco de Herrera, the Elder.* The Art Bulletin. 1937.

TORMO MONZÓ, E.: *La Inmaculada y el arte español.* 1915.

TORRES BALBÁS, L., CERVERA, L., CHUECA, F., y BIDAGOR, P.: *Resumen histórico del urbanismo en España.* Madrid, 1954.

TORRES MARTÍN, R.: *Zurbarán. El pintor gótico del siglo XVII.* Sevilla, 1963.
– *Algo sobre los discípulos y seguidores de Zurbarán.* «Revista de Estudios Extremeños». XX, XXI. 1964 y 1965.
– *La Naturaleza muerta en la pintura española.* Barcelona, 1971.
– *Blas de Ledesma y el bodegón español.* Madrid, 1978.

TURMO, I.: *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII).* Sevilla, 1955.

VALDIVIESO, E.: *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla.* Sevilla, 1972.
– *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal.* Sevilla, 1979.
– *Juan de Roelas.* Sevilla, 1978.

VALDIVIESO, E., y MORALES, A. J.: *Sevilla oculta.* Sevilla, 1980.

VALDIVIESO, E., y SERRERAS, J. M.: *El hospital de la Caridad.* Sevilla, 1980.

VALENCINA, FR. A. DE: *Murillo y los Capuchinos.* Sevilla, 1908.

VALVERDE MADRID, J.: *El pintor Antonio del Castillo.* «Boletín de la Real Academia de Córdoba». 1961.
– *El escultor cordobés Alonso Gómez de Sandoval.* Córdoba, 1963.
– *Artistas giennenses en el barroco cordobés.* «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses». 1963.
– *Dos pintores sevillanos en Córdoba: Saravia y Valdés Leal.* «Archivo Hispalense». 1963.
– *El escultor sevillano Duque Cornejo.* «Estudios de Arte sevillano». Sevilla, 1973.
– *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII.* Córdoba, 1974.
– *Francisco J. Pedrajas, el escultor del Rococó.* «Boletín Real Academia de Córdoba». 1963.
– *El platero Tomás Jerónimo Pedrajas.* 1967.
– *Teodosio Sánchez de Rueda, un retablista granadino en Córdoba.* Granada, 1973.

Varia velazqueña. Madrid, 1960.

Velázquez y lo velazqueño. Catálogo de la exposición homenaje a Diego Velázquez en el III centenario de su muerte. 1660-1960. Madrid, 1960.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *Imagineros sevillanos del siglo XVIII.* «Boletín de Cofradías». Sevilla, 1979.

WETHEY, H. E.: *Juan Niño de Guevara.* «Arte Español». 1952.
– *Discípulos granadinos de Alonso Cano (Juan de Sevilla, Bocanegra).* «Archivo Español de Arte». 1954.
– *Alonso Cano. Painter, Sculptor, Architect.* 1955.
– *Alonso Cano, pintor.* Madrid, 1958.

Neoclasicismo y Romanticismo

Publicaciones varias

AGUILERA, E. M.: *Pintores españoles del siglo XVIII.* Barcelona, 1946.

AINAUD DE LASARTE, J.: *Cerámica y vidrio.* «Ars Hispaniae», vol. X. 1952.
ALLISON PEERS, C.: *Historia del movimiento romántico español.* 1954.

AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Sevilla pintoresca.* 1844.

ANTEQUERA, M.: *Pintores granadinos.* III. Granada, 1974.

ARIAS DE COSSÍO, A. M.ª: *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano.* Madrid, 1978.

BERUETE Y MORET, A. DE: *Historia de la pintura española del siglo XIX.* Madrid, 1926.

Fundación Juan March (Madrid)

BLASCO, E.: *El cuadro de Esquivel.* La Ilustración española y americana. 1899.

BOUTELOU, C.: *La pintura en el siglo XIX.* Sevilla, 1877.

BRINSLEY FORD: *Richard Ford en Sevilla.* 1963.

BROWN, R.: *Un álbum de dibujos originales de Valeriano Bécquer.* «Goya». 1957.

CAVEDA, J.: *Ensayo histórico de los diversos géneros de arquitectura empleados en España.* Madrid, 1848.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes que laboraron en España.* Madrid, 1800.

COTARELO, A.: *La ceguera de Esquivel.* «Boletín de la Real Academia de la Historia». 1951.

CHICA, FR. JUAN DE LA: *Iconología o tratado de imaginería, de escultura y pintura.* 1721.

CHUECA GOITIA, F.: *Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana.* «Archivo Español de Arte». 1942.
– *Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas.* «Revista de Ideas Estéticas». 1943.
– *José Martín de Aldehuela.* «Arte Español». 1944.
– *José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga. Palacios y jardines.* «Arte Español». 1947.

CHUECA GOITIA, F., y MIGUEL, C. DE: *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva.* 1949.

DÍAZ PLAJA, G.: *Introducción al estudio de Romanticismo español.* Madrid, 1936.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *Torcuato Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz.* Cádiz, 1974.

FRANCÉS, J.: *Pintores de ayer. Valeriano Domínguez Bécquer y su vida romántica.* «Vell i Nou». 1920.
– *Valeriano Domínguez Bécquer.* «Vell i Nou». 1920.

GAYA NUÑO, J. A.: *Historia y guía de los Museos de España.* 1955.
– *Arte del siglo XIX.* «Ars Hispaniae», vol. XIX. 1966.

GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Homenjae... a... Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer.* Sevilla, 1916.

GROSSO SÁNCHEZ, A.: *Un siglo después de la muerte de Esquivel.* «Archivo Hispalense». 1957.

GUERRERO LOVILLO, J.: *Los pintores románticos sevillanos.* «Archivo Hispalense». 1949.
– *La pintura sevillana del siglo XVIII.* «Archivo Hispalense». 1955.
– *Antonio María Esquivel.* 1957.
– *Valeriano Bécquer, romántico y andariego (1833-1870).* 1974.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Guía del Museo de Bellas Artes.* Sevilla, 1967.

ILLANES DEL RÍO, A.: *Antonio Susillo y su ingente obra.* Sevilla, 1975.

JIMÉNEZ PLACER, F.: *Apéndice a los volúmenes XIV y XV.* Historia del Arte Labor. Barcelona, 1944 y 1948.

JOVELLANOS, M. G. DE: *Elogio de D. Ventura Rodríguez.* Biblioteca de Autores Españoles.

LAFUENTE FERRARI, E.: *Un siglo de paisaje en la pintura española.* «Goya», 1957.

LAÍNEZ ALCALÁ, R.: *El amplio andalucismo del pintor Elbo.* «Archivo Español de Arte». 1941.

LORENTE JUNQUERA, M.: *La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX.* «Arte Español». 1947.

LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración.* (Adiciones por J. A. Ceán Bermúdez). Madrid, 1829.

MÉLIDA, A.: *Rodríguez y Villanueva.* La España del siglo XIX. Madrid, 1886.

MÉNDEZ CASAL, A.: *Jenaro Pérez Villaamil.* Madrid, s.a.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *Historia de las Ideas Estéticas.* Madrid, 1833.

OSSORIO BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.* Madrid, 1883-84.

PANTORBA, B. DE: *Manuel Rodríguez de Guzmán.* «Revista Española de Arte». 1934.
– *El paisaje y los paisajistas españoles.* 1943.
– *Historia de las exposiciones nacionales.* 1948.
– *Antonio M.ª Esquivel.* «Arte Español». 1958.

PARDO CANALÍS, E.: *Escultores españoles del siglo XIX.* Madrid, 1951.
– *Escultura neoclásica española.* Madrid, 1958.

PEMÁN Y PEMARTÍN, C.: *El arte en Cádiz.* Madrid, 1930.

PERALES PIQUERAS, R. M.ª: *Juan de Espinal.* Sevilla, 1981.

PESCADOR: *Los pintores jerezanos.* Sanlúcar, 1906.

QUINTERO, P.: *La pintura en Cádiz durante el siglo XIX.* «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». 1920.
– *Un cuadro de Valeriano Bécquer.* «Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz». 1923.

REESE, T. F.: *Ventura Rodríguez en Vélez de Benaudalla y Larraberna.* Granada, 1973.

Fundación Juan March (Madrid)

RUIZ ALCAÑIZ, I.: *El escultor D. Juan de Astorga. Su vida y su obra (1779-1849).* Memoria de licenciatura (inédita).

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Escultura y pintura del siglo XVIII.* «Ars Hispaniae», vol. XVII. 1965.

SANCHO CORBACHO, A.: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII.* Madrid, 1952.

SANTOS TOROELLA, R.: *Valeriano Bécquer.* Barcelona, 1948.

SANZ, M.ª M. V.: *El Marqués de Ureña y el neoclasicismo gaditano.* Goya, 1979.

TEJERA Y DE QUESADA, S.: *D. José Luján Pérez.* Madrid, 1914.

SENTENACH, N.: *La pintura española en el siglo XIX.* 1895.

TORMO MONZO, E.: *Pintores españoles del 1800.* «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». 1916.

Realismo e Impresionismo
Modernismo. Arte actual

Publicaciones varias

ABRIL, M.: *Exposición Cristóbal Ruiz.* «Blanco y Negro». 1933.
– *De la Naturaleza al Espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso.* Madrid, 1935.

AGUILERA, E. M.: *Francisco Soria Aedo.* 1932.

ANTEQUERA, M.: *Los pintores granadinos,* III. Granada, 1974.

AREÁN, C.: *Joven figuración en España.* 1963.
– *Pintores figurativos en la España actual.* 1965.
– *Escultura actual en España.* Madrid, 1967.
– *Treinta años de arte español.* 1972.

BANDA Y VARGAS, A. DE LA: *La imaginería procesional sevillana de los siglos XIX y XX.* Boletín de Cofradías. 1979.

BARRIOS, M.: *Amalio.* Granada, 1979.

BENITO JAÉN, A.: *Vázquez Díaz. Vida y pintura.* Madrid, 1971.

BOHIGAS, O.: *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista.* Barcelona, 1971.

BOZAL, V.: *El realismo plástico en España de 1900 a 1936.* Barcelona, 1967.

CAMÓN AZNAR, J.: *25 años de arte español.* Madrid, 1964.
– *Picasso y el cubismo.* Madrid, 1956.
– *Filosofía del arte moderno.* 1965.

CAMPOY, A. M.: *Diccionario crítico del arte español contemporáneo.* Madrid, 1973.
– *Joaquín Peinado,* 1969.

CARDIEL MARTÍNEZ, M.ª DEL P.: *García Ramos, pincel sevillano.* «Archivo Hispalense», 1960.

CASCALES Y MUÑOZ, J.: *Eduardo Cano de la Peña.* 1897.

Catálogos de algunas exposiciones celebradas por la Dirección General de Bellas Artes: R. *Zabaleta* (1961), *Pérez Aguilera* (1968), *Peinado* (1969), *Gustavo Bacarisas* (1972), *E. Brinkmann* (1972), *Dibujos de Vázquez Díaz* (1973), *El Impresionismo en España* (1974), *Eufemiano* (1973), *Luis Gordillo* (1977), *José Guerrero* (1980), *Manuel Ángeles Ortiz* (1980), *Manuel Rivera* (1981).

CIRICI PELLICER, A.: *Picasso antes de Picasso.* Barcelona, 1946.

CUENCA, F.: *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos.* La Habana, 1923.

CHAVARRI, R.: *La pintura española actual.* Madrid, 1973.
– *Antonio Agudo y el realismo de los años setenta.* Madrid, 1974.

DOMÉNECH GIRBAU, L.: *Arquitectura española contemporánea.* Barcelona, 1968.

D'ORS, E., LAFUENTE FERRARI, E., y RODRÍGUEZ AGUILERA, C.: *Zabaleta, 1907-60.* Madrid, 1961.

DURÁN DÍAZ, M.ª D.: *Historia y estética del movimiento Indaliano.* Almería, 1981.

Exposición homenaje a José García Ramos y Gonzalo Bilbao. Madrid, 1973.

EZQUERRA ABADÍA, R.: *El pintor Manuel García «Hispaleto».* «Goya», 1977.

FERNÁNDEZ ALBA, A.: *La crisis de la arquitectura española. 1939-72.* Madrid, 1972.

FERNÁNDEZ ARENAS, A.: *Iglesias nuevas en España.* Barcelona, 1963.

FLORES, C.: *Arquitectura española contemporánea.* Bilbao, 1961.
– *Arquitectura popular española.* 1973.

FRANCÉS, J.: *José M.ª López Mezquita.* 1919.
– *Muñoz Degrain: su vida y su obra.* El Año Artístico. 1923-24.
– *Mateo Inurria.*
– *José María Rodríguez Acosta.* 1948.

GÁLLEGO, J.: *Pintores andaluces desde 1900.* Granada, 1978.

GAYA NUÑO, J. A.: *Escultura española contemporánea.* Madrid, 1957.
– *La pintura y la lírica de Cristóbal Ruiz.* 1963.
– *La pintura española del siglo XX.* Valencia, 1970.
– *Mateos.* Madrid, 1970.

Fundación Juan March (Madrid)

– *Arte del siglo XIX. Arte del siglo XX.* «Ars Hispaniae», vol. XIX, 1966 y XXII, 1977.

GAYA NUÑO, J. A., MARICHALAR, A., LAFUENTE FERRARI, E., CAMÓN AZNAR, J., y PARDO CANALÍS, E.: *Notas sobre el arte español de un siglo. Un siglo de arte español. 1856-1956.* Madrid, 1955.

GIL, R.: *José Moreno Carbonero.* El Año Artístico. 1914.

GIL FILLOL, L.: *Vázquez Díaz.* Barcelona, 1947.

GONZÁLEZ VILCHES, M.: *Historia de la arquitectura inglesa en Huelva.* Sevilla, 1981.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Sevilla monumental y moderna.* Sevilla, 1967.
– *El arte de Santiago Martínez en la escuela sevillana. 1981.*

JIMÉNEZ MARTOS, L.: *Povedano.* 1974.

JIMÉNEZ PLACER, F.: *La pintura española en la época del realismo y del impresionismo.* Historia del Arte Labor, vol. XV. Barcelona, 1944.

LAFUENTE FERRARI, E.: *Enrique Pérez Comendador. Esculturas y dibujos.* Madrid, 1947.
– *Breve historia de la pintura española.* Madrid, 1953.
– *Arte de hoy.* 1955.
– *En memoria de Eugenio Hermoso.* Madrid, 1964.

LÓPEZ, N. M.ª: *Artistas y escritores granadinos de fines del siglo XIX.* Granada, 1938.

MASSA, P.: *Julio Romero de Torres.* Buenos Aires, 1947.

MÉNDEZ CASAL, A.: *La exposición de Artistas Andaluces.* «Blanco y Negro». 1927.

MORENO GALVÁN, J. M.ª: *Introducción a la pintura española actual.* Madrid, 1960.
– *La última vanguardia.* Barcelona, 1969.
– *José Caballero.* Huelva, 1972.

NAVASCUÉS PALACIO, P., y ARIAS DE COSSÍO, A. M.ª: *Historia del Arte Hispánico.* V. *Del Neoclasicismo al Modernismo.* Madrid, 1979.

NELKEN, M.: *Eugenio Hermoso.* 1916.

PANTORBA, B. DE: *Julio Romero de Torres.*
– *Artistas Andaluces.* Madrid, 1929.
– *Jiménez Aranda. Ensayo biográfico y crítico.* Madrid, 1930.
– *Las exposiciones nacionales de Bellas Artes.* Madrid, 1948.

PEREA GONZÁLEZ, A.: *El pintor González Santos.* Memoria de licenciatura (inédita).

PÉREZ CALERO, G.: *El pintor Virgilio Mattoni.* Sevilla, 1977.
– *Eduardo Cano de la Peña.* Sevilla, 1979.

PÉREZ ESCOLANO, V.: *Aníbal González, arquitecto (1876-1929).* Sevilla, 1973.

PÉREZ MULET, F.: *El pintor Francisco Prieto Santos. Vida y obra.* Cádiz, 1979.

PONZ, A.: *Viaje de España. 1772-94.* Madrid, 1947.

POPOVICI, C.: *M. Rivera.* 1971.

PRADOS, M.: *Pintores malagueños contemporáneos.* Málaga, 1934.

PUENTE, J. DE LA: *José M.ª Rodríguez Acosta, hoy.* Granada, 1968.

REINA PALAZÓN, A.: *La pintura costumbrista en Sevilla. 1830-70.* Sevilla, 1979.

REPETTO JIMÉNEZ, C.: *Nicolás Alpériz, pintor de la realidad.* Sevilla, 1973.

RODRÍGUEZ AGUILERA, C.: *Antología española de Arte contemporáneo.* Barcelona, 1955.
– *Catálogo de la exposición póstuma de Rafael Zabaleta.* 1961.

RODRÍGUEZ GARCÍA, S.: *Antonio Muñoz Degrain. Pintor valenciano y español.* Valencia, 1966.

ROSALES, L.: *Catálogo del Museo Rafael Zabaleta.* Quesada (Jaén), 1963.

SAMBRICIO, C., PORTELA SANDOVAL, F., y TORRALBA, F.: *Historia del Arte Hispánico,* VI. *El siglo XX.* Madrid, 1980.

SÁNCHEZ MARÍN, V.: *Francisco Mateos.* Madrid, 1968.

SEDANO, E.: *Artículos, siluetas de pintores y escultores sevillanos.* Sevilla, 1898.

TALAVERA, J.: *Arquitectura y decoración regional en España.* Vol I. *Andalucía.*

TORRES MARTÍN, R.: *La pintura costumbrista sevillana.* Madrid, 1980.

VALDIVIESO, E., y LLEÓ CAÑAL, V.: *La pintura en la época de los duques de Montpensier.* Sevilla, 1979.

VALLEJO NÁJERA, J. A.: *Naifs españoles contemporáneos.* 1975.

VILLAR ANGULO, L. M.: *Vida y obra de Alfonso Grosso.* Sevilla, 1973.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *Arquitectura del Modernismo en Sevilla.* Sevilla, 1973.
– *Juan Talavera Heredia, arquitecto. 1880-1960.* Sevilla, 1977.
– *Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano.* Sevilla, 1978.
– *Arquitectura del regionalismo en Sevilla (1900-1935).* Sevilla, 1979.
– *Modernismo en Cádiz.* «Archivo Hispalense». 1973.

VINTILA HORIA: *Pepi Sánchez.*

WILLET, M. J.: *El rompecabezas expresionista.* Madrid, 1970.

ZUERAS TORRENS, F.: *Julio Romero de Torres. Su vida, su obra y su mundo.* 1974.

Fundación Juan March (Madrid)

Fundación Juan March (Madrid)

INDICE DE NOMBRES E INSTITUCIONES

Fundación Juan March (Madrid)

Fundación Juan March (Madrid)

Aalto, Alvar, 322, 324
Abascal, 332
Acero, Vicente, 180, 198, 200, 202
Acevedo, Alfonso, 35
Acevedo, padre, 79
Acosta, Cayetano de, 204, 206, 238, 241
Acuña, Hernando de, 54
Adán, Fernando, 103, 142
Adán, Juan, 297, 300
Adán, Miguel, 158
Adriano, emperador, 53
Aduana de Málaga, 295
Aduana de Sevilla, 296
Afán de Ribera, 94
Agudo, Antonio, 333
Aguayo, Mariano, 332
Águila, 142
Águila, conde del, 38
Aguilar Piñal, 97
Aguilar Río Arriaza, Francisco, 200
Aguirre, Melchor de, 192
Alarcón, Pedro Antonio de, 78, 90, 91, 94
Alas, Leopoldo (Clarín), 90
Álava, Juan de, 124
Alberti, Leon Battista, 115, 122, 185, 186
Alberti, Rafael, 99-101, 106
Albisu, Pedro A., 295
Alcaicería de Granada, 202
Alcalá de Henares, palacio arzobispal de, 124
Alcalá Galiano, Antonio, 40, 85-87
Alcalá Zamora, Niceto, 46, 64
Alcázar, Baltasar de, 72
Alcázar de Sevilla, 127, 177
Alcázar de Toledo,124
Aldegrever, 262, 270, 284
Aldrete, 68
Aleixandre, Vicente, 100, 101
Alemán, Mateo, 56, 75, 78
Alexandre Ezquerra, José, 290
Alfaro, Francisco de, 176
Alfonso V, 115
Alfonso XIII, 46
Alhambra, la, 54, 115, 127, 159, 177
Almería, catedral de, 122, 134
Almudena de Madrid, catedral de la, 294
Alonso, Dámaso, 73, 74, 93, 102
Alonso de Herrera, Hernando, 56
Alperiz, Nicolás, 312, 314
Altolaguirre, Manuel, 100, 101
Álvarez, Carlos, 103
Álvarez, José, 296, 298
Álvarez, Manuel, 298
Álvarez Cubero, José, 201
Álvarez de Toledo, Gabriel, 80
Álvarez Laviada, 328
Álvarez Quintero, Joaquín, 104, 105
Álvarez Quintero, Serafín, 104, 105
Amadeu, Ramón, 298
Amador de los Ríos, José, 291
Amiconi, 242
Andrade, 187, 194
Andrade, Domingo Antonio de, 185
Andrés Martín, Melquíades, 60, 61
Andújar, Manuel, 103, 104
Ángeles Ortiz, Manuel, 332
Anglería, Pedro Mártir de, 56, 58, 126
Angulo Iñiguez, Diego, 158, 260, 262, 266, 270, 272, 274, 284, 334, 336, 338, 339
Antolínez, Francisco, 282
Antolínez, José, 244, 246
Anunciación de Sevilla, iglesia de la, 127, 149, 153, 158
Aparicio, Antonio, 103
Aparicio, José, 302
Apiano, P., 139
Aprile de Carona, Antonio M.ª, 127, 144, 149
Apuleyo, Lucio, 68
Aquiles, Julio de, 159
Aranda, Diego de, 150
Aranda, Martín de, 217
Aranda, Pedro Pablo, conde de, 82
Arbasia, César, 161
Arce, Baltasar de, 150
Arce, José de, 204, 212, 217, 220, 224, 225, 240, 268, 288
Arcos, duque de, 23
Arcos, Luis Antonio de los, 224
Archivo de Indias, 17, 117, 122, 134, 135, 191, 296
Ardemans, Teodoro, 187, 198, 204
Arellano, 246
Arévalo, Luis de, 199
Arévalo, Rafael, 324
Arfe, Antonio, 173
Arfe, Enrique, 173
Arfe Villafañe, Juan de, 139, 173, 176
Arfián, Antonio de, 172
Argelés Escriche, Rafael, 317
Argensola, Lupercio de, 66
Argote de Molina, Gonzalo, 59
Arguijo, Juan de, 73, 79
Arias, padre, 139, 210
Arias Montano, Benito, 173
Ariosto, Ludovico, 66
Aristóteles, 57, 139
Arjona y de Cubas, Manuel María, 73, 84
Arnao de Flandes, 178
Arnao de Vergara, 178
Arpa y Perea, José, 312, 314
Arteaga, Matías de, 286
Arteaga, Sebastián de, 270
Ascargorta, padre, 62
Asenjo Sedano, José, 104, 334, 337
Asensio, 56
Asín Palacios, Miguel, 60
Assereto, 278, 281
Astorga, Gabriel, 300
Astorga, Juan de, 300
Atencia, M.ª Victoria, 103
Ateneo de Sevilla, 99
Augusta, Cristóbal de, 177
Ávila, catedral de, 277
Ayala, Bernabé de, 270
Ayala, Francisco, 103
Ayala, fray Juan Interian de, 181, 210
Ayala, Josefa de, 246, 270
Ayamonte, marqués de, 26
Ayuntamiento de Cádiz, 295
Ayuntamiento de Málaga, 324
Ayuntamiento de Martos, 134
Ayuntamiento de San Fernando, 295
Ayuntamiento de Úbeda, 133
Azcárate, J. M., 138, 335, 336
Azorín, 62, 105, 318

Bacarisas Podestá, Gustavo, 315
Bada, José de, 180, 196, 198, 200, 201, 205
Baeza, 58
Baeza, catedral de, 133
Balbás, Jerónimo, 205
Baldrich, 324
Balduque, Roque de, 115, 119, 138, 140, 142, 144, 146, 150, 152
Balzac, Honorato de, 89
Ballesteros, 103
Banda y Vargas, Antonio de la, 134, 334
Barahona, Francisco de, 204
Barahona de Soto, Luis, 58, 67, 68
Barba, Alonso, 132
Barbadillo, Manuel, 332
Barbaro, Daniel, 139
Barbe, Geneviève, 334
Barcelona, catedral de, 294
Barcenilla, Julián, 296
Barozzi, Federico, 134, 186

Fundación Juan March (Madrid)

Barquín, J., 324
Barrera, Francisco, 246, 270
Barretos, 333
Barrionuevo, 27
Barrios, Manuel, 104
Barrios, Miguel, 74
Barris, 324
Bassano, 242, 250, 253
Bastidas, Juan de, 17
Bataillon, Marcel, 78
Bautista, Francisco, 186
Bayeu, Francisco, 301
Bazán, Álvaro de, 24
Beas, convento de, 59
Becerra, Antón, 165
Becerra, Gaspar, 138, 158
Bécquer, Gustavo Adolfo, 21, 91-93, 306, 307
Bécquer, Joaquín, 306
Bécquer, José, 306
Bécquer, Valeriano, 306, 307
Beer, Sebastián van der, 204
Bejarano, Francisco, 103
Belmonte Bermúdez, Luis de, 68, 80
Bellver, Ricardo, 301
Ben Basso, Ahmed, 135
Benavides, almirante, 25
Benedicto, Juan Bautista, 139
Benjumeda, Torcuato J., 295, 296, 297
Benlliure, Mariano, 310, 311
Berenguer, Ángel, 103
Bermúdez Alfaro, 68
Bermúdez de Pedraza, Francisco, 58, 67
Bernier, 102
Bernini, Juan Lorenzo, 187, 224, 254
Berrio, los, 58
Berriobeña, Ignacio, 332
Berruguete, Alonso, 115, 119, 138, 146, 152, 157
Berruguete, Pedro, 115, 158
Bertemati, palacio, 196
Bertuchi, M., 318
Beruete, Aureliano de, 312
Besson, Diego, 139
Bibataubín, cuartel de, 203
Biblioteca Nacional de Madrid, 287
Bidagor, P., 334
Bigarny, Felipe, 119, 138, 146, 149
Bilbao, Gonzalo, 312, 314, 315
Bilbao, Joaquín, 311, 327
Blanco, Venancio, 325
Blanco Soler, 324
Blanco Suárez, P., 334
Blanco White, José María, 35, 83-85, 87
Blay, Miguel, 310
Bloemaert, 262, 286
Blondel, Mauricio, 291
Blumenthal, G., 126
Bocaccio, 131
Bocanegra, Pedro Atanasio, 22, 180, 244, 287
Bohigas, 324
Böhl de Faber, Cecilia, 43, 89, 90
Böhl de Faber, Juan Nicolás, 84, 85
Bonavia, 187, 293
Bonet, J. M., 103
Bonilla, Alonso de, 75
Borges, Jorge Luis, 103
Borgianni, Horacio, 241
Borrás, Francisco, 332
Borromini, Francisco, 187, 192, 195, 254, 293
Bort, 187
Boscán, Juan, 53, 54
Bousoño, Carlos, 100
Braganza, duque de, 26
Bramante, Donato, 117, 228
Brinkmann, E., 332
Brunenque, Matías de, 224
Bueno, Pedro, 332
Burgos, Javier de, 40
Burgos Mazo, 46
Burguillos, Jaime, 333
Bustamante, Bartolomé de, 122, 124, 134, 135
Byron, Lord, 85, 91

Caballero, Diego, 161, 172
Caballero, José, 332
Caballero Bonald, José Manuel, 103, 104
Cabello, Luis, 199
Cabral Aguado, 312
Cabral Bejarano, 307, 312
Cabrera, fray Alonso de, 62
Cabrera, Marcos de, 140, 156
Cadalso, José, 32, 82, 83
Cádiz, catedral de, 180, 200, 202
Calahorra, castillo de la, 124, 126, 127, 144, 334
Calderón, Juan Antonio, 73
Calderón de la Barca, Pedro, 78, 80, 84, 85, 244, 254, 255
Calvario, convento del, 60
Callot, 278, 281, 286
Camarasa, marqueses de, 27
Camacho, 324
Cambiaso, Lucas, 241, 252, 253
Camón Aznar, José, 134, 282, 336, 338
Campaña, Pedro de, 115, 120, 157, 161, 164, 178, 255
Campen, Juan, 178
Campeny, Damián, 298
Campo, Santiago del, 333
Campomanes, Pedro Rodríguez, 33, 36
Campos, 103
Camprobín, Pedro de, 270
Canales, Alfonso, 103
Candela, Félix, 322
Canena, castillo de, 133, 134
Cano, Alonso, 180, 192, 199, 204, 217, 220, 223, 224, 233-236, 244, 254, 270, 272, 273, 286, 287
Cano, José Luis, 93, 101, 103
Cano, Miguel, 223, 270
Cano Correa, A., 328
Cano de la Peña, Eduardo, 302, 312, 314
Canova, Antonio, 298
Cánovas del Castillo, Antonio, 40, 64, 87
Cansinos-Assens, Rafael, 103
Capilla Real de Granada, 54, 124-127, 146, 149, 150, 164, 170, 202, 218, 238
Capilla Real de Sevilla, 84, 135
Capuchinos de El Pardo, iglesia de los, 206
Capuleto, Francisco, 332
Caracuel, Luis, 201
Caramuel, 185
Carande, Ramón, 121, 334
Caravaggio, 242, 270
Carducho, Bartolomé, 241
Carducho, Vicente, 158, 185, 241, 243, 245, 247, 250
Carlone, Miguel, 115, 126
Carlos de Austria, 28
Carlos I de Inglaterra, 24
Carlos II, 28
Carlos III, 32, 182, 184
Carlos IV, 29, 36
Carlos V, 15, 21, 22, 24, 53, 54, 56-58, 115, 121, 128, 133, 170
Carlos V, palacio de, 15, 54, 117, 122, 133, 158, 191, 210
Carmen Descalzo de Sevilla, iglesia del, 191
Carnero, Guillermo, 85
Carnicero, Alejandro, 207
Caro, Elena, 333
Caro, Rodrigo, 59, 73, 334

Fundación Juan March (Madrid)

Caro Baroja, Julio, 43
Caro Romero, Joaquín, 103
Carpeaux, 309
Carrasquilla, Guillermo, 333
Carreño, Juan, 244, 247
Carrillo Cerón, Ginés, 78
Carrillo de Sotomayor, Luis, 68, 73
Cartuja de Granada, 191, 198, 199, 201, 237-239, 252, 287, 291
Cartuja de Jerez, 204, 268, 287
Cartuja de Santa María de las Cuevas, 119, 138, 195, 266
Cartuja de Sevilla, 66, 152
Cartuja del Paular, 199, 205, 238, 252
Carvajal, 324
Carvajal, Antonio, 103
Carvajal y Robles, Rodrigo, 67, 68
Carvajal y Saavedra, Mariana de, 78
Casa Cuna, 251
Casa de Contratación, 17, 30, 57, 59, 168, 188
Casa de las Dueñas, 127
Casa de Pilatos, 59, 122, 127, 159, 173, 177
Casado del Alisal, 302, 311
Casas, José de las, 291
Casas Novoa, Fernando de, 187, 194, 237
Castañeda, José de, 292
Castelar, Emilio, 40, 45, 64
Castellanos, Juan de, 57
Castello, Juan Bautista, 241, 247
Castiglione, Baltasar de, 53
Castillejos, Pedro de, 224
Castillo, Agustín del, 286
Castillo, Alfonso, 196, 198, 200, 201
Castillo, Antonio del, 244, 284, 286, 288
Castillo, Francisco del, 134
Castillo, Juan del, 252, 270, 272, 277, 278, 284, 286, 287
Castillo Lastrucci, A., 328
Castiñeyra Boloix, Adolfo, 324
Castro, Américo, 77
Castro, Damián de, 288
Castro, Felipe, 297
Castro, Leonardo Antonio de, 198, 199, 201
Castro y Serrano, 94
Castroverde, Francisco, 63
Catalán Bengoechea, Vicente, 202, 204, 296
Caveda, 292
Cavestany, 325
Caxés, Eugenio, 241, 243
Caxés, Patricio, 158, 241
Cayón de la Vega, Torcuato, 194, 200, 202, 295, 296
Cea Bermúdez, Juan, 40
Ceán Bermúdez, Francisco, 152, 292
Centurión, los, 22, 27
Cepeda, palacio de, 202
Cerda, Melchor de la, 79
Cerezo, Mateo, 244
Cernuda, Luis, 100, 101, 105
Cervantes, Miguel de, 22, 64, 66, 70, 77, 79, 278
Cervera, L., 334
Cerverales, palacio de los marqueses de, 202
Céspedes, Pablo de, 59, 68, 115, 120, 161, 173
Cetina, Gutierre de, 54, 68, 79
Cicerón, 62
Cieza, los, 287
Cincinatti, Rómulo, 158, 241
Cintora, Lucas, 204, 296
Círculo de Labradores, 195
Cirre, J. F., 99
Cisneros, cardenal, 15, 53
Claudiano, 66
Cobo, Ignacio de, 286
Cobos, Francisco de los, 22, 27, 130, 133, 159
Coello, Claudio, 244, 247
Coello de Portugal, 324
Cofradía del Avellano, 94, 97
Colodrero de Villalobos, Miguel, 68
Coloma, Luis, 89
Colón, Cristóbal, 16
Colona, 245
Colonia, Francisco de, 124
Collado del Hierro, Agustín, 68
Collantes, 246
Collantes de Terán, F., 334, 335
Compañía de Ferrocarriles Andaluces, 44
Comte, Augusto, 309
Concilio de Trento, 142, 173, 210
Confederación Hidrográfica del Guadalquivir, 46
Conte, Rafael, 104
Coppedé, Gino, 324
Córdoba, catedral de, 134, 161, 235, 237, 287
Corro, Antonio del, 156
Cortes de Cádiz, 39, 64, 84
Cortijo, F., 332
Cortona, 254
Corzo, Juan Antonio, 22, 27
Cosa, Juan de la, 17
Cossío, José María de, 68
Coullaut, Lorenzo, 311
Courbet, 309
Covarrubias, Alonso de, 124
Crescenzi, Juan Bautista, 186, 241
Crespo, Ángel, 100
Cristóbal de Guadix, 204, 225, 240
Cromwell, Oliverio, 27
Cruz, Ramón de la, 87
Cruz Herrera, José, 317
Cruzada Villaamil, Gregorio, 292
Cubillo de Aragón, Álvaro, 80
Cuenca, catedral de, 235
Cueva, Juan de la, 58, 67, 78, 79

Chancillería de Granada, 15, 134
Chastang, 324
Chateaubriand, Francisco Renato, 291
Chavarito, Domingo, 287
Checa, 311
Chicharro, Eduardo, 106, 318
Chillida, Eduardo, 325
Chueca Goitia, Fernando, 129, 130, 132, 135, 182, 184, 291, 294, 334, 337, 339
Churriguera, José de, 182, 184, 187, 194, 207, 237

Dalda, Alonso, 81
Dampierre, 324
Dante Alighieri, 131
Darío, Rubén, 93, 97, 104, 106
Daura, Juan, 295
Dauzats, 292
David, Louis, 302
Dávila, Hernando de, 79
De Torre, 97
De Vreton, 295
Dehodencq, 292
Delacroix, Eugenio, 292, 302
Delicado, Francisco, 55, 56
Descartes, 244, 254
Díaz, Diego Antonio, 180, 196, 197
Díaz, Gonzalo, 165
Díaz de Escovar, 97
Díaz de Palacios, Pedro, 135, 157
Díaz de Rivas, Pedro, 67, 68
Díaz de Villanueva, Pedro, 259
Díaz del Rivero, Francisco, 191, 204
Diego de Cádiz, fray, 35
Diego de Jesús, fray, 35
Dietterlin, Wendel, 185
Diputación Provincial de Córdoba, 200
Diputación Provincial de Granada, 203

Fundación Juan March (Madrid)

Doménech, Ricardo, 108
Domínguez, José, 194
Domínguez Espuñes, 324
Doré, Gustavo, 292
Doria, los, 22
Drake, Francis, 24
Duarte, Manuel, 288
Dumas, Alejandro, 84, 89
Duque, Aquilino, 103
Duque Cornejo, José Felipe, 224
Duque Cornejo, Pedro, 180, 195, 198, 205, 206, 237-240, 288, 297
Durero, 139, 242, 262, 270

Echamorro, José, 296
Echegaray, José, 291
Echenique, Francisco, 325
Egas, Enrique, 124, 125, 127, 130
Egea, Francisco J., 103
Enrique, Antonio, 103
Enríquez de Ribera, Fadrique, 127, 144, 149
Ensenada, marqués de la, 32
Erasmo, 59
Eraso, los, 22
Escalaceli, convento de, 60
Escobar, Francisco, 58
Escorial, El, 124, 125, 158, 242, 250, 258, 259
Escosura, Patricio de la, 292
Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, 331
Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, 331
Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, 331
Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, 331
Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, 331
Espalter, Joaquín, 302
Espiau Muñoz, 324
Espinel, Vicente, 76
Espinosa, Jacinto Jerónimo de, 244
Espinosa, Juan, 62
Espinosa, Pedro de, 68, 72, 73, 78
Espinosa de los Monteros, 67
Espronceda, José de, 84, 291
Esquivel, Antonio M.ª, 292, 305, 306
Esquivel, poblado, 324
Esteve Bonet, 298
Esturmio o Sturmio, Hernando, 120, 161, 162, 172
Essex, conde de, 24
Estébanez Calderón, Serafín, 87, 90, 103, 291
Euclides, 139
Eurípides, 57
Exposición Iberoamericana de Sevilla, 46

Fajardo, Pedro, 115, 126
Falconi, Juan de, 62
Fancelli, Domenico, 115, 119, 138, 144, 148, 150
Faria, doctor, 58, 66
Felez Lubelza, Concepción, 334
Felipe II, 15, 19, 21, 22, 63, 121, 124, 125, 262
Felipe III, 25, 80, 185, 242
Felipe IV, 24, 25, 80, 259, 264
Felipe V, 28, 30, 32, 245
Fernández, Alejo, 120, 146, 162, 165, 168-170
Fernández, Gregorio, 206
Fernández, Jorge, 146
Fernández, Juan de Dios, 198
Fernández, Sebastián Alejos, 170
Fernández Alba, 324
Fernández Cruzado, Joaquín, 305
Fernández de Andrada, Andrés, 74
Fernández de Córdoba, Francisco, 58, 66, 69, 71
Fernández de Guadalupe, Pedro, 168
Fernández de los Reyes, 97
Fernández de Medinilla, José, 241
Fernández de Moratín, Nicolás, 82
Fernández de Ribera, Rodrigo, 77
Fernández de Velasco, 64
Fernández del Amo, 324
Fernández del Castillo, Felipe, 206, 240
Fernández Iglesias, Lorenzo, 192
Fernández Palacios, 103
Fernández Raya, Marcos, 205
Fernández y González, 94
Fernando III el Santo, 287
Fernando VI, 33
Fernando VII, 36, 41
Ferrán, Augusto, 91, 92
Ferrándiz, Bernardo, 318
Ferrant, Alejandro, 318
Ferrant, Ángel, 325
Ferrant, Guillén, 140, 144
Ferrer de Alba, Inmaculada, 74
Ferreres, Rafael, 73
Ficino, Marsilio, 65
Fieschi, los, 22
Figueroa, Ambrosio, 194, 195
Figueroa, Antonio Matías, 194-196, 202, 296
Figueroa, Leonardo de, 185, 194, 195, 203
Figueroa, Matías José de, 185, 194, 195
Figueroa y Córdoba, Diego, 80
Figueroa y Córdoba, José, 80
Fisac, 324, 325
Flaubert, Gustavo, 274
Flaugier, José, 302
Florentín, Francisco, 126
Florentino, Jacobo (el Indaco), 115, 119, 128, 129, 138, 144, 146, 149
Flores, Antonio, 322
Floridablanca, José de Moñino, conde de, 32, 38
Folch y Costa, Jaime, 299
Fonsecas, los, 115, 122
Fontana, 187
Ford, Richard, 292
Forner, Juan Pablo, 36, 83
Fortuny, Mariano, 282, 302, 311, 312
Fox Morcillo, Sebastián, 58
Fraile, A., 332
Francisco de Salamanca, fray, 178
Frutet, Franz, 172
Fuente, Bienvenido de la, 97

Gainza, Martín de, 134, 135, 254
Gala, Antonio, 107
Galería Nacional de Londres, 281, 282, 286
Galería Nacional de Washington, 281, 286
Galería Pitti de Florencia, 282
Gallardo, 59, 72
Gallardo, José Carlos, 103
Gállego, Julián, 282
Gallego Burín, Antonio, 198, 199, 204, 336-339
Gallego Morell, Antonio, 99
Gandría, Egidio de, 126
Ganivet, Ángel, 94, 95, 97
Gansfort, 60
Garay, los, 22
García, Alonso, 177
García, Esteban, 194
García, hermanos, 212, 217, 220
García Baena, 102
García-Baquero, Antonio, 36, 43
García Bellido, A., 334
García, de la Concha, 102
García de Paredes, 324

Fundación Juan March (Madrid)

García de Quiñones, 184
García del Álamo, 324
García del Moral, Amalio, 332
García Gómez, Emilio, 87, 332
García Goyena, Juan, 106
García Gutiérrez, Antonio, 87, 89
García López, Ángel, 103
García Lorca, Federico, 74, 80, 91, 99-101, 104-107, 332
García Lorca, Francisco, 94
García Matamoros, Alfonso, 56
García Melgarejo, 287
García Ramos, José, 312, 314, 315
García Ruiz, José A., 332
García, Soriano, 79
García Vázquez, Sebastián, 315
García Viñó, Manuel, 104
Garcilaso de la Vega, 53, 54, 64, 68
Garfias, Pedro, 101
Gargallo Alexandre, Vicente, 290
Garzón Blanco, profesor, 79
Garzón Pareja, 33
Gaudí, Antonio, 322
Gautier, Théophile, 43, 274
Gavira, Antonio, 332
Gaviria, Bernabé de, 148, 217, 220, 240
Gaya Nuño, J. A., 334
Gazini, 144, 149
Gérôme, Léon, 318
Gessa Arias, Sebastián, 317
Gestoso y Pérez, José, 282, 334
Ghirlandajo, Domenico, 127
Giaquinto, 242
Giedion, 291
Gijón, Antonio, 231, 233
Gil de Biedma, Jaime, 100
Gil de Hontañón, Juan, 124
Gil de Hontañón, Rodrigo, 124
Ginés, José, 298
Ginés de Sepúlveda, Juan, 56
Giorgione, 250
Giralte, Juan, 115, 119, 144, 152
Girón, Diego, 58
Girón, Justo, 333
Gisbert, 302, 311
Glendinning, Nigel, 82
Godines, Felipe, 80
Godoy, Manuel, 36
Gomari, Alí el, 135
Gomera, palacio de los condes de, 202
Gómez, caudillo carlista, 41
Gómez Baquero, 103
Gómez de Mora, Juan, 186, 187, 191
Gómez de Sandoval, Alonso, 205, 241
Gómez de Valencia, 287
Gómez el Mulato, Sebastián, 282
Gómez Gil, G., 318
Gómez Millán, J., 324
Gómez Mir, Eugenio, 332
Gómez Moreno, María Elena, 158, 235, 336, 338, 339
Gómez Moreno, Manuel, 58, 126, 129, 130, 134, 152, 204, 334-336, 339
Góngora, Francisco de, 68, 69
Góngora, Luis de, 58, 63, 64, 66, 68-74, 79, 82, 84, 97
González, Cayetano, 333
González, Julio, 325
González Álvarez Ossorio, Aníbal, 324
González Anaya, Salvador, 97, 103
González Bravo, Luis, 40
González Carvajal, 84
González de Mendoza, cardenal Pedro, 126
González del Castillo, Juan Ignacio, 87
González Santos, M., 314
González Velázquez, Isidro, 294
González Velázquez, Luis, 81
Gordillo, L., 332
Goya, Francisco de, 274, 280, 284, 301, 307, 332
Goyeneche, los, 182
Gracián, Baltasar, 244
Gran Capitán, 24, 66
Granada, catedral de, 117, 122, 124, 125, 150, 191, 200, 204, 205, 239, 240, 272, 287
Granada, fray Luis de, 60-63, 252
Granada, padre, 62, 139, 210
Granada, palacio arzobispal de, 273
Granada Venegas, Pedro de, 22, 58, 68, 73
Granados, José, 324
Granados de la Barrera, José, 192, 194
Gray, Thomas, 85
Greco, El, 158, 242, 250, 277
Gropius, W., 322
Grosso, Alfonso, 104, 314, 315
Guadalupe, monasterio de, 270
Guadiana, condes de, 133
Guadix, catedral de, 117, 122, 130, 180, 200, 202, 239
Guajardo, 68
Guarini, Guarino, 187
Guerra, fray Manuel, 64
Guerrero, Francisco J., 198, 200
Guerrero, Gaspar, 204
Guerrero, J., 332
Guerrero Lovillo, José, 338
Guillén, Rafael, 103
Guinard, P., 262, 268, 282, 339
Gutiérrez, José, 103
Gutiérrez, Juan Simón, 282
Gutiérrez de la Vega, José, 306
Gutiérrez de Salamanca, Juan V., 185
Gutiérrez Fernández, Miguel, 332
Gutiérrez Padial, 103
Gutiérrez Soto, 324
Guzmán, Luisa de, 26
Guzmán, Gaspar de (conde duque de Olivares), 25-27, 71
Guzmán, Juan Manuel de, 26

Habsburgo, casa de, 15
Haes, Carlos de, 311
Hanno, D., 334
Haro, Luis de, 26, 54
Heine, Enrique, 91
Halcón, Manuel, 104
Hals, Franz, 268
Hegel, 291
Here, Lucas de, 173
Heredia, 43, 146
Heredia Barnuevo, 81
Heredia Maya, 103
Hermosilla, José de, 184
Hermoso, Eugenio, 315
Hermoso, Pedro Antonio, 298, 300
Hernández, Alonso, 66
Hernández, Antonio, 103
Hernández, Jerónimo, 139, 142, 147, 148, 157, 158
Hernández, Juan, 127
Hernández, Roque, 177
Hernández Díaz, J., 334-336, 338, 339
Hernández Rubio, Francisco, 324
Hernando de Santiago, fray, 64
Herrera, Fernando de, 54, 58, 59, 62, 64-66, 68, 69, 72-74, 92
Herrera, Juan de, 117, 122, 124, 125, 134, 135, 294
Herrera Barnuevo, Sebastián de, 192, 236, 244
Herrera el Mozo, Francisco de, 187, 244, 245, 280, 284, 286, 287
Herrera el Viejo, Francisco de, 180, 191, 213, 243, 250-252, 254, 255, 268, 270, 282, 284
Herrero García, 62, 63

Fundación Juan March (Madrid)

Hiepes, 246
Hinojosa, José María, 101
Hispanic Society de Nueva York, 273
Hita y Castillo, Benito de, 238, 241
Hojeda, Diego de, 66
Hookham Frere, John, 86
Horacio, 62,74
Horta, Victor, 322
Hospital de la Caridad de Sevilla, 22, 192, 204, 225, 233, 240, 277, 280, 284, 286
Hospital de la Sangre, 117, 134, 135, 191
Hospital de la Santa Cruz de Toledo, 124
Hospital de Santiago de Ubeda, 132
Hospital de Tavera, 124, 127, 132
Hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla, 194, 274, 277, 281, 286
Hospital Real de Granada, 122, 127
Hospital Real de Santiago de Compostela, 124, 127
Houasse, 242
Huelva, catedral de, 195
Huerga, padre Álvaro, 61, 62
Hugo, Victor, 84, 85, 91, 291, 307
Hurtado de Mendoza, Diego, 54, 56, 58, 67, 72, 127
Hurtado Izquierdo, Francisco, 180, 196, 198-201, 205, 240

Ibáñez, María Ignacia, 82
Ibarburu, hacienda, 203
Ibarra, los, 22
Ibn Abbad de Ronda, 60
Iglesias de la Casa, José, 83
Illanes, A., 324, 328
Infante, José, 103
Ingres, 302
Inurria, Mateo, 311
Iriarte, Ignacio de, 246, 282
Irving, W., 292
Isabel II, 41
Isabel de Farnesio, 274
Isabel de Portugal, 53
Istúriz, Francisco Javier, 40

Jaén, catedral de, 122, 164, 170, 176, 191, 210, 217, 288, 295
Jamete, Esteban, 119, 131, 145
Jarnés, Benjamín, 64
Jáuregui, Juan de, 66, 68, 71, 74
Jerez de la Frontera, catedral de, 202
Jiménez, Carmen, 328
Jiménez, Juan Ramón, 92-94, 97, 104
Jiménez Aranda, José, 312, 314
Jiménez de Enciso, Diego, 80
Jiménez de Quesada, Gonzalo, 16
Jiménez Donoso, 186
Jordán, Lucas, 242, 244, 245, 284
José, rey, 38, 39
Jovellanos, Gaspar Melchor de, 36, 82, 83
Juan de Austria, 66
Juan de Ávila, 61
Juan de Borgoña, 158
Juan de Guadalupe, 60
Juan de la Corte, 247
Juan de la Puebla, 60
Juan de Sevilla, 244, 287
Juan de Toledo, 247
Juan del Santísimo Sacramento, fray, 286
Juárez, José, 270
Julio César, 57
Juni, Juan de, 125, 138
Justi, 280, 284
Juvara, 187, 204, 293

Kaiser Friedrich Museum de Berlín, 268, 270, 272
Kempis, Tomás de, 210
Kruft, W., 334
Kubler, 192, 201

La Cartuja, fábrica de, 307
La Hoz, Rafael, 324, 325
La Puente, padre, 210
La Rocha, 317
Labacco, Antonio, 139
Labrada, Fernando, 318
Lacoma, Francisco, 302
Ladrón de Guevara, 103
Laffón, Carmen, 333
Lafuente Ferrari, Enrique, 158, 165, 243, 260, 278, 280, 284, 287, 312
Lameyer, Francisco, 302
Laorga, 324
Laredo, fray Bernardino, 60, 61
Larios, 43
Larra, Mariano José de, 291
Larráspuru, los, 22
Las Casas, Bartolomé de, 57
Latino, Juan, 58
Laurens, Jean Paul, 318
Le Corbusier, 322
Le Nain, 276
Lebrija, palacio de la condesa de, 290
Ledesma, Blas de, 75, 246, 254
Legaso, los, 22
Legote, Pablo, 252, 287
Leiva Ramírez de Arellano, Francisco, 80
Lemos, conde de, 79
León XIII, 309
León, A., 334
León, catedral de, 294
León, Juan Bautista de, 291
León, Juan J., 103
León, Nicolás de, 115, 144, 150
León, Rafael, 103
León y Mansilla, José de, 80
Leonardo, Jusepe, 247
Leonor de Milán, condesa de Gelves, 65
Leoz, 324
Lepautre, 201
Lepe, Rodrigo de, 17
Lerroux, Alejandro, 46
Lessing, 291
Lima, catedral de, 222
Linares, Abelardo, 103
Liñán, Pedro, 70
Liria, palacio de, 293
Lisle, Coquelin de, 334
Lisón, Mateo, 25
Lista, Alberto, 83, 84
Lizarralde, los, 22
Loarte, Alejandro de, 243, 254
Lobato, Joaquín, 103
Lobo, Gutierre, 73
Lombardo, Manuel, 103
Lomelines de Génova, los, 22
Longhi (Pedro Falca), 173
Lope de Vega, Félix, 62, 70, 71, 74, 78-80, 84, 251, 256
López, Nicolás María, 94, 97
López, Vicente, 302
López Aguado, Antonio, 294
López Bueno, Diego, 191
López Cabrera, Luis, 312
López Cabrera, R., 312, 314
López de Ayala, Diego, 131
López de Cortegana, 68
López de Hoyos, Juan, 59
López de Rojas, Eufrasio, 192, 194
López Mezquita, José M.ª, 312, 317, 318
Lopéz Pinillos, José, 103
López Pintado, palacio de, 202
López Rubio, José, 106
Lorena, Claudio de, 244, 254
Loxa, Juan de, 103
Lucano, 66, 70

Fundación Juan March (Madrid)

Lucente de Correggio, Gerónimo, 161
Luis el Grande de París, colegio, 82
Luján Pérez, José, 207, 298
Lupiáñez, José, 103

Llaguno, 292
Llanos, Hernando de, 115, 158
Llanos y Valdés, Sebastián, 270
Llorente, Bernardo Germán, 282

Macri, Oreste, 64
Machado, Antonio, 93, 97, 106
Machado, Manuel, 97, 106
Machuca, Pedro, 115, 117, 120, 122, 128, 132-134, 145, 146, 164, 170, 191
Madraza de Granada, 202, 203
Madrazo, Federico de, 292, 302
Madrazo, José de, 302
Madrazo, Juan de, 294
Madre de Dios de Baena, convento de, 134
Madre de Dios de Sevilla, convento de, 148, 157, 204
Maeda, Asensio de, 135
Maeda, Juan de, 148
Maella, Mariano, 301
Maestre, Marcos, 291
Maestro Bartolomé, 178
Maestro de Fuente Obejuna, 164, 165
Maestro de Lucena, 198
Maestro de Moguer, 165
Maestro del Pulgar, 165
Magdalena de Granada, iglesia de la, 192
Magdalena de La Guardia, convento de la, 133
Maireles, 332
Mal Lara, Juan de, 58, 59, 68, 79
Málaga, catedral de, 117, 122, 130, 161
Mancini, profesor, 92
Mano Negra, sociedad secreta, 45
Manrique, Miguel, 287
Manzano, Rafael, 324
Mañara, Miguel, 192, 277, 280, 284, 286
March, 247
Marchena, José, 84
María, princesa, 24
María Luisa, princesa, 41
Marín Higuero, Enrique, 311
Marinas, Aniceto, 310
Mármol, Luis del, 58, 66
Marmolejo, F., 333
Márquez, Esteban 244, 282
Marquina, Eduardo, 106
Marra-López, 104
Marrast, Robert; 106
Martagon, Alejandro, 224
Martí Alsina, Ramón, 311
Martín de Aldehuela, José, 185
Martín González, Juan J., 150, 263, 335, 339
Martín Recuerda, José, 107
Martín Rodríguez, Manuel, 295
Martín Vivaldi, Elena, 101, 102
Martínez, Ambrosio, 287
Martínez, Domingo, 180
Martínez, Jusepe, 243, 244
Martínez, Pedro Antonio, 318
Martínez, Santiago, 312, 315
Martínez, Sebastián, 287
Martínez de Gradilla, Juan, 270
Martínez de la Mata, 25
Martínez de la Rosa, Francisco, 40, 85
Martínez del Mazo, Juan Bautista, 244
Martínez Montanés, Juan, 22, 152, 158, 180, 191, 204, 208, 212, 217, 218, 220-224, 238, 240, 254, 270, 281, 287
Mártires de Málaga, iglesia de los, 235
Martos, Cristino, 40
Marx, Carlos, 309
Mascarones, casa de los, 203
Massip, Juan (Juan de Juanes), 158
Mateo Pablo, hacienda, 203
Mateos, Francisco, 332
Matías, Alonso, 204
Mattoni, Virgilio, 312, 314
Maury, Juan María, 84
Maximiliano, emperador, 57
Mayer, August L., 282
Mayner, Alejandro, 159, 161
Mayno, 243, 247, 264
Mayol, 324
Mayorga, Cristóbal de, 165
Mazo, 246
Medina, Francisco de, 58, 64
Medina, José de, 198
Medina, Pedro de, 57
Medinaceli, duques de, 18, 30
Medinasidonia, duques de, 18, 24
Medrano, Francisco de, 73
Meissonier, 312
Meléndez Valdés, Juan, 83
Mélida, Arturo, 300
Mena, Alonso de, 180, 217, 224, 233
Mena, Juan de, 53, 56, 66, 70, 297
Mena, Pedro de, 47, 180, 198, 216, 217, 224, 233-236, 239, 260
Mencos, los, 22
Mendes Bellido, Matías, 94
Méndez, 324,
Mendizábal, Juan Álvarez, 40, 41
Mendoza, historiador, 66
Mendoza, Hurtado de, 148
Mendozas, los, 115, 122, 124
Menéndez Pelayo, Marcelino, 77, 80, 103
Meneses Osorio, Francisco, 282
Mengs, Antonio Rafael, 243, 256, 291, 301
Mercadante de Bretaña, 142, 149, 152, 194
Mercado y Peñalosa, Ana del, 60
Mérimée, Próspero, 43
Merlo, Fernando, 103
Mesa, Cristóbal de, 66
Mesa, Juan de, 222
Mesa, Pedro de, 177, 178, 220, 254
Mesonero Romanos, Ramón de, 87, 291
Meunier, 309
Mexía, Pero, 57, 58
Miciano, Teodoro, 316
Micones, hacienda, 203
Michel, Roberto, 298
Miguel Ángel, 128, 153
Milanés, Martín, 126
Millán, Pedro, 142, 149, 152, 194
Minjares, 254
Mir, 312
Mira de Amescua, Antonio, 68, 79, 80
Mitelli, 245
Mohamed V, 32
Mohedano, Antonio, 161, 252, 287
Molano, 181
Molière, 82
Molina, Alonso de, 22
Molina, Enrique, 102, 103
Molina, Ricardo, 102, 103
Molner, Blas, 300
Mombaer, 60
Monet, C., 309
Monleón, José, 104
Montana (Domecq), palacio, 196
Montero, 73
Montes, 333
Montes de Oca, José, 238
Montesinos, Rafael, 87, 103
Montesinos, Sebastián de, 291
Montesquieu, 83
Montpensier, duque de, 41
Mora, Bernardo de, 233, 236
Mora, Francisco de, 180, 186
Mora, José de, 180, 198, 203, 236, 237, 239

Fundación Juan March (Madrid)

Mora, José Joaquín de, 85
Moraga, padre, 139
Morales, A., 334
Morales, Ambrosio de, 57, 68, 173
Morales, Cristóbal, 164
Morales, Luis, 158
Morcillo, Gabriel, 317, 318
Moreno, Blas, 205, 240
Moreno, Rodrigo, 240
Moreno Barberá, 324
Moreno Carbonero, José, 318
Moreno Meléndez, Diego, 192, 194
Moreno Villa, José, 99
Moret, Segismundo, 46
Morgado, Alonso de, 67
Morillo, Gregorio, 72, 73
Moya, 324
Moya, Pedro de, 180, 244, 287
Muguruza, 324
Muñoz Degrain, Antonio, 317, 318
Muñoz Lucena, Tomás, 318
Muñoz Peralta, Juan, 29
Muñoz Rojas, José Antonio, 101
Murcia, catedral de, 126
Murillo, Bartolomé Esteban, 178, 180, 192, 225, 244-246, 274, 276-278, 280-282, 284, 286-288, 290, 292, 305-307
Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 202
Museo de Bellas Artes de Córdoba, 168, 286
Museo de Bellas Artes de Granada, 149, 253, 273, 287
Museo de Bellas Artes de Málaga, 286
Museo de Bellas Artes de Sevilla, 150, 158, 172, 191, 195, 223, 236, 262, 266, 268, 270, 272, 282, 286, 305
Museo de Bellas Artes de Valladolid, 206, 236
Museo Cerralbo, 287
Museo de Lisboa, 165
Museo de Montpellier, 170
Museo de San Diego, 253, 270
Museo de Vitoria, 273
Museo del Ermitage de Leningrado, 280, 281
Museo del Greco, 251
Museo del Louvre, 268, 278, 280-282, 286
Museo del Prado, 170, 268, 270, 272, 273, 280, 281, 286, 287, 294
Museo Hartford, 260
Museo Lázaro Galdiano, 251
Museo Metropolitano de Nueva York, 126
Musset, Alfred de, 91

Nadales, Andrés de, 164
Narbona, F., 312, 314
Nardi, Angelo, 241
Narváez, general Ramón María de, 40
Narzeo Antino, 103
Navagiero, Andrea, 18, 53
Navajas, R., 198
Navarrete el Mudo, 158, 255
Navarro, Eduardo, 318
Navarro, Luis Antonio, 286
Navascués Palacio, 134
Nebrija, Antonio de, 53, 55, 56
Neve, Justino de, 277
Nicolás Antonio, 21, 59
Niculoso Pisano, Francisco, 127, 176
Nieva, Francisco, 108
Niño de Guevara, 244, 287
Nuestra Señora de las Angustias de Granada, iglesia de, 238
Núñez, Hernán, 56
Nuñez, José Luis, 103
Núñez, Vicente, 103
Núñez de Villavicencio, Pedro, 244, 282
Núñez Delgado, Gaspar, 158, 212
Núñez Delgado, Pedro, 56, 142

Ocampo, Andrés de, 139, 142, 157, 158, 210, 217, 220
Ocampo, Florián de, 57
Ocampo, Francisco de, 222
Ochoa, E., 292
Ochoa, Juan de, 191
Olavide y Jáuregui, Pablo Antonio de, 32, 36, 184
Olivares, 324
Olivares, Miguel de, 295
Olmedo Moreno, Miguel, 94
Onís, 97
Oquendo, los, 22
Ordóñez, Bartolomé, 115, 119, 129, 136, 145, 149
Orea, Juan de, 134
Orozco, Emilio, 225, 252, 253, 338, 339
Orozco, los, 22
Orrente, Pedro, 243
Ors, Eugenio d', 87, 318
Ortega, 146, 255, 256
Ortega, deán, 133
Ortega y Gasset, José, 95
Ortiz, Agustín, 79
Ortiz, Fernando, 103
Ortiz de Vargas, Luis, 223, 234
Ory, Carlos Edmundo de, 103
Osuna, duques de, 21
Osuna, fray Francisco de, 60, 61
Ovando Santarén, Juan de, 68
Oviedo el Mayor, Juan de, 152, 156, 158, 179, 191, 222, 254
Oviedo el Mozo, Juan de, 147, 158, 204

Paccioli, Luca, 248
Pacheco, Francisco, 59, 62, 63, 134, 139, 144, 158, 159, 172, 173, 181, 185, 210, 213, 218, 220, 223, 243, 250, 251, 254-256, 270, 272, 335
Padilla, Juan de, 66
Páez de Castillejo, palacio de los, 134
Páez de Castro, Juan, 58
Pajuelo, José L., 333
Palacios, Antonio, 322
Paleotto, 181
Palma, fray Bernabé de, 60
Palma Gallarda, hacienda, 290
Palomino de Castro, Antonio, 59, 198, 199, 243-245, 250-252, 280, 282, 287
Palomo, Pilar, 92
Palladio, Andrea, 115, 122, 135, 139, 185, 278, 294
Pamplona, catedral de, 293
Parcerisa, Javier, 292, 302
Pardo Bazán, Emilia, 103
Paredes, Antonio de, 68
Patiño, José, 32
Paulo V, 64
Pavía, general Manuel, 45
Pedrajas, Francisco Javier, 201
Pedrajas, Tomás Jerónimo, 196, 198-201
Pedraza, 68
Peinado, Francisco, 332
Peinado, J., 332
Pemán, José María, 107, 336
Peña Toro, 187, 194
Peñaflor, palacio de, 202
Perceval, Jesús de, 332
Pereda, Antonio, 244, 246, 247, 254
Pereira, Manuel, 206, 254
Pereira, Vasco, 162
Pérez Aguilera, Miguel, 332
Pérez Comendador, Enrique, 327
Pérez de Alesio, Mateo, 161
Pérez de Ayala, Martín, 58
Pérez de Hita, Ginés, 56

Fundación Juan March (Madrid)

Pérez de Moya, Juan, 58
Pérez de Oliva, Fernán, 57
Pérez del Álamo, Rafael, 42
Pérez Estrada, 103
Pérez Galdós, Benito, 85
Pérez Sánchez, Alfonso E., 250
Pérez Villaamil, Jenaro, 292, 302
Pericles, 291
Pésaro, los, 177
Pesquera, Diego de, 140, 148, 156
Perrin, Miguel, 115, 119, 138, 142, 144, 149
Pi y Margall, Francisco, 45
Picasso, Pablo, 318, 325, 332
Pierce, 66
Piero della Francesca, 248
Piferrer, Pablo, 292
Pike, Ruth, 18
Pilar de Zaragoza, basílica del, 168, 187, 286, 293
Pina, Juan Laureano de, 290
Pinacoteca de Munich, 280, 282, 286
Pineda, Bernardo Simón de, 192, 204, 225, 240
Pineda, los, 127
Pineda, Mariana, 41
Pinelo, los, 127
Pino Sardá, Miguel Ángel del, 315
Pinzón, Martín Alonso, 17
Pinzón, Vicente Yáñez, 17
Piquer, José, 298
Pita Andrade, J. M., 334, 335
Pla, Cecilio, 317, 318
Plaza, Martín de la, 72
Poe, Edgar Allan, 90
Polanco, los, 270
Policleto, 291
Polido, Diego, 177
Polido, Juan, 177
Ponz, Antonio, 292
Ponzano, Ponciano, 298
Porcel y Salablanca, José Antonio, 64, 68, 81, 82
Porta, Antonio della, 144
Portillo, 164
Poussin, Nicolás, 244, 254
Povedano, Antonio, 332
Pozo, 73
Pozzo, padre, 195
Pradilla, Francisco, 311
Prado, Mateo de, 206
Prados, 311
Prados, Emilio, 100, 101
Prim, general Juan, 41
Primo de Rivera, Miguel, 46
Puch, S., 325
Puente, padre, 139
Puga, 246
Pumarejo, palacio de, 202

Quadrado, José M.ª, 292
Queipo de Llano, Gonzalo, 47
Quemada, palacio de los condes de, 202
Querol, Agustín, 310, 311
Quevedo, Francisco de, 25, 74, 84, 255
Quintero, Baltasar, 218
Quintiliano, 62
Quiñones, Fernando, 103
Quirós, Pedro de, 74

Rafael, 172, 173, 278
Raggio, Olga, 334
Rambla, marqueses de la, 133
Ramírez, Felipe, 254
Ramos, Antonio, 200
Ramos, Cristóbal, 300
Ramos, Manuel, 192
Ranc, 242, 246
Raxis, Gaspar, 218
Raxis el Mayor, Pedro de, 173, 213, 287
Real Academia de Bellas Artes de Cádiz, 292
Real Academia de Bellas Artes de Córdoba, 292
Real Academia de Bellas Artes de Granada, 292
Real Academia de Bellas Artes de Roma, 292
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 268, 273, 278, 287, 291, 293, 315
Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, 292
Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, 292, 315
Real Academia de Bellas Artes de Valencia, 292
Real Academia de Bellas Artes de Zaragoza, 292
Real Fábrica de Tabacos de Sevilla (hoy Universidad), 200, 203, 222, 296
Real Seminario de Nobles de Madrid, 82
Real Sociedad Médica Hispalense, 29
Regnault, 292
Regoyos, Darío de, 312
Reina, Francisco, 252, 268
Reina, Manuel, 97
Reina, R., 333
Reinoso, Félix José, 39, 84, 291
Rembrandt, 242, 244, 254, 268, 276
Reni, Guido, 278, 282
Resta, Vermondo, 135
Reyes, Arturo, 97, 103
Reyes Católicos, 15, 28, 115, 117, 120, 121, 124-126, 149
Riaño, Diego de, 117, 122, 127, 128, 130
Ribalta, Francisco, 243
Ribas, Felipe, 204, 224, 240
Ribas, Francisco Dionisio de, 204, 224, 225, 240
Ribera, Carlos Luis de, 302
Ribera, Catalina de, 127
Ribera (el Españoleto), José de, 242, 243, 246-248, 254, 255, 268, 270, 277, 280, 286, 287
Ribera, Juan Antonio, 302
Ribera, Pedro de, 184, 187, 199, 237
Ribera, Perafán de, 153
Rico, Francisco, 53
Rico, Martín, 311
Riego, Rafael del, 40
Rioja, padre Francisco, 62, 73, 92
Ríos, Pedro Alonso de los, 206
Ríos Rosas, Antonio, 64
Riotinto Mines Company Ltd., 44
Ripa, César, 181, 210
Ripoll, J. Ramón, 103
Risueño, José, 180, 198, 238, 240, 244, 287
Rivas, Ángel Saavedra, duque de, 40, 85, 86, 89
Rivera, Manuel, 332
Rivero, Nicolás María, 40
Rizi, Francisco, 244, 254
Rizi, Juan, 243, 244, 254
Roa, 68
Robbia, Andrea della, 142
Roberts, David, 292
Robles, 325
Rodin, 309
Rodrigo de Triana, 16
Rodríguez, Amadeo, 324
Rodríguez (el Panadero), Juan, 305
Rodríguez, padre, 210
Rodríguez, Rafael, 103
Rodríguez, Ventura, 179, 184, 293, 295, 297
Rodríguez Acosta, José M.ª, 312, 317
Rodríguez de Ardila, Pedro, 68, 72, 73
Rodríguez de Guzmán, Manuel, 307

Fundación Juan March (Madrid)

Rodríguez Jaldón, J., 315
Rodríguez Losada, J. M.ª, 312
Rodríguez Navajas, Francisco, 198
Rohe, Mies van der, 322
Rojas, Agustín de, 79
Rojas, Pablo de, 148, 158, 217, 220, 240
Roldán, Francisca, 224, 225
Roldán (la Roldana), Luisa, 212, 224, 231, 237
Roldán, Marcelino, 224
Roldán, María, 224
Roldán, Pedro, 192, 210, 217, 224, 225, 233, 237, 240
Roldán (hijo), Pedro, 224
Romana, Pedro, 165, 170
Romano, Antoniazzo, 161
Romano, Julio, 161
Romero, Juan, 333
Romero, Pedro, 192
Romero Barros, Rafael, 316, 318
Romero de Aragón, Francisco, 295
Romero de Torres, Julio, 316, 317
Romero Escassi, José, 325, 332
Romero Esteo, Miguel, 108
Romero Murube, Joaquín, 101
Romero Ressendi, 333
Rosales, Eduardo, 302, 311
Rosales, Luis, 101, 102
Rosato, Manuel, 201
Rosenthal, E., 130, 334
Rousseau, 291
Roux, Lucette Elyane, 79
Rovira, 187
Rozas, J. M., 99
Rubens, Pedro Pablo, 242, 258, 268, 270, 277, 287
Rueda, Esteban de, 287
Rueda, Lope de, 78, 79
Rueda, Salvador, 93, 97
Ruelas, Juan de las, 180, 181, 210, 243, 250-252, 254, 255, 268, 277, 278, 282, 287
Rufo, Juan, 66
Ruiz, Bartolomé, 165
Ruiz, Cristóbal, 318
Ruiz, Ramón, 105, 106, 108
Ruiz I, Hernán, 134
Ruiz II, Hernán, 117, 122, 134, 135, 139, 140, 147, 153, 156-158, 190, 191, 254
Ruiz III, Hernán, 134, 135
Ruiz IV, Hernán, 134
Ruiz Blasco, José, 318
Ruiz del Peral, Torcuato, 180, 239
Ruiz el Vandalino, Juan, 176
Ruiz Florindo, Alonso, 197, 202.
Rusiñol, Santiago, 312.

Saavedra, Alejandro de, 224
Saavedra, Francisco de, 29
Sabatini, Francisco, 184, 187, 293
Sabiote, castillo de, 133, 134
Sachetti, 187, 204
Sadeler, 262, 278
Sagredo, Diego de, 115
Sáinz de Oiza, 324
Sala, Emilio, 317
Sala, Ignacio, 204
Salamanca, Francisco de, 125
Salamanca, José de, 40
Salazar Chapela, Esteban, 103
Salinas, Juan, 70, 72
Salinas, Pedro, 101
Salinas, Solita, 99
Salmerón, Nicolás, 40, 45
Salucio, fray Agustín, 62, 63
Salustio, 58
Salvador, Álvaro, 103
Salvador de Carmona, iglesia del, 192
Salvador de Úbeda, iglesia del, 130, 131, 146
Salvador de Sevilla, iglesia del, 198, 199, 217, 222
Salvador del Albaicín, colegiata del, 74
Salzillo, Francisco, 207, 298
Samborino, los, 177
San Agustín de Sevilla, iglesia de, 121
San Andrés de Sevilla, iglesia de, 148
San Buenaventura de Sevilla, iglesia de, 191
San Clemente de Sevilla, iglesia de, 121, 148, 191, 240
San Esteban de Sevilla, iglesia de, 268
San Felipe Neri de Málaga, iglesia de, 192
San Fermín de los Navarros, iglesia de, 224
San Francisco de Arcos de la Frontera, iglesia de, 290
San Francisco de Baeza, iglesia de, 131
San Francisco de Sevilla, iglesia de, 121
San Gregorio de Valladolid, colegio de, 60
San Hermenegildo de Sevilla, iglesia de, 134
San Ildefondo de Granada, iglesia de, 239, 240
San Isidoro de Sevilla, iglesia de, 172, 233, 287, 290
San Isidoro del Campo, monasterio de, 221, 240
San Isidro de Antequera, iglesia de, 200
San Isidro de Madrid, iglesia de, 273
San Jerónimo de Granada, iglesia de, 120, 129, 142, 148, 150, 217, 220, 240
San José de Granada, iglesia de, 150, 164, 237, 297
San Juan de Ávila, 21, 60, 62
San Juan de Dios de Granada, iglesia de, 192, 200, 291
San Juan de la Cruz, 59, 60
San Juan de la Orotava, iglesia de, 225
San Juan de Marchena, iglesia de, 162, 176, 235
San Lorenzo de Santiago de Compostela, iglesia de, 157
San Lorenzo de Sevilla, iglesia de, 173, 191, 240, 290
San Luis, 195
San Luis de Sevilla, iglesia de, 205
San Marcos de León, 125
San Martín de Sevilla, iglesia de, 158, 290
San Mateo de Lucena, iglesia de, 147, 153, 157
San Mateo de Madrid, colegio de, 84
San Matías de Granada, iglesia de, 205, 239
San Miguel de Córdoba, iglesia de, 164
San Miguel de Jerez de la Frontera, iglesia de, 192, 197, 204, 217, 221, 240, 291
San Miguel de Morón de la Frontera, iglesia de, 197
San Miguel de Sevilla, iglesia de, 45
San Nicolás de Úbeda, iglesia de, 133
San Nicolás, fray Lorenzo de, 185
San Pablo de Sevilla, iglesia de, 121, 156, 194, 268, 297
San Pedro de Arcos de la Frontera, iglesia de, 162, 202
San Pedro de Carmona, iglesia de, 195
San Pedro de Huelva, iglesia de, 202
San Sebastián de Marchena, iglesia de, 195
San Telmo, palacio de, 41, 190, 192, 194, 196, 203
San Vicente de Sevilla, iglesia de, 158, 173, 231, 290
Sachetti, 293
Sánchez, Alberto, 325
Sánchez, Pedro, 186, 191
Sánchez Barba, Juan, 206
Sánchez Cotán, Juan, 243, 246, 252-254, 260, 268
Sánchez de la Cruz, Martín, 288
Sánchez de Rueda, Jerónimo, 200
Sánchez de Rueda, Teodosio, 180, 196-201, 205

Fundación Juan March (Madrid)

Sánchez de Soto, Cristóbal, 288
Sánchez Díaz, Josefa, 333
Sánchez Falconete, Pedro, 192
Sánchez Fernández, Juan Miguel, 316
Sánchez Guerra, José, 46
Sánchez-Mesa Martín, D., 337, 339
Sánchez Perrier, E., 312, 314
Sánchez Rodríguez, José, 97
Sancho Corbacho, A., 334-339
Sandrart, 274
Sanjurjo, José, 47
Sannazaro, Jacobo, 131
Santa Ana de Granada, iglesia de, 237
Santa Ana de Sevilla, iglesia de, 121, 168, 170
Santa Casa de Loyola, 195
Santa Catalina de Sevilla, iglesia de, 241
Santa Clara de Sevilla, iglesia de, 121, 191, 222, 240, 290
Santa Coloma, palacio de los condes de, 202
Santa Cruz de Sevilla, convento de la, 60, 157
Santa Inés de Sevilla, iglesia de, 241
Santa Isabel de Sevilla, iglesia de, 134
Santa María de Arcos de la Frontera, iglesia de, 147, 157, 202, 296
Santa María de Cáceres, iglesia de, 140, 150
Santa María de Carmona, iglesia de, 147, 153
Santa María de Cazorla, iglesia de, 133
Santa María de la Alhambra, 218
Santa María de Medinasidonia, iglesia de, 147, 153
Santa María del Campo, iglesia de, 129
Santa María la Blanca de Sevilla, iglesia de, 173, 191
Santa María Magdalena de Sevilla, iglesia de, 153, 157, 194
Santa Paula de Sevilla, iglesia de, 176, 177, 222, 240, 241, 290, 300
Santa Rosalía de las Capuchinas, iglesia de, 197
Santa Teresa de Jesús, 59, 60
Santa Trinidad del Monte de Roma, iglesia de, 173
Santaella, Juan de Dios, 200
Santiago de Écija, iglesia de, 162
Santiago de Sevilla, iglesia de, 158
Santo Domingo de Granada, iglesia de, 198, 205
Santo Domingo de Málaga, iglesia de, 235, 236
Santo Domingo de Osuna, iglesia de, 147
Santo Tomás de Ávila, iglesia de, 149
Santos, 325
Santos Justo y Pastor de Granada, iglesia de, 191, 200, 236
Sanz Villanueva, 104
Sarabia, José, 270, 286
Sarela, 187
Sariñena, Juan de, 125
Sarria, marquesa de, 81
Scamozzi, 278
Schelte de Bolswaert, 262, 266
Schlegel, 85
Schongauer, 262
Schut, Cornelio, 282
Sebald Beham, 278
Sebastián, Santiago, 130, 131, 334
Sebastiani de la Porta, mariscal, 38
Seco, E., 333
Segarra, Juan de, 191
Segura, Agustín, 316
Segura, Enrique, 316
Sepúlveda, Diego de, 290
Sepúlveda, Juan Ginés de, 57, 68
Serlio, Sebastián, 115, 122, 125, 134, 135, 139, 185, 194, 204
Serna, Ismael de la, 332
Serrano, Pablo, 325
Serrano y Domínguez, Francisco, 40, 41
Sevilla, catedral de, 121, 127, 134, 205, 217, 220, 221, 240, 286
Sevilla, palacio arzobispal de, 192, 203, 278, 281
Shaw, Donald L., 95
Sierra, José, 292
Siloee, Diego, 115, 117, 119, 122, 124, 129, 130, 134-136, 145, 150, 178, 180, 190, 191, 198, 200
Siloee, Gil de, 129
Silva, Pedro de, 196, 202, 204
Silvestre, Gregorio, 54, 67
Siravegne, Andrés, 305
Sobejano, Gonzalo, 104
Socorro, marqués del, 38
Sófocles, 57
Solá, Antonio, 298
Solís, Ramón, 104
Soria, Martín, 256, 276
Soria Aedo, Francisco, 318
Sorolla, Joaquín, 312, 315
Sota, A. de la, 324
Soto de Rojas, Pedro, 68, 74, 80
Soult, Jean de Dieu, duque de Dalmacia, 38, 39
Spinola, los, 22
Suárez, Antonio, 288
Suárez, padre Francisco, 61
Suárez de Figueroa, 23
Suárez de Salamanca, Bautista, 67
Suazo, 324
Susillo, Antonio, 300, 311

Tacca, Pietro, 212, 222
Tácito, 58
Talavera, fray Hernando de, 15
Talavera Heredia, Juan, 324
Talens, Jenaro, 103
Tarifa, marqués de, 66
Tasso, Torcuato, 66, 74
Taylor, R., 198, 200, 334, 337
Tejada, 58, 68, 72
Téllez, Francisco, 176
Téllez Girón, Juan, 21
Tello de Guzmán, Alonso, 74
Teodoro de Holanda, 178
Teresa, Antonio, 325
Terrones del Caño Aguilar, Francisco, 62
Tibaldi, Pelegrin de Pelegrino, 158, 241
Tiépolo, Juan Bautista, 242
Tintoretto, 242, 250, 258
Tirso de Molina, fray Gabriel Téllez, 78, 80
Tiziano, 242, 250, 273
Toledo, catedral de, 235
Toledo, Ignacio de, 73
Toledo, Juan Bautista de, 125
Tomás, Ignacio, 296
Tomé, Diego, 187, 194
Tomé, Narciso, 187, 194, 207
Topete, almirante Juan Bautista, 41
Toral, Cristobal, 332
Torines, Melchor, 220, 240
Torre, Guillermo de, 101
Torre Farfán, 286
Torrepalma, 81
Torres, Clemente, 245, 286
Torres Balbás, L., 334, 337
Torrigiano, Pedro, 115, 119, 142, 144, 149, 150, 300
Torrijos, José María, 41
Torroja, Eduardo, 322
Tortello, Benvenuto, 115, 135
Tovar, Alonso Miguel de, 282
Trajano, emperador, 53
Traver, 324

Fundación Juan March (Madrid)

Trillo de Figueroa, Francisco, 66, 74
Trinidad de Sevilla, iglesia de la, 153
Tuñón de Lara, 106

Uccello, Paolo, 248
Uceda, Juan de, 173, 252
Unamuno, Miguel de, 94, 97
Universidad de Alcalá de Henares, 124
Universidad de Baeza, 21, 22, 58, 60
Universidad de Granada, 21, 58
Universidad de Oñate, 125
Universidad de Osuna, 21, 58
Universidad de Salamanca, 53
Universidad de Sevilla, 21, 29, 58
Urbano, Manuel, 97, 103
Ureña, marqués de, 184
Ursúa, los, 22

Vaca de Castro, arzobispo, 77
Vaca de Guzmán, 84
Vadillo, marqués del, 184
Vaga, Pierino del, 172
Valbuena Prat, Ángel, 64, 80
Valderrama, José Francisco de, 288
Valderrama, Pedro de, 63
Valdés, Lucas, 244-246, 286
Valdés Leal, Juan de, 56, 180, 192, 194, 213, 225, 244-246, 274, 280, 282, 284, 286, 292, 332
Valdivieso, Antonio, 332
Valera, Juan, 89-91, 94, 103
Valverde, palacio de, 202
Valverde Lasarte, Joaquín, 316
Valverde Madrid, J., 335, 337-339
Valla, maestro, 53
Valladares, Hernando de, 290
Valladolid, catedral de, 205
Valladolid, Diego de, 176
Valle, Adriano del, 101
Valle-Inclán, Ramón del, 105
Vallejo, 324
Vallejo, Felipe, 333
Vallejo, Juan de, 124
Vallmitjana, Agapito, 298
Vallmitjana, Venancio, 298
Van der Hamen y León, Juan, 243, 246, 254
Van Dyck, 244, 254, 268, 277, 287
Van Goyen, 254
Van Loo, 242, 246
Vandelvira, Alonso de, 130, 131, 134, 140, 334
Vandelvira, Andrés de, 117, 122, 130-134, 190, 191
Vaquero Turcios, Joaquín, 325.
Varela, Francisco, 252, 287
Vargas, Luis de, 120, 172
Vargas Jáuregui, 161
Vargas Ponce, José, 84, 85
Vargas Ruiz, Guillermo, 316
Vassallo, J. L., 146, 328
Vaz de Soto, José M.ª, 104
Vázquez, Alonso, 173, 252, 254
Vázquez, Higinio, 328
Vázquez, Lorenzo, 124, 126, 134
Vázquez, Manuel, 199
Vázquez, Teresa, 103
Vázquez de Molina, Juan, 133
Vázquez Díaz, Daniel, 316, 332
Vázquez el Mozo, Juan Bautista, 120, 142, 148, 157, 158, 217, 220, 240
Vázquez el Viejo, Juan Bautista, 120, 135, 138, 140, 142, 146, 147, 152, 156-158, 254
Vázquez Siruela, Martín, 81
Vega, Alonso de la, 78
Vega, Francisco, 314
Vega, Pedro, 314
Vega, Ventura de la, 291
Vela de los Cobos, Francisco, 133
Velasco, Diego de, 147, 152, 156, 157
Velázquez, Diego, 59, 173, 180, 243, 246, 248, 251, 254-256, 258, 259, 268, 270, 276, 277, 307
Vélez, marqueses de los, 19
Vélez Blanco, castillo de, 126, 127, 144
Vélez de Guevara, Luis, 77, 80
Vercelloni, 292
Verdugo Alonso, 81
Verdugo Landi, Ricardo, 318
Vergara, Ignacio, 207
Veronés, 250
Viana, palacio del marqués de, 202
Vicentelo de Leca, los, 22
Victoria de Estepa, iglesia de la, 192
Victoria de Málaga, iglesia de la, 191
Vigil, Pedro, 176
Vignola (Giacomo Barozzi), 115, 117, 122, 134, 139, 185
Viladomat, A., 244
Vilanova, 56
Villabrille, Juan Alonso, 206
Villaespesa, Francisco, 94, 97, 106
Villalón, Fernando, 97
Villalón, palacio de los, 135
Villalpando, Francisco de, 125
Villanueva, Alonso de, 164
Villanueva, Diego, 292
Villanueva, Juan de, 294, 296
Villegas Cordero, José, 307, 312
Villegas Marmolejo, Pedro, 120, 173
Villoldo, Isidro de, 119, 138, 152
Villoslada, padre, 53
Virgen de la Cabeza, santuario de la, 48
Vitruvio Polion, Marco, 115, 134
Vivar y Mendoza, Rodrigo de, 125
Vossler, Karl, 79

Wagner, O., 322
Wardropper, Bruce W., 79
Weisse, 147
Wethey, Harold E., 334
Winckelmann, 291

Yáñez de Almedina, Hernán, 115, 158

Zabaleta, Rafael, 332
Zambrano, Juan Luis, 286
Zamora, Juan de, 164, 170
Zarza, Vasco de la, 152
Zorrilla, José, 91, 106, 291
Zuccaro, Federico, 158, 241
Zuloaga, Juan Bautista, 290
Zumárraga, Miguel de, 191
Zurbarán, Francisco de, 180, 191, 224, 243, 246-248, 251, 254, 259, 260, 262-264, 266, 268, 270, 272-274, 277, 280, 282, 284, 286-288, 306
Zurbarán, Juan de, 270

Fundación Juan March (Madrid)

INDICE TOPONIMICO

Fundación Juan March (Madrid)

Fundación Juan March (Madrid)

Adamuz, 41
Adra, 28
África, 28, 90
Aguilar de la Frontera, 185, 188, 201
Alanís, 19
Albaicín, barrio del, 15, 28
Albolote, 158, 217
Alcalá de Guadaira, 27, 203, 256
Alcalá de Henares, 53, 57, 58, 62
Alcalá del Río, 164
Alcalá la Real, 22, 158, 220
Alcaraz, 130, 133
Alcolea, puente de, 41
Alemania, 85
Algar, 184
Algeciras, 32
Alhama, 27
Alhendín, 27, 235
Aljarafe, 26
Almagro, 153
Almargen, 46
Almería, 19, 25, 28, 40, 43, 44, 47, 48, 62, 103, 115, 293, 307, 332
Almodóvar del Río, 27
Almonacid de Zorita, 153
Almuñécar, 33
Alpujarras, las, 19, 66, 85
Amazonas, río, 17
Amberes, 274, 287
América, 15, 16, 19, 27, 32, 43, 82, 90
Amsterdam, 74
Andújar, 62
Antequera, 103
Apodaca, 184
Aracena, 135, 152
Aragón, 186
Aranjuez, 38, 184, 187, 281
Arcos de la Frontera, 135, 158, 172, 197
Archidona, 185, 187
Argel, 24
Argelia, 43
Argentina, 43
Aroche, 135, 238
Atlántico, océano, 16, 19, 43
Ávila, 59, 138, 152
Ayamonte, 15, 16, 32
Aznalcollar, 296
Azuaga, 147, 158

Badajoz, 48, 115, 134
Baena, 68
Baeza, 22, 46, 60, 75, 97, 103, 117, 122, 131
Bailén, 38
Barcelona, 30, 58, 293, 299, 302
Basilea, 268
Baza, 25, 33, 236
Beas, 27, 60
Belalcázar, 198
Bolonia, 170
Bollullos, 26, 196
Bornos, 135
Burgos, 124, 129

Cabra, 33, 90, 192, 201
Cádiz, 17, 18, 21, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 35-47, 67, 84, 85, 87, 115, 134, 188, 252, 288, 293, 295, 324
Cádiz, bahía de, 24, 27, 38
Calera de León, 177
Canarias, islas, 16, 18, 207
Cantabria, 15
Cantábrico, mar, 48
Cantillana, 22, 27, 148, 157
Carmona, 25, 290
Carrara, 126
Casas Viejas, 47
Castilblanco de los Arroyos, 197
Castilla, 15, 19, 23, 25, 26, 28, 36, 44, 56, 60, 69, 70, 78, 83, 117, 124, 134, 138, 158, 159, 186-188, 206, 207, 255
Castilleja del Campo, 27
Cataluña, 25, 26, 28, 44, 48, 84, 302
Cazalla de la Sierra, 19, 43, 134, 147, 158
Cazorla, 27
Cogollos, 27
Colomera, 148
Constantina, 19, 135, 147, 158
Córdoba, 15, 20, 22, 23, 26, 27, 32, 38, 41, 44-46, 56, 57, 61, 64, 66, 68, 69, 71, 78, 79, 87, 103, 115, 134, 135, 139, 158, 162, 165, 173, 192, 198, 200, 241, 270, 284, 286, 288, 293, 324, 332
Coria, 26
Cuba, 57

Chiclana, 297
Chipiona, 290

Despeñaperros, desfiladero de, 104
Diezma, 27
Doña Mencia, 90
Doñana, coto de, 26
Dos Hermanas, 89, 203

Écija, 33, 78, 80, 103, 135, 188, 201, 291, 296
El Arahal, 296
El Ferrol, 32, 184
El Pardo, 294
El Paular, 198, 200
Encinasola, 135
Esfiliana, 27
Espartinas, 27
Espera, 165, 252, 287
Estepa, 27, 201
Europa, 19, 25, 39, 44, 53, 57, 66, 82, 274, 276
Extremadura, 60, 104, 188

Filabres, sierra de, 126, 197
Fiñana, 62
Florencia, 115
Francia, 26, 28, 35, 36, 84, 85, 115, 126, 138, 274, 302
Fuendetodos, 301
Fuente de Cantos, 259
Fuente Obejuna, 164, 165, 176
Fuentes de Andalucía, 187, 197, 202

Gabia la Grande, 27
Galicia, 15, 83, 186, 187, 194, 206
Gata, cabo de, 28
Génova, 126, 127
Gerena, 27
Getafe, 272
Gibraltar, 15, 28, 32, 83
Gibraltar, estrecho de, 15. 16
Granada, 15, 19-23, 26-28, 36, 38, 41, 43-45, 47, 53, 54, 56, 58-60, 62, 64, 66-70, 73, 78-82, 94, 99, 103, 105, 115, 117, 119, 120, 128, 129, 138, 139, 144, 150, 158, 161, 170, 173, 184, 192, 194, 198, 200, 205, 217, 220, 223, 234, 236, 252, 270, 287, 293, 295, 297, 307, 324, 332
Guadalajara, 124
Gualdalquivir, río, 19, 22, 23, 25, 30, 41, 87
Guadix, 25, 79, 90, 117, 126, 185, 200
Guillena, 27, 157

Hinojosa del Duque, 135
Huelma, 132
Huelva, 26, 40, 44, 48, 115, 134, 324

Inglaterra, 28, 35, 86, 87
Isla Cristina, 32
Italia, 28, 58, 80, 115, 122, 125, 128, 129,

Fundación Juan March (Madrid)

144, 150, 164, 172, 173, 258, 276, 284
Iznalloz, 130
Iznatoraf, 133

Jaén, 15, 20, 22, 27, 32, 38, 47, 103, 115, 132, 200, 287, 288
Jerez de la Frontera, 19, 26, 35, 44-46, 85, 104, 135, 324

La Carlota, 32, 184
La Carolina, 32, 184, 293
La Granja, 184, 187
La Luisiana, 32, 184
La Palma, 196, 202
La Peza, 27
La Puebla, 26
Lanjarón, 197, 199
La Rambla, 23, 222
Las Cabezas de San Juan, 202, 297
Lebrija, 135, 192, 203, 204, 223, 252, 287, 290, 296
Lecaroz, 224, 237
Lepanto, 66
Lima, 67, 234
Lisboa, 19, 268
Loja, 33, 42
Los Barrios, 32
Los Ojíjares, 148
Lucena, 33, 188, 201

Llerena, 264

Macael, 126
Madrid, 27, 30, 38, 39, 44, 48, 59, 70, 74, 78, 80, 82, 85, 90, 91, 103, 107, 206, 223, 224, 236, 287, 293, 298, 299
Mahón, 184
Málaga, 19, 26, 28, 35, 36, 40, 44, 45, 47, 48, 68, 79, 100, 115, 117, 134, 184, 185, 200, 234, 287, 332
Malta, isla de, 86
Maluenda, 133
Mancha Real, 290
Marbella, 43
Marchena, 84, 135, 188
Marmolejo, 46
Matanzas, 25
Medinasidonia, 158
Melilla, 16
Mérida, 48
Méjico, 18, 74, 79, 104
Mondéjar, 153
Montefrío, 130
Montejícar, 148
Montilla, 74
Montoro, 26, 41
Morón de la Frontera, 290
Motril, 28, 33
Murcia, 15

Nápoles, 79, 115, 122
Navas de Tolosa, 184
Niebla, 196
Nuevo Baztán, 182

Olivares, 287
Osuna, 33, 188, 197, 237, 242, 255, 287

Países Bajos, 60, 130, 242, 250, 276
Palos de Moguer, 16, 17, 202
Pamplona, 295
Paradas, 250
Paredes de Nava, 138
París, 57, 58, 82, 85, 86, 101, 298
Pedroche, 134
Pedroches, valle de los, 26
Peñaflor, 196
Peñuela, 60
Peris, 18
Plasencia, 124
Portugal, 16, 19, 25, 26, 28, 122
Posadas, 27
Priego, 64, 184, 188, 198-201, 332
Puerto Real, 30, 85, 295
Puerto de Santa María, 18, 28, 30, 85
Puertollano, 46
Purullena, 27

Quesada, 332

Riofrío, 187
Riotinto, 44
Roma, 26, 55-58, 66, 74, 115, 122, 134, 294, 298, 299, 302
Ronda, 185
Ronda, sierra de, 15, 39
Rota, 28, 291
Rute, 58, 66, 69

Sacromonte, barrio del, 28
Salamanca, 57, 58, 62, 68, 83, 124
Salteras, 26
San Carlos de la Rápita, 184
San Fernando, 30, 38, 184
San Roque, 32
San Sebastián, 293
San Silvestre, 16
San Vicente, cabo de, 36
San Vicente de la Barquera, 156
Sanlúcar de Barrameda, 18, 26, 30, 32, 33, 78, 135, 251
Santiago de Compostela, 124, 138
Santiponce, 204, 221
Sevilla, 15, 17-23, 25-28, 30, 32, 35-38, 40-47, 53, 56-59, 62, 64, 67, 73-75, 77-80, 84, 87, 89, 100, 103, 104, 115, 119, 121, 124, 127, 130, 134, 135, 138, 139, 146, 149, 150, 152, 158, 159, 161, 162, 165, 172, 173, 188, 192, 196, 197, 204, 217, 218, 220, 222, 223, 234, 238, 245, 252, 258, 259, 264, 274, 278, 284, 286-288, 291, 295, 296, 297, 307
Sierra Elvira, 197, 200
Sierra Morena, 19, 32, 38, 41, 44, 184
Sisante, 231
Solesmes, 144, 149
Solsona, 243
Soria, 97

Tajo, río, 15, 19, 48, 70
Tarifa, 103
Toledo, 27, 48, 56, 78, 117, 124, 138, 152, 153, 158
Tomares, 26
Trafalgar, cabo, 36
Trento, 58
Triana, 291

Úbeda, 22, 60, 117, 122, 130, 131, 159, 161
Ubrique, 157
Umbrete, 197, 205, 240
Utiel, 46
Utrera, 135, 188

Valencia, 78, 84
Valencina, 27
Valladolid, 124, 127
Vélez-Blanco, 126
Vélez Málaga, 28, 33
Venecia, 56, 115, 170
Vergara, 222
Villablanca, 16
Villacarrillo, 133
Villamartín, 135
Villasana de Mena, 162, 168
Vizcaya, 83

Zaragoza, 82

Fundación Juan March (Madrid)

INDICE DE ILUSTRACIONES

Fundación Juan March (Madrid)

Fundación Juan March (Madrid)

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

1. El estrecho y el peñón de Gibraltar. Del repertorio *Illustriorum Hispaniae urbium,* 12-13

2. Bautismo de moriscos granadinos. Del retablo mayor de la Capilla Real de Granada, 14

3. Colón en la Rábida. Fresco de Vázquez Díaz en el monasterio de la Rábida, 16

4. Martín Alonso Pinzón. Cuadro anónimo en el Museo Naval, Madrid, 17

5. Fray Bartolomé de las Casas. Cuadro anónimo en el Archivo de Indias, Sevilla, 17

6. Fachada de la Chancillería (hoy Audiencia) de Granada, 18

7. Edificio del Archivo de Indias, Sevilla, 18

8. Vista de Sevilla a finales del siglo XVI. Cuadro de Sánchez Coello. Museo de América, Madrid, 19

9. Vista de Cádiz. Del repertorio *Civitatis orbis terrarum,* 20

10. Vista de Jerez de la Frontera. Del repertorio *Civitatis orbis terrarum,* 20

11. Vista de Granada. Del repertorio *Civitatis orbis terrarum,* 21

12. Ventanal esquinado de la casa de los Ponce de León en Jerez de la Frontera, 22

13. Oratorio del panteón de los duques de Osuna, 22

14. Patio de la antigua Universidad de Baeza, 23

15. Escudo de don Francisco de los Cobos, en la fachada de la iglesia del Salvador, de Úbeda, 23

16-17. El Gran Capitán y don Álvaro de Bazán, protagonistas de dos etapas sucesivas de las guerras imperiales, 24

18. Vista de Córdoba. Grabado de David Roberts, 27

19. Vista de Málaga. Grabado de una obra de Laborde, 27

20. Una de las numerosas torres de defensa en la costa granadina, 29

21. Morada de un rico mercader, en el Puerto de Santa María, 30

22. El palacio del intendente Olavide en La Carolina (Jaén), 30

23. Una ilustración de época del asedio de Gibraltar por fuerzas españolas. Museo Naval, Madrid, 31

24. Hostal del siglo XVIII, en Ronda, 33

25. Puerta de la plaza de toros de Ronda, 33

26. Puerta del Montepío de Viñeros, Málaga, 33

27. La puerta de Tierra, en Cádiz, 34

28. Un episodio de la batalla de Trafalgar. Museo Naval, Madrid, 35

29. Luis Daoiz. Cuadro de A. Man de Quesada en el Museo del Ejército, Madrid, 36

30. Capitulación de las tropas napoleónicas en Bailén. Cuadro de Casado del Alisal en el Museo de Arte del siglo XIX, Madrid, 37

31. La Junta de Cádiz en 1810. Cuadro de Ramón Rodríguez en el Museo de Bellas Artes, Cádiz, 38

32. La iglesia de San Felipe Neri, 38

33. Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María. Cuadro de Aparicio en el Museo Romántico, Madrid, 39

34. Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros. Cuadro de Gisbert en el Museo de Arte del siglo XIX, Madrid, 39

35. Monumento a Mariana Pineda, en Granada, 40

36. Ramón Narváez. Pormenor del cuadro anónimo en el Museo del Ejército, Madrid, 41

37. Juan Álvarez Mendizábal. Litografía, 41

38. Victoria del general Serrano en el puente de Alcolea (Córdoba). Cuadro anónimo en la Academia de la Historia, Madrid, 42

39. Contrabandistas salvando un difícil paso de montaña, según un dibujo de Gustave Doré, 43

40. Emilio Castelar. Cuadro de Joaquín Sorolla en el Palacio del Congreso, Madrid, 45

41. Antonio Cánovas del Castillo. Cuadro de Ricardo de Madrazo en el Palacio del Congreso, Madrid, 45

42. El general Primo de Rivera. Cuadro en el Museo del Ejército, Madrid, 46

43. La exposición Iberoamericana de 1929 dejó una notable huella urbanística en Sevilla, 46

44. Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza (Jaén), 47

INTRODUCCIÓN LITERARIA

1. Las márgenes del Guadalquivir y la torre del Oro en Sevilla. Cuadro de David Roberts. Museo del Prado, Madrid, 50-51

2. Portada del *Dictionarium* de Antonio de Nebrija, 52

3. Diego Hurtado de Mendoza, Grabado, 54

4. Gutierre de Cetina. Del *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones,* de Francisco Pacheco, 54

Fundación Juan March (Madrid)

5. Ilustración relativa al *Retrato de la lozana andaluza* de Francisco Delicado, 55

6. Francisco de Medina. Del *Libro de descripción de verdaderos retratos,* 57

7. Juan de Mal Lara. Del *Libro de descripción de verdaderos retratos,* 57

8. Pablo de Céspedes. Del *Libro de descripción de verdaderos retratos,* 58

9. Fray Luis de Granada. Del *Libro de descripción de verdaderos retratos,* 61

10. Vista de la catedral de Granada. Dibujo de Velázquez. Biblioteca Nacional, Madrid, 63

11. Fernando de Herrera. Grabado, 65

12. Página de las *Anotaciones* de Herrera, 65

13. Portada de la primera parte de las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa, 67

14. Luis de Góngora. Copia de escuela del original de Velázquez. Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 69

15. Portada de las *Obras* de Góngora. Biblioteca Nacional, Madrid, 71

16. Portada de las *Soledades* de Góngora, 71

17. Portada de las *Obras* de Luis Carrillo de Sotomayor, 72

18. Baltasar de Alcázar. Del *Libro de descripción de verdaderos retratos,* 73

19. Francisco Rioja. Cuadro en la Biblioteca Colombina, Sevilla, 73

20. Mateo Alemán. Grabado, 75

21. Vicente Espinel. Grabado, 75

22. Portada de la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, 76

23. Portada de la *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, 77

24. Lope de Rueda. Cuadro en la Biblioteca Colombina, Sevilla, 78

25. Juan de la Cueva. Grabado, 78

26. Conde de Torrepalma. Cuadro de Ginés de Aguirre. Academia de la Historia, Madrid, 81

27. José Cadalso, 82

28. Alberto Lista. Cuadro en la Biblioteca Nacional, Madrid, 82

29. Cádiz. Litografía de época, 83

30. José María Blanco White. Litografía, 84

31. Francisco Martínez de la Rosa. Cuadro en el Palacio del Congreso, Madrid, 86

32. Duque de Rivas. Cuadro en la Real Academia Española, Madrid, 86

33. Grabado de *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón, 88

34. Serafín Estébanez Calderón. Grabado, 89

35. Antonio García Gutiérrez. Grabado, 89

36. Fernán Caballero. Cuadro de Eduardo Cano. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 89

37. Pedro Antonio de Alarcón. Litografía, 90

38. Juan Valera. Dibujo de Ramón Casas. Museo de Arte Moderno de Barcelona, 90

39. Página inicial del manuscrito del *Libro de los gorriones* de Bécquer. Biblioteca Nacional, Madrid, 92

40. Grabado de Valeriano Bécquer que ilustró un artículo de Gustavo Adolfo Bécquer, 92

41. Gustavo Adolfo Bécquer. Cuadro de Valeriano Bécquer. Colección Ybarra, Sevilla, 93

42. Ángel Ganivet. Cuadro de Ruiz de Almodóvar. Museo de la «Casa de los Tovar», Granada, 94

43. La Fuente del Avellano, en Granada, 96

44. Manuel Reina. Litografía, 98

45. Salvador Rueda, 98

46. Monumento a Rubén Darío en Málaga, 98

47. Juan Ramón Jiménez, por Vázquez Díaz. Colección particular, Madrid, 99

48. Los dos poemas de la muerte. Autógrafos de Juan Ramón Jiménez, 100

49. Grupo de poetas de la generación del 27 en el Ateneo de Sevilla, 101

50. Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Federico García Lorca, 101

51. Portada del n.º 4 de la revista «Litoral», 102

52. Portada de la revista «Gallo», 102

53. Arturo Reyes, 103

54. Manuel y Antonio Machado, 105

55. Francisco Villaespesa, 106

56. Rafael Alberti, 106

57. «Marianita Pineda». Dibujo de Federico García Lorca. Colección particular, Madrid, 107

ARTE

MAPA HISTÓRICO-ARTÍSTICO, 110-111

1. Patio de la Casa de Pilatos. Sevilla, 112-113

Fundación Juan March (Madrid)

2. Interior de la catedral de Guadix, 114

3. Puerta de salón. Castillo de La Calahorra (Granada), 116

4. Puerta exterior de la Capilla Real. Granada, 116

5. Interior de la catedral de Granada, 117

6. Puerta del Perdón. Catedral de Granada, 117

7. Fachada del palacio de Carlos V. Granada, 118

8. Patio del Palacio de Carlos V. Granada, 118

9. Patio de la Chancillería de Granada, 119

10. Portada de la Casa de Castril. Granada, 119

11. Patio del castillo de Canena. Jaén, 119

12. Interior de la catedral de Jaén, 120

13. Sacristía de la catedral de Jaén, 120

14. Portada de la iglesia del Salvador. Úbeda, 120

15. Interior de la iglesia del Salvador. Úbeda, 120

16. Fachada principal del palacio de Vázquez de Molina. Úbeda, 121

17. Fachada del Ayuntamiento de Baeza, 121

18. Fachada de la antigua Universidad de Baeza, 122

19. Fachada del Ayuntamiento (antigua cárcel) de Martos, 122

20. Interior de la catedral de Málaga, 123

21. Iglesia de Santa María. Antequera, 124

22. Arco de Felipe II o puerta del Puente. Córdoba, 124

23-24. Bóvedas y cúpula de la catedral de Córdoba, 125

25. Portada del actual Museo Arqueológico de Córdoba, 126

26. Fachada del palacio de Villalón. Córdoba, 126

27. Fachada del Cabildo viejo de Jerez de la Frontera, 127

28. Portada de la iglesia prioral del Puerto de Santa María, 128

29. Bóveda de la sacristía de la iglesia de San Miguel. Jerez de la Frontera, 129

30. Cuerpo de campanas y remate de la Giralda. Sevilla, 129

31. Sacristía mayor de la catedral de Sevilla, 129

32. Capilla Real de la catedral de Sevilla, 131

33. Pormenor de la fachada del Ayuntamiento de Sevilla. 132

34. Pormenor del patio del Archivo de Indias. Sevilla, 132

35. Portada de la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas. Sevilla, 133

36. Portada del palacio de los condes de Torrecabrera. Écija, 133

37. Interior de la iglesia parroquial de Cazalla de la Sierra, 133

38. Portada y torre de la iglesia de Santa María. Utrera, 135

39. Torre-fachada de la iglesia parroquial de Constantina, 135

40. Entierro de Cristo, por Jacobo Florentino. Museo de Bellas Artes de Granada, 136

41. Pormenor del Entierro de Cristo por Jacobo Florentino, 137

42. Virgen con el Niño. Relieve por Diego de Siloee. Museo de Bellas Artes de Granada, 138

43. Cristo a la columna, por Diego de Siloee. Iglesia de San José, Granada, 138

44. Sepulcros de los Reyes Católicos y de Felipe el Hermoso y Juana la Loca. Capilla Real de Granada, 138

45-46. Pormenores del sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, por Bartolomé Ordóñez. Capilla Real de Granada, 139

47. Retablo mayor, por Felipe Bigarny. Capilla Real de Granada, 140

48. Entrada de Jesús en Jerusalén, por M. Perrin. Puerta de las Campanillas. Catedral de Sevilla, 141

49. Sepulcro del arzobispo Hurtado de Mendoza, por D. Fancelli. Capilla de la Virgen de la Antigua. Catedral de Sevilla, 141

50. Sepulcro de don Pedro Enríquez. Iglesia de la Universidad, Sevilla, 141

51. San Jerónimo, por P. Torrigiano. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 142

52. Pormenor del San Jerónimo por P. Torrigiano, 143

53-54. Pormenores del retablo mayor de la catedral de Sevilla, 144

55. Pormenor del retablo mayor de la catedral de Sevilla, 145

56. Retablo mayor de la iglesia del Salvador. Úbeda, 146

57. Retablo mayor de la iglesia de San Jerónimo. Granada, 147

58. Pormenor del retablo mayor de la iglesia de San Jerónimo. Granada, 147

Fundación Juan March (Madrid)

59. Crucificado, por Pablo de Rojas. Catedral de Granada, 148

60. San Pedro, por Bernabé de Gaviria. Capilla mayor de la catedral de Granada, 148

61. Crucificado, por los hermanos García. Sacristía de la catedral de Granada, 149

62. Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Medinasidonia, 150

63. Retablo mayor, por Bautista Vázquez. Iglesia de Santa María, Carmona, 150

64. Virgen titular del retablo mayor de la iglesia de Santa María. Carmona, 151

65. La Justicia expulsando a los Vicios, por Diego de Pesquera. Antesala capitular de la catedral de Sevilla, 151

66. Virgen de la Misericordia, por R. Balduque. Iglesia de la Misericordia, Sevilla, 151

67. Expulsión de los mercaderes del Templo, por Diego de Velasco. Sala capitular de la catedral de Sevilla, 151

68. Cristo de la Expiración, por Marcos Cabrera. Capilla del Museo, Sevilla, 152

69. Anunciación. Detalle del retablo mayor de la iglesia de San Mateo. Lucena, 152

70. Niño Jesús, por Jerónimo Hernández. Capilla de la Quinta Angustia. Iglesia de la Magdalena, Sevilla, 153

71. Virgen de las Fiebres, por Bautista Vázquez. Iglesia de la Magdalena, Sevilla, 154

72. Virgen de la O, por Jerónimo Hernández. Iglesia parroquial de Ubrique, 154

73. Descendimiento, por A. de Ocampo. Iglesia de San Vicente, Sevilla, 155

74. Crucificado, por Isidro de Villoldo. Antigua Cartuja, Sevilla, 156

75. Cabeza del Bautista, por G. Núñez Delgado. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 156

76. Retablo del Bautista, por G. Núñez Delgado. Iglesia de San Clemente, Sevilla, 157

77. Retablo mayor, por A. de Ocampo, Vázquez y otros. Iglesia de Santa María, Arcos de la Frontera, 157

78. Retablo de San Pedro de Osma, por Pedro Machuca. Catedral de Jaén, 159

79. Virgen con el Niño, por Pedro Romana. Museo de Bellas Artes de Córdoba, 160

80. Abrazo místico de san Joaquín y santa Ana, por Alejo Fernández. Catedral de Sevilla, 160

81. Virgen de los Navegantes, por Alejo Fernández. Alcázar de Sevilla, 161

82. Epifanía, por Alejo Fernández. Catedral de Sevilla, 162

83. Pormenor de la Epifanía por Alejo Fernández, 163

84. Virgen de la Rosa, por Alejo Fernández. Iglesia de Santa Ana, Sevilla, 164

85. Entierro de Cristo, por Cristóbal de Morales. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 164

86. Sagrada Familia, por el Maestro del Pulgar. Sagrario de la catedral de Granada, 165

87. Descendimiento, por Pedro de Campaña. Sacristía mayor de la catedral de Sevilla, 165

88. Retablo mayor, por Pedro de Campaña. Iglesia de Santa Ana, Sevilla, 166

89. Retablo mayor de la iglesia de Santiago. Écija, 166

90. Las santas Justa y Rufina, por H. de Sturmio. Pormenor del retablo de la capilla de los Evangelistas. Catedral de Sevilla, 166

91. La Purificación, por Pedro de Campaña. Capilla del Mariscal. Catedral de Sevilla, 167

92. El mariscal Diego Caballero con un familiar, por Pedro de Campaña. Pormenor. Capilla del Mariscal. Catedral de Sevilla, 168

93. Pormenor del retablo de la capilla de la Visitación, por P. Villegas Marmolejo. Catedral de Sevilla, 169

94. Pormenor del retablo de la capilla del Nacimiento, por Luis de Vargas. Catedral de Sevilla, 169

95. Anunciación, por P. Villegas Marmolejo. Iglesia de San Lorenzo, Sevilla, 169

96. Virgen de los Remedios, por P. Villegas Marmolejo. Iglesia de San Vicente, Sevilla, 169

97. Retablo de la capilla de la Gamba, por Luis de Vargas. Catedral de Sevilla, 170

98. Sagrada Cena, por Pablo de Céspedes. Catedral de Córdoba, 170

99. Tránsito de san Hermenegildo, por Alonso Vázquez y Juan de Uceda. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 171

100. Aparición de la Virgen a san Jacinto, por Pedro de Raxis. Museo de Bellas Artes de Granada, 172

101. Anunciación, por Vasco Pereira. Iglesia de San Juan, Marchena, 172

102. Custodia, por Enrique de Arfe. Catedral de Córdoba, 174

103. Custodia, por Juan de Arfe. Catedral de Sevilla, 174

104. Pormenor del segundo cuerpo de la custodia de Juan de Arfe, 175

105. Tenebrario, por Bautista Vázquez, Giralte y Bartolomé Morel. Sacristía mayor de la catedral de Sevilla, 176

106. Reja de la capilla mayor, por fray Francisco de Salamanca. Catedral de Sevilla, 176

Fundación Juan March (Madrid)

107. La Visitación. Retablo cerámico por Niculoso Pisano. Alcázar de Sevilla, 177

108. Vidriera de san Sebastián, por Arnao de Vergara. Catedral de Sevilla, 177

109. Patio principal, por Juan de Oviedo y L. de Figueroa. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 179

110. Fachada del palacio de la Madraza. Granada, 179

111. Interior de la iglesia del Sagrario de la catedral de Sevilla, 180

112. Portada principal del Palacio Arzobispal, por L. Fernández Iglesias. Sevilla, 180

113. Fachada de la catedral de Granada, por Alonso Cano, 181

114. Interior de la iglesia de las Angustias, por Juan L. Ortega. Granada, 181

115. Interior de la iglesia de San Juan de Dios, por José M. de Bada. Granada, 182

116. Interior de la sacristía de la Cartuja, por F. Hurtado Izquierdo y colaboradores. Granada, 183

117. Tabernáculo del Sancta Sanctorum. Cartuja de Granada, 184

118. Esculturas en el Sancta Sanctorum de la Cartuja de Granada, 185

119. Camarín de la Virgen del Rosario, por José M. de Bada (?). Iglesia de Santo Domingo, Granada, 185

120. Fachada principal de la catedral de Málaga, 186

121. Interior de la iglesia de los Remedios. Antequera, 187

122. Interior de la capilla del Sagrario, por Leonardo A. de Castro. Iglesia de San Mateo, Lucena, 187

123. Interior de la capilla del Sagrario, por F. J. Pedrajas. Iglesia de la Asunción, Priego, 187

124. Patio de la Diputación de Córdoba, 188

125. Fachada principal de la catedral de Jaén, 189

126. Fachada de la catedral de Cádiz, 190

127. Interior de la catedral de Jerez de la Frontera, 190

128. Portada de la iglesia de Santa María, por Vicente Catalán Bengoechea. Arcos de la Frontera, 191

129. Torre-fachada de la iglesia de San Miguel, por Diego Moreno Meléndez. Jerez de la Frontera, 191

130. Portada principal del palacio de San Telmo, por Leonardo de Figueroa. Sevilla, 192

131. Portada del palacio Bertemati. Jerez de la Frontera, 192

132. Pormenor con el balcón de la portada principal del palacio de San Telmo, 193

133. Interior de la iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes. Sevilla, 195

134. Interior de la iglesia del Salvador, por José Granados y L. de Figueroa. Sevilla, 195

135. Espadaña, por Leonardo de Figueroa. Iglesia de la Magdalena, Sevilla, 196

136. Interior de la iglesia de San Luis de los Franceses, por Leonardo de Figueroa. Sevilla, 196

137. Portada principal de la Universidad (antigua fábrica de tabacos), por Sebastián van der Beer. Sevilla, 197

138. Portada de la iglesia parroquial de Umbrete, por Diego Antonio Díaz, 197

139. Fachada principal de la iglesia parroquial de Las Cabezas de San Juan, por Pedro de Silva, 199

140. Fachada principal de la iglesia de San Miguel, por Diego Antonio Díaz. Morón de la Frontera, 199

141. Interior de la iglesia de los Carmelitas Descalzos. Écija, 201

142. Interior de la iglesia del Salvador, por Pedro Romero. Carmona, 201

143. Torre del Hospital de la Misericordia, por A. Ruiz Florindo. Osuna, 202

144. Torre de la iglesia de San Juan, por Lucas Bazán y Antonio Corrales. Écija, 203

145. Fachada y portada del palacio de Peñaflor. Écija, 205

146. Portada de la iglesia del Carmen. Estepa, 205

147. Portada de la casa de la calle Fernando de Llera, 7, por A. Ruiz Florindo. Fuentes de Andalucía, 205

148. Relieve de la Natividad, por Juan de Oviedo. Museo Marés, Barcelona, 206

149. San Cristóbal, por Juan Martínez Montañés. Iglesia del Salvador, Sevilla, 206

150. Niño Jesús, por Martínez Montañés. Iglesia del Sagrario de la catedral de Sevilla, 206

151. Retablo mayor del monasterio de San Isidoro del Campo, por Martínez Montañés. Santiponce, 207

152. Natividad, en el retablo mayor de San Isidoro del Campo, 207

153. San Jerónimo, en el retablo mayor de San Isidoro del Campo, 208

154. Pormenor del San Jerónimo del retablo mayor de San Isidoro del Campo, 209

Fundación Juan March (Madrid)

155. Crucificado de la Clemencia, por Martínez Montañés. Sacristía de los Cálices. Catedral de Sevilla, 210

156. Pormenor del Crucificado de la Clemencia por Martínez Montañés, 211

157. Guzmán el Bueno, por Martínez Montañés. Presbiterio de San Isidoro del Campo. Santiponce, 212

158. Inmaculada llamada "la Cieguecita", por Martínez Montañés. Catedral de Sevilla, 212

159. Pormenor de la Inmaculada llamada «la Cieguecita», por Martínez Montañés, 213

160. Batalla de los Ángeles, por Martínez Montañés. Relieve del retablo mayor de la iglesia de San Miguel. Jerez de la Frontera, 214

161. Pormenor del relieve de la Batalla de los Ángeles, por Martínez Montañés, 215

162. Crucificado del Amor, por Juan de Mesa. Iglesia del Salvador, Sevilla, 216

163. Pormenor del Jesús del Gran Poder, por Juan de Mesa. Basílica del Gran Poder, Sevilla, 216

164. Pormenor del San Juan Bautista, por Juan de Mesa. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 217

165. Cristo de la Agonía, por Juan de Mesa. Iglesia de San Pedro, Vergara, 217

166. Virgen de la Oliva, por Alonso Cano. Iglesia de Santa María de la Oliva, Lebrija, 218

167. Pormenor de la Virgen de la Oliva por Alonso Cano, 219

168. Busto de Adán, por Alonso Cano. Capilla mayor de la catedral de Granada, 220

169. Busto de Eva, por Alonso Cano. Capilla mayor de la catedral de Granada, 220

170. Cabeza de San Pablo, por Alonso Cano. Museo de la catedral de Granada, 221

171. Inmaculada, por Alonso Cano. Sacristía de la catedral de Granada, 222

172. Pormenor de la Inmaculada por Alonso Cano, 223

173. Cabeza de San Juan de Dios, por Alonso Cano. Museo de Bellas Artes de Granada, 223

174. Relieve de la Epifanía, por José de Arce. Retablo mayor de la iglesia de San Miguel. Jerez de la Frontera, 224

175. San Pablo, por José de Arce. Cartuja de Jerez de la Frontera, 224

176. Pormenor del Jesús Nazareno, por Pedro Roldán. Iglesia de la Virgen de la O, Sevilla, 225

177. San José, por Pedro Roldán. Catedral de Sevilla, 225

178. San Marcos y San Lucas. Fachada de la catedral de Jaén, 225

179. Entierro de Cristo, por Pedro Roldán. Retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad. Sevilla, 226

180. Pormenor del Entierro de Cristo por Pedro Roldán, 227

181. Virgen con el Niño, por la Roldana. Convento de las Teresas, Sevilla, 228

182. San Servando, por la Roldana. Catedral de Cádiz, 228

183. Virgen de la Esperanza Macarena, por la Roldana. Basílica de la Macarena. Sevilla, 228

184. Santiago ecuestre, por Alonso de Mena. Catedral de Granada, 228

185. Andas procesionales, por F. A. Gijón. Basílica del Gran Poder, Sevilla, 228

186. Pormenor del Crucificado de la Expiración, por F. A. Gijón. Capilla del Patrocinio, Sevilla, 229

187. Simón Cirineo, por F. A. Gijón. Iglesia de San Isidoro, Sevilla, 230

188. San Antonio, por Pedro de Mena. Museo de Bellas Artes de Málaga, 230

189. Virgen de Belén, por Pedro de Mena. Estuvo en la iglesia de Santo Domingo, Málaga, 230

190. Pormenor de la Virgen Dolorosa, por Pedro de Mena. Catedral de Sevilla, 230

191. San Pedro de Alcántara, por Pedro de Mena. Iglesia de San Antón, Granada, 231

192. San Juan Bautista niño, por Pedro de Mena. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 231

193. Pormenor de la sillería de coro de la catedral de Málaga, por Pedro de Mena, 232

194. San Francisco de Asís, por Pedro de Mena. Sillería de coro de la catedral de Málaga, 233

195. Crucificado de la Misericordia, por José de Mora. Iglesia de San José, Granada, 234

196. San Bruno, por José de Mora. Sagrario de la Cartuja de Granada, 234

197. San Bruno, por José de Mora. Cartuja de Granada, 235

198. San Juan de Dios, por José Risueño. Iglesia de San Matías, Granada, 236

199. Ecce Homo, por José Risueño. Capilla Real de Granada, 236

200. Sillería de coro de la catedral de Córdoba, por Pedro Duque Cornejo, 237

201. Pormenor de la sillería de coro de la catedral de Córdoba, 237

202. Pormenor de la Magdalena por Pedro Duque Cornejo. Cartuja de Granada, 238

Fundación Juan March (Madrid)

203. La Magdalena, por Pedro Duque Cornejo, 239

204. Cabeza degollada del Bautista, por Torcuato Ruiz del Peral. Catedral de Granada, 240

205. Pormenor de la Dolorosa de la Amargura y san Juan. Iglesia de San Juan de la Palma, Sevilla, 240

206. Jorge Manuel Theotocópuli, por el Greco. Museo de Bellas Artes de Sevila, 241

207. San Francisco, por el Greco. Iglesia del Hospital de mujeres, Cádiz, 242

208. La Magdalena, por el Greco. Paradas (Sevilla), 242

209. Crucifixión, por José de Ribera. Colegiata de Osuna, 243

210. La Inmaculada con Miguel Cid, por Francisco Pacheco. Catedral de Sevilla, 244

211. La Coronación de espinas, por Francisco Pacheco y Diego Velázquez (?). Museo de Bellas Artes de Sevilla, 244

212. Martirio de san Andrés, por Juan de Ruelas. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 245

213. El dulce nombre de Jesús, por Juan de Ruelas. Retablo mayor de la iglesia de la Universidad de Sevilla, 246

214. La Sagrada Familia, por Juan de Ruelas. Casa Cuna, Sevilla, 246

215. Bodegón del cardo, por fray Juan Sánchez Cotán. Museo de Bellas Artes de Granada, 247

216. La Virgen despertando al Niño, por fray Juan Sánchez Cotán. Museo de Bellas Artes de Granada, 248

217. Visión de san Francisco de Asís, por fray Juan Sánchez Cotán. Sacristía mayor de la catedral de Sevilla, 248

218. Calvario, por Antonio del Castillo. Museo de Bellas Artes de Córdoba, 249

219. San Jerónimo, santa Paula y santa Eustoquio, por Francisco Herrera el Viejo, Convento de Santa Paula, Sevilla, 250

220. Éxtasis de san Francisco Javier, por Herrera el Viejo. Universidad de Sevilla, 250

221. Visión de san Basilio, por Herrera el Viejo. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 251

222. San Francisco de Borja, por Alonso Cano. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 252

223. San Bernardino de Siena y san Juan de Capistrano, por Alonso Cano. Museo de Bellas Artes de Granada, 252

224. Visitación, por Alonso Cano. Capilla mayor de la catedral de Granada, 253

225. Virgen del Lucero, por Alonso Cano. Museo de Bellas Artes de Granada, 254

226. Apoteosis de san Francisco, por Francisco Herrera el Mozo. Catedral de Sevilla, 255

227. Pormenor de la Imposición de la casulla a san Ildefonso, por Diego Velázquez. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 257

228. Don Cristóbal Suárez de Ribera, por Velázquez. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 258

229. Adoración de los Reyes Magos, por Velázquez. Museo del Prado, Madrid, 259

230. Virgen de las Cuevas, por Francisco Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 260

231. Pormenor de la Virgen de las Cuevas por Zurbarán, 261

232. Fray Pedro de Oña, por Zurbarán. Ayuntamiento de Sevilla, 262

233. La Porciúncula, por Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Cádiz, 262

234. Ángel turiferario, por Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Cádiz, 263

235. San Gregorio, por Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 263

236. San Hugo en el refectorio, por Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 264

237. Pormenor del San Hugo en el refectorio por Zurbarán, 265

238. La curación milagrosa del beato Reginaldo de Orleans, por Zurbarán. Iglesia de la Magdalena, Sevilla, 266

239. Apoteosis de santo Tomás de Aquino, por Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 267

240. Virgen de la servilleta, por Bartolomé Esteban Murillo. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 269

241. Santa Isabel de Hungría curando tiñosos, por Murillo. Iglesia del Hospital de la Caridad, Sevilla, 271

242. Visión de san Antonio, por Murillo. Catedral de Sevilla, 272

243. Santo Tomás de Villanueva, por Murillo. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 272

244. Inmaculada niña, por Murillo. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 273

245. San Juan de Dios, por Murillo. Pormenor. Iglesia del Hospital de la Caridad, Sevilla, 273

246. Dolorosa, por Murillo. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 274

247. Pormenor de la Dolorosa por Murillo, 275

248. "In ictu oculi", por Juan de Valdés Leal. Iglesia del Hospital de la Caridad, Sevilla, 276

249. "Finis gloriae mundi", por Valdés Leal. Iglesia del Hospital de la Caridad, Sevilla, 276

Fundación Juan March (Madrid)

250. Don Miguel Mañara dictando su Regla, por Valdés Leal. Hospital de la Caridad, Sevilla, 277

251. Santa Clara y las monjas, por Valdés Leal. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 277

252. San Elías, por Valdés Leal. Iglesia del Carmen, Córdoba, 278

253. Flagelación de san Jerónimo, por Valdés Leal. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 278

254. Ataque de los sarracenos a la ciudad de Asís, por Valdés Leal. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 279

255. Flagelación del Señor, por Juan de Sevilla. Museo de Bellas Artes de Granada, 281

256. Crucificado de la Expiración, por P. A. Bocanegra. Catedral de Granada, 283

257. La Virgen adorando a la Eucaristía, por Juan de Sevilla. Convento de las Agustinas, Granada, 283

258. Santa María Magdalena de Pazis, por Pedro de Moya. Museo de Bellas Artes de Granada, 283

259. Sacrificio de Isaac, por José Risueño. Monasterio de San Jerónimo, Granada, 283

260. Coronación de santa Rosalía, por José Risueño. Pormenor. Catedral de Granada, 285

261. Cajonería, por fray José Manuel Vázquez. Sacristía de la Cartuja de Granada, 288

262. Gran lámpara del crucero, por Ginés Martínez y Martín Sánchez de la Cruz. Catedral de Córdoba, 289

263. Urna de san Fernando, por Juan Laureano de Pina. Capilla Real de la catedral de Sevilla, 289

264. Facistol, por Damián de Castro. Coro de la catedral de Córdoba, 289

265. Paño mortuorio de terciopelo negro con bordados, por Francisco Ribera. Catedral de Sevilla, 289

266. Reja de la capilla de San Leandro, por Francisco de Guzmán y Francisco de Ocampo el Menor. Catedral de Sevilla, 290

267. Interior de la iglesia del Sagrario, por Ventura Rodríguez. Jaén, 292

268. Exterior de la iglesia de la Victoria. Córdoba, 292

269. Iglesia de San Juan Bautista, por T. Cayón y T. Benjumeda. Chiclana, 293

270. Iglesia de San Felipe Neri, por José Martín Aldehuela. Málaga, 293

271. Fachada de la Aduana, por Manuel Martín Rodríguez. Málaga, 294

272. Fachada del Ayuntamiento de Cádiz, 294

273. Fachada de la iglesia de San Ildefonso, por Julián Barcenilla y José Echamorro. Sevilla, 295

274. Iglesia de la Magdalena, por Lucas Cintora. El Arahal (Sevilla), 295

275. Fachada del Ayuntamiento de Cazalla de la Sierra, 296

276. Exterior de la Plaza de la Maestranza, por Vicente S. Martín. Sevilla, 296

277. Relieve de San Miguel, por Juan Adán. Catedral de Granada, 297

278. Portada principal, por Fernando Rosales y Ricardo Bellver. Catedral de Sevilla, 297

279. Sepulcro del arzobispo de la Lastra y Rojas, por Ricardo Bellver. Catedral de Sevilla, 298

280. Sepulcro del arzobispo Lluch, por Agapito Vallmitjana. Catedral de Sevilla, 298

281. Monumento a Daoiz, por Antonio Susillo. Sevilla, 299

282. Monumento a Murillo, por Sabino Medina. Sevilla, 299

283. Monumento a las Cortes de Cádiz, por Aniceto Marinas. Cádiz, 299

284. Monumento a Bécquer, por L. Coullaut Valera. Parque de María Luisa, Sevilla, 300

285. Dolorosa de la Presentación, por Juan de Astorga. Iglesia de la Magdalena, Sevilla, 301

286. Monumento funerario a Cristóbal Colón, por Arturo Mélida. Catedral de Sevilla, 301

287. La Santa Cena, por Francisco Goya. Iglesia de la Santa Cueva, Cádiz, 302

288. Las santas Justa y Rufina, por Goya. Sacristía de los Cálices. Catedral de Sevilla, 303

289. La Caridad, por Antonio M.ª Esquivel. Hospital de la Caridad, Sevilla, 304

290. Cristo y la Samaritana, por José Gutiérrez de la Vega. Iglesia de San Pedro, Sevilla, 304

291. Retrato de señora, por José Elbo. Museo de Bellas Artes de Cádiz, 304

292. Niña con perro, por Gutiérrez de la Vega. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 304

293. El casto José, por Esquivel. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 305

294. La campana de Huesca, por Esquivel. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 306

295. Retrato de T. Benjumeda, por Juan Rodríguez «el Panadero». Museo de Bellas Artes de Cádiz, 306

296. Retrato de familia, por Valeriano Bécquer. Museo de Bellas Artes de Cádiz, 307

Fundación Juan March (Madrid)

297. Autorretrato vestido de cazador, por Joaquín Domínguez Bécquer. Colección viuda de Ybarra, Sevilla, 308

298. El marqués de Arco Hermoso y su familia, por Antonio Cabral Bejarano. Colección marqués de Marchelina, Sevilla, 308

299. Retrato de la duquesa de Montpensier, por Joaquín Domínguez Bécquer. Colección marquesa de los Ríos, Sevilla, 308

300. Psiquis y Cupido, por Victoria Martín del Campo. Museo de Bellas Artes de Cádiz, 308

301. El duque de Montpensier cazando en el coto de Doñana, por Manuel Cabral Bejarano. Museo de Bellas Artes de Cádiz, 309

302. Gaditanas en el balcón, por José María Romero. Colección Gómez Castillo, Sevilla, 309

303. Monumento al Gran Capitán, por Mateo Inurria. Córdoba, 310

304. Monumento a san Fernando. Escultura del santo por Joaquín Bilbao. Sevilla, 310

305. Monumento a Joselito, por Mariano Benlliure. Cementerio de Sevilla, 310

306. Entrada de los Reyes Católicos en Alhama, por Eduardo Cano de la Peña. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 311

307. Autorretrato con su esposa, por J. M.ª Rodríguez Losada. Museo de Bellas Artes de Cádiz, 311

308. Retrato de su hija, por José Jiménez Aranda. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 312

309. Autorretrato, por José Villegas Cordero. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 312

310. Muerte de san Fernando, por Virgilio Mattoni. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 313

311. Conversión del duque de Gandía, por José Moreno Carbonero. Museo de Bellas Artes de Granada, 313

312. Las cigarreras, por Gonzalo Bilbao. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 314

313. Noche de verano en Sevilla, por Gonzalo Bilbao. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 315

314. Sevilla en fiestas, por Gustavo Bacarisas. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 315

315. Pintura mural de la serie del Descubrimiento, por Daniel Vázquez Díaz. Monasterio de la Rábida, 316

316. Sierra Nevada, por Antonio Muñoz Degrain. Museo de Bellas Artes de Granada, 316

317. San Juan de Dios salvando a los enfermos, por Manuel Gómez Moreno. Museo de Bellas Artes de Granada, 317

318. Dos hermanas, por José María López Mezquita. Museo de Bellas Artes de Granada, 317

319. La hora de la siesta, por José María Rodríguez Acosta. Museo de Bellas Artes de Granada, 317

320. Chiquita piconera, por Julio Romero de Torres. Museo de Bellas Artes de Córdoba, 318

321. Abuela y nieta, por F. Soria Aedo. Museo de Bellas Artes de Granada, 318

322. Retrato de Carulla, por Gabriel Morcillo. Museo de Bellas Artes de Granada, 319

323. Retrato de Javier Winthuysen, por Miguel A. del Pino Sardá. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 319

324. Los patronos del museo, por Alfonso Grosso Sánchez. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 319

325. Laboratorio municipal, por Antonio Arévalo. Sevilla, 320

326. Palacio de Yanduri, por Antonio Rey Pozo. Sevilla, 320

327. Casa de la calle Alfonso XII, 27-29, por Aníbal González. Sevilla, 320

328. La plaza de España, por Aníbal González. Sevilla, 321

329. Estación de Córdoba, por José Santos Silva y Nicolás Suárez Albizu. Sevilla, 321

330. Hacienda Simón Verde, por Juan Talavera. San Juan de Aznalfarache, 322

331. Urbanización del poblado Esquivel, por Alejandro de la Sota. Sevilla, 322

332. Parque Figueroa, por Rafael Leoz y colaboradores. Córdoba, 322

333. Patio del colegio mayor Santa María del Buen Aire, por Juan Talavera. Castilleja de Guzmán, 323

334. Facultad de Medicina, por Vilata y Botella. Granada, 323

335. Edificio de Correos, por Teodoro Anasagasti. Málaga, 323

336. Banco de España, por Antonio Illanes. Sevilla, 323

337. Ayuntamiento de Málaga, por Fernando Guerrero, 325

338. Mercado, por Sánchez Arcas y Torroja. Algeciras, 325

339. Estatua del monumento funerario a Alfonso X el Sabio, por A. Cano y Carmen Jiménez. Capilla Real. Catedral de Sevilla, 326

340. Estatua del monumento funerario a doña Beatriz de Suabia, por Juan L. Vassallo Parody. Capilla Real. Catedral de Sevilla, 326

Fundación Juan March (Madrid)

341. Vera von Richter, por Enrique Pérez Comendador. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 326

342. Monumento a Martínez Montañés, por Agustín Sánchez Cid. Sevilla, 326

343. Monumento a Juan Belmonte, por Venancio Blanco Martín. Sevilla, 326

344. Monumento a Juan Sebastián Elcano, por Antonio Cano Correa. Sevilla, 327

345. Monumento a Manolete, por J. Álvarez Laviada. Córdoba, 327

346. Dos viejos, por Pablo Ruiz Picasso. Museo de Bellas Artes de Málaga, 328

347. Nocturno, por Rafael Zabaleta. Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, 329

348. Paseo de los hipócritas, por Juan Romero. Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 329

349. Fantasía, por Francisco Mateos. Colección particular, Madrid, 330

350. Ventana, por Amalio García del Moral. Museo de Bellas Artes de Granada, 330

351. Gran cabeza, por Luis Gordillo. Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 330

352. Aeleon, por Manuel Barbadillo. Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 330

353. Nacimiento de una flor, por Miguel Pérez Aguilera. Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 331

354. En la casa de Velázquez, por José Guerrero. Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 331

Las fotografías que ilustran este tomo han sido facilitadas por

Archivo Mas - Barcelona · Archivo Editorial Noguer - Barcelona · Arenas - Sevilla · Ciganovic - Roma · Del Águila - Algeciras
Moreno Marín - Sevilla · Museo de Bellas Artes - Cádiz · Oronoz - Madrid · Palau - Sevilla · M. Sánchez - Granada

Cartografía realizada por Cartigol, S.A., Estudios Cartográficos

Fundación Juan March (Madrid)

SUMARIO GENERAL

Fundación Juan March (Madrid)

Fundación Juan March (Madrid)

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

DE 1492 AL SIGLO XX

I. UN LARGO SIGLO DE ORO (1492-1625), 15

II. TIEMPOS DIFÍCILES (1626-1713), 25

III. LA ERA REFORMISTA EN ANDALUCÍA (1714-1808), 28

IV. ANDALUCÍA EN LA ÉPOCA ROMÁNTICA (1808-1868), 37

V. LOS ÚLTIMOS CIEN AÑOS, 43

INTRODUCCIÓN LITERARIA

LA LITERATURA EN ANDALUCÍA DEL SIGLO XVI AL XIX

EL ANDALUZ NEBRIJA, ARRANQUE DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL, 53

EL SURGIR DE LA CONCIENCIA LINGÜÍSTICA ANDALUZA EN LA PROSA REALISTA Y LOS PRECEDENTES DE LA PICARESCA, 54

HUMANISMO, HISTORIA Y ERUDICIÓN EN LA ANDALUCÍA DE LA EDAD DE ORO, 56

ANDALUCÍA Y LA LITERATURA MÍSTICA ESPAÑOLA, 59

ANDALUCÍA Y LA ORATORIA, 62

HERRERA Y EL CLASICISMO MANIERISTA ANDALUZ, 64

LA ÉPICA CULTA Y OTRAS FORMAS DE LA POESÍA NARRATIVA Y SU TRANSFORMACIÓN EN EL BARROCO, 65

LA POESÍA DE GÓNGORA. ANDALUCISMO Y UNIVERSALIDAD, 68

DEL MANIERISMO AL PLENO BARROCO EN LA LÍRICA, 72

LA REALIDAD SOCIAL ANDALUZA EN EL ORIGEN DE LA PICARESCA Y SU PRESENCIA EN LA NOVELA BARROCA, 75

EL TEATRO EN SEVILLA Y LOS ORÍGENES DE LA "COMEDIA NUEVA" BARROCA, 78

SOBRE LA APORTACIÓN DE LOS ANDALUCES A LA COMEDIA BARROCA, 79

ANDALUCÍA Y LA SUPERVIVENCIA DEL BARROQUISMO POÉTICO. EL GRUPO GRANADINO, 80

EL GADITANO CADALSO Y LA APERTURA ESPAÑOLA A LO EUROPEO, 82

LA ESTÉTICA DE LA ESCUELA NEOCLÁSICA SEVILLANA Y EL CAMBIO IDEOLÓGICO, 83

ANDALUCÍA EN LA INTRODUCCIÓN DEL ROMANTICISMO. EL FOCO GADITANO, 84

DECISIVO PAPEL DE LOS ANDALUCES EN EL TRIUNFO DEL ROMANTICISMO, 85

POPULARISMO, COSTUMBRISMO Y NOVELA DE COSTUMBRES, 87

DE LO ROMÁNTICO AL REALISMO Y EL ESTETICISMO. ALARCÓN Y VALERA, 89

BÉCQUER, ÚLTIMO POETA ROMÁNTICO Y PRIMER CONTEMPORÁNEO, 91

GAVINET Y SU SIGNIFICACIÓN COMO ESCRITOR GRANADINO, NACIONAL Y EUROPEO, 94

EL SIGLO XX

LA POESÍA DESDE EL MODERNISMO, 97

ALGUNOS NOVELISTAS DEL SIGLO XX, 103

EL TEATRO, 104

ARTE

DEL RENACIMIENTO AL SIGLO XX

RENACIMIENTO: CLASICISMO, MANIERISMO, 115
El medio ambiente estético y artístico, 115
Cuadro sinóptico del desarrollo estilístico, 116
El urbanismo, 120
Arquitectura, 123
Escultura e imaginería, 136
Pintura, 158
Idea sucinta de las artes suntuarias, 173

BARROCO, 178
El medio ambiente estético y artístico, 178
Cuadro sinóptico del desarrollo estilístico, 179
Trento y la Contrarreforma, 180
El urbanismo, 182
Arquitectura, 185
Escultura e imaginería, 206
Pintura, 241
Idea sucinta de las artes suntuarias, 288

NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO, 291
El medio ambiente estético y artístico, 291
Cuadro sinóptico del desarrollo estilístico, 292

Fundación Juan March (Madrid)

El urbanismo, 293
Arquitectura, 293
Escultura e imaginería, 297
Pintura, 301
Idea sucinta de las artes suntuarias, 307

REALISMO E IMPRESIONISMO, 309
El medio ambiente estético y artístico. Cuadro sinóptico del desarrollo estilístico, 309
Escultura, 310
Pintura, 311

MODERNISMO. ARTE ACTUAL, 319
El medio ambiente estético y artístico, 319
Cuadro sinóptico del desarrollo estilístico, 320
El urbanismo, 321
Arquitectura, 322
Escultura e imaginería, 325
Pintura, 328
Idea sucinta de las artes suntuarias, 332

NOTAS, 334

BIBLIOGRAFÍA, 341

ÍNDICE DE NOMBRES E INSTITUCIONES, 361

ÍNDICE TOPONÌMICO, 375

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES, 379

Fundación Juan March (Madrid)

Fundación Juan March (Madrid)

La presente edición de

ANDALUCIA II

de la colección

TIERRAS DE ESPAÑA

se terminó de imprimir en la industria gráfica
Talleres offset Nerecán, S. A., de San Sebastián
el 4 de noviembre de 1981

Fundación Juan March (Madrid)

Fundación Juan March (Madrid)

En este segundo volumen de los dos dedicados a ANDALUCÍA han colaborado cuatro especialistas:

Antonio Domínguez Ortiz, académico de número de la Real Academia de la Historia, ha escrito la Introducción Histórica (Andalucía de 1492 al siglo XX). Es autor, entre otras obras, de *Orto y ocaso de Sevilla, La sociedad española del siglo XVII, Sociedad y Estado en el siglo XVIII español, Política y Hacienda de Felipe IV, Los Reyes Católicos y los Austria*... Ha ejercido su docencia en diversos Institutos y en las Universidades de Sevilla, Granada y Madrid (Complutense).

Emilio Orozco, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Granada, es autor de la Introducción Literaria (La literatura en Andalucía del siglo XVI al XIX). Es miembro de número de la Hispanic Society of America. Sus investigaciones comprenden desde la Edad Media a la Contemporánea, centrándose muy especialmente en la literatura y el arte del Barroco y del Manierismo, así como en la literatura mística española, sobre cuyos temas ha publicado varias obras.

Antonio Sánchez Trigueros, profesor adjunto de Crítica Literaria de la Universidad de Granada, ha redactado el texto sobre los aspectos finales de la Introducción Literaria (El siglo XX). Estudioso de la literatura del siglo XX en Andalucía, ha publicado diversos trabajos sobre el período modernista, Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez y el poeta malagueño José Sánchez Rodríguez.

José Hernández Díaz, catedrático emérito de Historia del Arte Español, estudia en este tomo el Arte desarrollado en Andalucía desde el Renacimiento hasta nuestros días. Es presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla y numerario de la de San Fernando de Madrid. Además de haber sido director del *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla,* ha publicado diversas obras, entre las que cabe señalar los siguientes títulos: *Juan Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo, Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento, Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo Reino de Sevilla, Catálogo del Museo de Bellas Artes de Sevilla*...

Títulos publicados:
CATALUÑA I
BALEARES
CASTILLA LA VIEJA · LEÓN I
CASTILLA LA VIEJA · LEÓN II
GALICIA
MURCIA
ARAGÓN
CATALUÑA II
ASTURIAS
EXTREMADURA
ANDALUCÍA I
ANDALUCÍA II

Fundación Juan March (Madrid)