

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES
© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

DISEÑO ORIGINAL: DIAGRAMA, S.C.
MAQUETACIÓN: TECNOGRAPHIC, S.L.
IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: TECNOGRAPHIC, S.L.
DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 282-284 / AÑO 2010 / TOMO XCIII



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 282-284 / AÑO 2010

ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
GUILLERMINA NAVARRO PECO Diputada del Área de Cultura e Identidad	CARMEN MENA GARCÍA Universidad Pablo de Olavide
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ.URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NAVARRO Universidad de Sevilla
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universida de Sevilla	

DIRECCIÓN

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

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ÁRAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
M.ª EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO
Intercambios
MERCEDES NAVARRO DUARTE

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura e Identidad. Servicio de Archivo y Publicaciones
Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)
Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50
e-mail: archivo@dipusevilla.es
<http://www.dipusevilla.es>

REVISTA “ARCHIVO HISPALENSE”

NÚMS 282-284 - TOMO XCIII

AÑO 2010

ISSN 0210-4067

SUMARIO

PÁGS.

ACTAS DE LAS III JORNADAS SOBRE HISTORIA DE PARADAS

EL AYER DE PARADAS

MARÍA ANTONIA CARMONA RUIZ

Paradas durante los siglos XIV y XV

17-33

JUAN LUIS CARRIAZO RUBIO

Paradas, sus diezmos y Marchena a comienzos del siglo XVI

35-45

JOAQUÍN RAMÓN PÉREZ BUZÓN

Adquisición y mantenimiento de las posesiones nobiliarias en Paradas

47-70

CULTURA

JUAN PABLO ALCAIDE AGUILAR

Sobre la anónima Historia de Paradas: la tradición oral del Romancero

73-87

DANIEL JIMÉNEZ SÁNCHEZ

Creencias y actitudes lingüísticas en hablantes de Paradas

89-102

OLGA SOTO PEÑA

Lo que fuimos y lo que somos: viaje por el patrimonio cultural y etnológico de Paradas

103-116

PARADAS HOY

JORGE JIMÉNEZ PORTILLO

Vida política reciente y participación ciudadana en Paradas.

Un estado de la cuestión

119-130

VÍCTOR MANUEL MUÑOZ SÁNCHEZ

Tendencias sociales de futuro en la sociedad paradeña: economía, sociedad y cultura

131-151

JOSÉ FCO. RODRÍGUEZ CENIZO La política municipal del Frente Popular en Paradas	153-170
---	---------

ARTÍCULOS

HISTORIA

CAROLINA ABADÍA FLORES La comunidad flamenca en Sevilla en el siglo XVI	173-192
ANTONIO AGUILAR ESCOBAR La Real Fundición de Sevilla y su contribución al comercio atlántico en el siglo XVII	193-222
CLARA BEJARANO PELLICER La música en los gremios y las cofradías de la Sevilla del Antiguo Régimen	223-245
MANUEL F. FERNÁNDEZ CHAVES Y RAFAEL M. PÉREZ GARCÍA Los moriscos de las sierras de Constantina y Aroche a través de sus bienes. Los casos de Constantina, El Pedroso y Castilblanco	247-266
JUAN JOSÉ IGLESIAS RODRÍGUEZ Población, economía y sociedad en Lebrija a fines del Antiguo Régimen	267-298
ANTONIO LERÍA Y JOSÉ M ^a CARMONA Toros en Carmona	299-310
ESTEBAN MIRA CABALLOS Mecenazgo y participación pública de la mujer en la Carmona moderna	311-327
ALFONSO DEL PINO JIMÉNEZ Modelos demográficos del Reino de Sevilla en el Antiguo Régimen. El censo de Floridablanca como fuente	329-355
JOAQUÍN OCTAVIO PRIETO La expansión del cultivo del olivar durante el siglo XVIII en el marquesado de Estepa	357-376
ANTONIO SÁNCHEZ MARTÍNEZ Ciencia litigante: retórica, autoridad y razón en los pleitos cosmográficos de la Casa de la Contratación de Sevilla	377-397

CASTO MANUEL SOLERA CAMPOS Testamento e inventario de Manuel López Pintado, marqués de Torreblanca del Aljarafe	399-425
---	---------

LITERATURA

MANUEL ROMERO LUQUE El <i>mal poema</i> de un buen poeta (aspectos de la poética machadiana)	429-446
---	---------

ARTE

ÁLVARO RECIO MIR Aspectos agropecuarios de la arquitectura monástica: El caso de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla	449-464
--	---------

ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ Arquitectura y mercado en la Sevilla del siglo XIX: La plaza de abastos de Triana	465-486
--	---------

PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ La iglesia del convento de Madre de Dios en Osuna	487-498
---	---------

MISCELÁNEA

ALFONSO PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ El Niño del Dolor, obra de Luisa Roldán: una confirmación documental.	501-506
---	---------

RESEÑAS

CRUZ ISIDORO, Fernando. <i>El Convento de la Victoria. Historia, Arquitectura y Patrimonio Artístico.</i> POR ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ	509-510
---	---------

GÓMEZ MORIANA, Mario. <i>El escultor sevillano Joaquín Bilbao Martínez (1864-1934)</i> POR GERARDO PÉREZ CALERO	510-512
--	---------

HALCÓN, F.; HERRERA, F.; RECIO, A. <i>El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad.</i> POR MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAÍNZA	513-516
--	---------

REINA GÓMEZ, Antonio. <i>El paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX.</i> POR GERARDO PÉREZ CALERO	516-519
TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, <i>El Alcázar de Sevilla.</i> <i>Reflexiones sobre su origen y transformación durante la Edad Media.</i> <i>Memoria de investigación arqueológica 2000–2005.</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	519-523
ROBLES, Juan de. <i>Tardes del Alcázar. Doctrina para el perfecto vasallo,</i> POR JOSÉ LÓPEZ ROMERO	523-526

Reseñas



CRUZ ISIDORO, Fernando. *El Convento de la Victoria. Historia, Arquitectura y Patrimonio Artístico*. Sanlúcar de Barrameda, 2008, 275 páginas y 82 fotografías. ISBN: 978-84-933677-4-9.

POR ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ

Tal y como nos tiene acostumbrados el doctor en Historia del Arte y profesor de la Universidad de Sevilla don Fernando Cruz Isidoro, nuevamente nos ofrece con este libro otro capítulo del rico patrimonio histórico-artístico de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Como ya hiciera con el santuario de Nuestra Señora de la Caridad y con el convento de Capuchinos, ahora le llega el turno al antiguo y extinto convento de la Orden de los Mínimos de Nuestra Señora de la Victoria de esta localidad gaditana, una obra que permite conocer de manera pormenorizada la historia, el patrimonio y la realidad actual del mismo.

Dentro de la pulcritud minuciosa con la que suele tratar el autor estas monografías, hace en primer lugar un estudio histórico de este convento, desde los orígenes de la orden de San Francisco de Paula en Sanlúcar a fines del siglo XVI, hasta su decadencia y desaparición. En un capítulo inicial se sumerge en el mundo del patrocinio ducal de los Guzmanes, promotores del establecimiento de estos monjes y que, al igual que el resto de órdenes de la ciudad, tendrá mucho que ver en la financiación del edificio monacal, ubicado cerca de la plaza del Cabildo desde 1603. Tras ello, aborda su historia constructiva. Lo más interesante sin duda es su atribución al arquitecto y tratadista Alonso de Vandelvira, al que el autor ha dedicado otro de sus libros y que a pesar de la falta de documentación que la apoye, la utilización en este edificio de una perfecta cantería, de las bóvedas pétreas y especialmente su cercanía a los diseños recogidos en su tratado e igualmente a las huellas arquitectónicas dejadas en Sanlúcar, reafirman sin duda su opinión. Tampoco olvida otro de los posibles tracistas, como el capitán e ingeniero Cristóbal de Rojas, el cual también estuvo al servicio de los Guzmanes en este mismo periodo histórico, aunque vinculado más a las intervenciones militares acometidas en su ducado. Pero no sólo estudiará estos años iniciales, sino que aborda también toda la vida histórica del monasterio, centrándose en la dotación económica y patronazgo de sus capillas, la fundación de capellanías y memorias, las cofradías asentadas en el mismo tanto gremiales como penitenciales, hasta llegar a su decadencia en los albores del siglo XIX con la invasión napoleónica, la exclaustración de 1821, y especialmente con la Desamortización de Mendizábal de 1835, cuando, al igual que todos los conventos masculinos españoles, fue definitivamente cerrado, vendiéndose sus propiedades muebles e inmuebles, dispersándose su rico patrimonio y pasando el edificio a manos privadas y a usos menos sacros. Y todo ello con la rigurosidad científica que le caracteriza y que vuelve a demostrarla en el análisis y estudio del patrimonio histórico-artístico del cenobio mínimo. Desde luego su labor aquí se

manifiesta ímproba, ya que a través de la rica documentación custodiada fundamentalmente en el Archivo Ducal de Medina Sidonia, ha sabido reconstruir todo lo que fueron los bienes muebles que poseyó el edificio tanto en su templo como en la clausura, además de rastrear también, entre los que hoy día atesoran las iglesias sanluqueñas, aquellas piezas artísticas que pertenecieron a esta fundación. El patronato ducal, además del de las familias y cofradías vinculadas y establecidas en este conventual, fueron la fuente económica principal para el patrocinio de las obras de arte contenidas en su templo, el cual lo estudia de manera pormenorizada en el cuarto capítulo, comenzando por sus retablos y las esculturas devocionales que se veneraban en ellos, rescatando del olvido imágenes como las del santo fundador de la orden, hoy en la capilla de las Ánimas de la parroquia mayor de la O y en la iglesia de los Desamparados, o la bellísima efigie del Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia venerada hoy en la Basílica de la Caridad y que es obra del escultor Francisco de la Gándara de 1605, tal y como documenta el autor. Tampoco olvida el resto del ajuar litúrgico del templo, al igual que el de otras dependencias conventuales. A través de los inventarios conservados en el citado archivo, nos informa de las obras pictóricas que colgaban de sus muros, del mobiliario, de los ornamentos sacros y de la plata que se custodiaba en su sacristía, así como de los cuadros que adornaban el claustro del convento.

El último de los capítulos lo dedica a la historia más reciente del edificio, esto es, al proceso de restauración acometido entre 1990 y 1992 para convertirlo parte en un complejo residencial y parte, concretamente el templo, en centro cultural patrocinado por el Ayuntamiento de la ciudad. Aquí hace un pormenorizado estudio formal de los diferentes espacios y elementos arquitectónicos y ornamentales conservados, añadiendo además un análisis sistemático de la restauración y de su adecuación a los nuevos usos antes aludidos. Tampoco faltan, como es habitual en sus obras, un importante e ilustrativo aparato gráfico, un extenso apéndice documental y una minuciosa y escrupulosa selección bibliográfica. En definitiva, otro trabajo de gran valor tanto para corroborar la calidad investigadora de su autor como para constatar la riqueza monumental y artística de una ciudad tan importante como Sanlúcar de Barrameda.

GÓMEZ MORIANA, Mario. *El escultor sevillano Joaquín Bilbao Martínez (1864–1934)*. Arte Hispalense, n.º 88. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2010. 183 pp. 16 ilustraciones en color. ISBN: 978-84-7798-282-1.

POR GERARDO PÉREZ CALERO

El nombre de Joaquín Bilbao se asocia inconscientemente por los no iniciados al de su hermano Gonzalo, reconocido internacionalmente como uno de los pintores más re-

presentativos dentro y fuera de la España de entre siglos. Sin embargo, la personalidad artística del escultor, próxima en algunos aspectos a la de su hermano, no le va a la zaga en lo que se refiere a la importancia de su producción en la plástica sevillana de su tiempo con cierta proyección nacional.

El libro que ahora se reseña, obra del profesor Mario Gómez Moriana, es el fruto, con las necesarias adaptaciones, de su tesis doctoral defendida el 30 de noviembre de 2007 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Hispalense.

La monografía, tras una breve introducción del autor, se divide en dos grandes apartados o capítulos dedicados al hombre y al artista, a los que sigue uno de cronología de obras, una relación de ilustraciones y la correspondiente bibliografía.

La biografía da cuenta de su nacimiento en Sevilla en el seno de una familia acomodada, conservadora y monárquica de la ciudad, compuesta por doce hijos, varios fallecidos prematuramente y en la que algunos destacaron como artistas, sobre todo Gonzalo y Joaquín. A continuación se recoge un epígrafe dedicado a su formación, que debiera haberse incluido en el siguiente capítulo. En él se informa de sus estudios básicos y medios, simultaneando estos últimos con la asistencia a las clases de dibujo y de acuarela de Pedro de Vega. Después, por deseo paterno y como hiciese, también obligado, su hermano Gonzalo, cursó la carrera de Derecho en la Universidad de Sevilla.

Respecto al importante aspecto de su formación artística, se cita sucintamente su asistencia al taller de Antonio Susillo, sito en la Alameda de Hércules. Se extiende en cambio el autor en dedicar un epígrafe a las relaciones sociales y profesionales de Joaquín en el ambiente de una ciudad entonces aún muy provinciana como Sevilla.

El capítulo dedicado al artista contiene varios epígrafes desarrollados en orden diacrónico. Comienza con los inicios en Sevilla hasta 1899, en los que, tras algunas obras primerizas (v. g. *Un retrato* y *Una florista del siglo XVII*), en 1896 acomete el proyecto frustrado de un grupo alegórico para la rotonda de entrada al cementerio de la ciudad; se recoge su participación en exposiciones finiseculares (Nacional de Madrid y del Centro de Bellas Artes, adscrito al Ateneo de Sevilla), y se hace referencia a otros trabajos de esta primera etapa, sobre todo la estatua de Maese Rodrigo, fundador de la Universidad Hispalense.

Entre 1900 y 1904 Joaquín Bilbao se halla en París, la ocasión no puede ser más oportuna y es recogida brevemente por Gómez Moriana (hace referencia a su conocimiento directo de las obras de Carpeaux, Rodin y Meunier). El inquieto escultor aprovecha para viajar por varios países europeos pero no pierde contacto con Sevilla, a la que envía algunas obras a diversas exposiciones allí celebradas. Vuelto a la capital hispalense, permaneció en ella cinco años hasta que en 1909 marchó a Toledo como profesor de la Escuela de Artes, Industrias y Bellas Artes y como Conservador y Habilitado de la Casa-Museo de El Greco. El autor da cuenta de algunos datos y hechos de esta etapa toledana. Sin embargo, desde 1912 Joaquín Bilbao se establece definitivamente en Sevilla hasta su fallecimiento en la ciudad veintidós años después. En algo más de

dos décadas dará cima a su producción artística a través de una serie de obras que Gómez Moriana recoge en varios epígrafes: A) Trabajos en la catedral hispalense, con el *mausoleo del cardenal Spínola*, el *retablo del Cristo de Maracaibo* y las *figuras para la portada de la fachada norte*. B) Obras para diversos templos de la ciudad, entre ellos, la capilla de San José; la iglesia de los jesuitas, y la iglesia parroquial de San Miguel, de Cumbres Mayores (Huelva). C) Encargos de algunas hermandades, como la del Valle, la de las Cigarreras, la de la Quinta Angustia, la del Cristo de la Expiración, y la de la Oración en el Huerto, de Huelva. D) Monumentos públicos: a Maese Rodrigo; al ganadero Félix de Urcola; a Cánovas del Castillo, en Madrid; a Alfonso XII, también en la capital de España, y al rey San Fernando, en Sevilla. También se incorporan a este apartado algunos *proyectos de monumentos, que no llegaron a realizarse por distintas circunstancias*. E) Retratos, entre otros, el del Rey Alfonso XIII (Hotel de este nombre, en Sevilla); del rector Federico de Castro; de sus hermanos Gonzalo y Flora; y de Teresa Parladé. F) Obras costumbristas y populares de diverso tamaño, entre las que pueden mencionarse: *Una florista del siglo XVIII*, *Escena amorosa*, *Mujer holandesa con sus hijos*, *Árabe a caballo*, *Busto de mujer con el pecho semidescubierto*, *Don Quijote de la Mancha* y *Sancho Panza*, etc.

Un último y breve epígrafe de este apartado lo dedica el autor a: *Taller, discípulos y colaboradores, y a la actividad docente*. Da cuenta del uso compartido entre Gonzalo y Joaquín de un primer taller sito en la Puerta Osario, tras el cual y finalmente se trasladó el escultor a la calle Cervantes. Como discípulo directo suyo durante varios años se cita al extremeño Enrique Pérez Comendador. También se menciona a Vicente Rodríguez-Caso y a Agustín Sánchez-Cid Agüero, éste lo fue indirectamente acusando su influencia. Como colaboradores se cita a José Ordóñez Rodríguez, a Adolfo López Rodríguez y a Eduardo Muñoz Martínez. Después, se informa de la condición de compañero de Lorenzo Coullaut Valera en el taller de Susillo. Por último, se da cuenta en diez líneas de la labor docente del escultor, su probable enseñanza en la Escuela de Artes, Industrias y Bellas Artes de Sevilla, en la de Toledo (1909–1912) como profesor de Modelado; y asimismo, en las clases gratuitas y nocturnas de dibujo impartidas en el Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla, con el que estuvo muy unido.

Se incluye después una relación cronológica de obras, desde 1889 (lienzo representando un *jeque árabe*) a ¿1920–1930? (*Busto de Clementina Brieua, Marquesa de Alventos*).

Las diecisiete imágenes a color ilustran la variedad temática del escultor Bilbao, desde la estatua ecuestre del rey San Fernando y las figuras de la portada de la Concepción de la catedral hispalense, hasta las figuritas de porcelana biscuit, pasando por los monumentos, como los dedicados a Maese Rodrigo o Cánovas del Castillo.

Remata la monografía una bibliografía convincente pero mejorable. Se trata, en fin, de un libro necesario, que viene a cubrir un hueco en la historiografía artística sevillana y española de entre siglos.

HALCÓN, F.; HERRERA, F.; RECIO, A. *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol, 2009, 479 págs., fotografías en color. ISBN: 978-84-7798-280-7.

POR MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAÍNZA

Sin duda, nos encontramos ante una ambiciosa obra que resume y culmina el conocimiento que del retablo sevillano tienen los autores Fátima Halcón, Francisco Herrera y Álvaro Recio, los tres profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, que ya nos habían ofrecido antes de ahora su libro *El retablo barroco sevillano* (2000).

Se amplían en esta ocasión los límites temporales del estudio al iniciarse en el siglo XV con el retablo gótico y concluir en nuestros días, un largo período de siglos en el que se sigue el desarrollo y la evolución del retablo en un marco geográfico que teniendo Sevilla como centro artístico principal abarcaba el territorio histórico del Antiguo Reino de Sevilla que comprendía las provincias actuales de Huelva, Cádiz y Sevilla y la zona meridional de Extremadura. Si tenemos en cuenta el espléndido desarrollo que el retablo como mueble litúrgico tuvo en España y de manera muy especial en tierras de Sevilla donde pueden señalarse retablos verdaderamente antológicos de todos los períodos históricos, se comprenderá la envergadura de esta obra por razones cronológicas, geográficas y también cuantitativas y de valor artístico.

A todo ello podría añadirse la propia complejidad del tema y su tratamiento metodológico en el que se ha integrado de manera equilibrada distintas propuestas. Pocos campos como el del retablo están llamados a integrar en su estudio diversas artes como arquitectura, escultura, pintura, ornato, policromía que deben ser analizados de manera conjunta, todo lo cual hace del retablo, como escribe uno de los autores, una obra total. Conviene también reseñar que el retablo es el marco adecuado para la imagen religiosa y para programas iconográficos complejos y está hecho para desempeñar una función litúrgica como telón de fondo del rito religioso sin olvidar su función didáctica y catequética. Aspectos sociales como el patronato, las mentalidades o artísticos en lo referente a los maestros contextualizan el retablo.

Se comprenderá así que un trabajo de este tipo ha constituido un verdadero reto para los autores del que han salido airoso gracias a su formación y experiencia investigadora en el campo del retablo. Han contado para ello con una bibliografía muy extensa manejada con gran pulcritud que comprendía desde los autores ya clásicos que trabajaron el retablo sevillano como Gestoso, López Martínez, Sancho Corbacho, Hernández Díaz, a los más modernos, Palomero Páramo y Dabrio González, ampliados con otros autores nacionales y extranjeros.

Se trata de una amplia obra de síntesis de diferentes análisis que corresponden a los distintos períodos artísticos. Los orígenes del retablo sevillano tienen lugar en el período gótico, en el siglo XV, sin contar con precedentes anteriores y perdura hasta principios del siglo XVI. Gran novedad presenta este panorama del retablo gótico del que han desaparecido numerosas obras, pero se conservan retablos tan significativos como el de Alanís, el de San Bartolomé de la catedral de Sevilla o el de la capilla de Maese Rodrigo, todos ellos con pinturas y anteriores al retablo mayor de la catedral de Sevilla, verdadera obra magna del período. Del retablo catedralicio se hace un completo estudio de su azarosa historia desde sus inicios por Dancart, dentro de la estética borgoñona, a su configuración definitiva de mayor envergadura para emular el retablo de la Catedral Primada de Toledo, de la que se encargará Alejo y Jorge Fernández. En esta ampliación grandiosa del retablo se señala la importancia que debió de tener la llegada del arzobispo Fray Diego de Deza a la diócesis hispalense, buen conocedor de las novedades llegadas de Italia presentes en las empresas artísticas castellanas contemporáneas, si bien el retablo sevillano se continuó en gótico y con escenas esculpidas inspiradas, según se aporta, en la estampa germana y flamenca. Hermosos retablos pintados son el retablo mayor de Santiago de Écija y el mayor de San Pedro de Arcos de la Frontera (Cádiz), todos ellos como el catedralicio de bien entrado el siglo XVI.

Coexisten con los góticos los retablos renacentistas con influencias italianas llegadas a través de la importación de retablos cerámicos del círculo della Robbia como el de la Virgen de Granada de la catedral de Sevilla o la presencia en la ciudad del ceramista italiano Francisco Niculoso Pisano, autor del retablo de la Reina Católica del Alcázar de Sevilla. Muy acertado es señalar, como hace el autor, las trazas de retablo que ofrecen los sepulcros parietales importados como el del cardenal Diego Hurtado de Mendoza, obra de Fancelli, en la catedral hispalense o los de los Enríquez de Rivera en la Cartuja de Santa María de las Cuevas, obra de los Gazzini. El desarrollo del retablo renacentista es espléndido en número y calidad. Tras un rico apartado de retablos pictóricos, entre los que se estudian los de la catedral, el gran cambio que va a producirse en el tercer cuarto de siglo es la sustitución por el retablo escultórico con imágenes de bulto y relieves. Responsables de esta transformación es la llegada a Sevilla de nuevos escultores castellanos como Roque Balduque, Isidro de Villoldo, Bautista Vázquez y Jerónimo Hernández que importaron las formas de la retablística castellana. Tras una fase de transición representada por Nufro de Ortega, autor del retablo de Santa Ana de Sevilla con pinturas de Pedro de Campaña y el mayor de Santa María de Carmona, este retablo esculpido por los Vázquez viejo y joven, sucede la importante figura de Roque de Balduque que será responsable de grandes retablos mayores renacentistas como el de Santa María de Cáceres o Fregenal de la Sierra de Badajoz y la de Juan Bautista Vázquez «el Viejo», considerado como otra «águila» del Renacimiento español, autor de varios retablos mayores que inicia la exportación de la escultura sevillana a hispanoamérica. En una secuencia bien explicada en el último cuarto de siglo

XVI se impondrá la arquitectura en los retablos gracias a la difusión de los tratados de Serlio y Palladio, primero y, poco más tarde, de Vignola y a la actividad de los arquitectos como Hernán Ruiz II, autor de *El Manuscrito de Arquitectura*, y asimismo en los retablos de Jerónimo Hernández, como el de San Mateo de Lucena (Córdoba), obra de colaboración de varios maestros, o de Andrés de Ocampo, autor del mayor de la parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz).

Este retablo tardorrenacentista fuertemente apoyado en la tratadística italiana prolongará su vigencia en el primer cuarto del siglo XVII. Dentro de este clasicismo, si bien evolucionando hacia el Barroco, se encuadran los retablos de Juan Martínez Montañés, el gran artista de la escultura sevillana del momento que fue además de escultor retablista y ensamblador, que colaboró repetidamente con Juan de Oviedo. Se analizan sus grandes retablos sevillanos como el mayor de San Isidoro del Campo en Santiponce que alberga excelentes esculturas o el de San Miguel de Jerez de la Frontera (Cádiz). Dentro de la órbita montañesina se sitúan figuras tan significativas como Diego López Bueno o Jerónimo Velázquez con actividad constante documentada. Contemporáneo de este retablo esculpido será el retablo que se ajusta a las directrices de Trento, a través de sus programas doctrinales expuestos en pinturas por medio de grandes lienzos sin abandonar por ello la escultura. Bien valorada se halla en este punto la figura del hermano jesuita Alonso Matías, cuya obra más señera es el retablo mayor de la Casa Profesa de Sevilla que toma como modelo el retablo mayor del Monasterio de El Escorial. Particular atención se presta al cambio ornamental introducido por Francisco Herrera el Viejo en sus retablos que avanzará Miguel y Alonso Cano, cuyas actividades retablísticas se analizan con detenimiento en los grandes retablos de la época sevillana, como el retablo mayor de Santa María la Blanca de la Campana y el famoso retablo de Lebrija, con innovaciones no sólo ornamentales sino arquitectónicas al romper el canon clásico de proporciones. También se presta atención a otros importantes retablistas entre los que destacan Juan de Mesa, Felipe de Ribas o Luis Ortiz de Vargas, que marcan la transición al retablo barroco.

El desarrollo del retablo barroco en Sevilla es espléndido y su evolución en las distintas fases resulta perfectamente trazada a lo largo de sucesivos capítulos. El triunfo de la columna salomónica en la segunda mitad del siglo XVII da paso a un nuevo tipo de retablo de un único cuerpo de orden gigante con el que se potencia a la calle mayor, y se buscan efectos teatrales a la par que se desarrolla una profusa ornamentación. El retablo salomónico tuvo numerosos cultivadores en Sevilla y otros focos periféricos, destacando la gran figura de Bernardo Simón de Pineda, autor del retablo mayor del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla y sus seguidores. El retablo de estípites que sucede al anterior y se va a desarrollar en la primera mitad del siglo XVIII con gran riqueza y en número extraordinario, puede ser considerado un «estilo sevillano» pese al origen castellano de su difusor, Jerónimo Balbás, quien lo llevaría a México. Muy completo el estudio del innovador Pedro Duque Cornejo, insigne escultor pero

también retablista autor del magnífico conjunto de retablos de la iglesia de San Luis de Sevilla. No se descuida tampoco en este apartado la labor de otros maestros y la actividad de varios focos artísticos secundarios. La última fase del barroco la constituye el retablo rococó considerado como un «brillante final» por lo espléndido de su desarrollo y la importancia de sus obras. La introducción de la rocalla y los motivos chinecos en lo ornamental y una nueva proyección espacial inspirada en grabados germánicos e italianos hacen evolucionar el retablo de estípites acuñado por Jerónimo Balbás. De la gran figura del rococó sevillano, el portugués Cayetano de Acosta, retablista y escultor, se hace un estudio completo pese a no ser todavía artista conocido en toda su dimensión y valía que el autor considera a nivel de los Asam de Baviera. El retablo mayor de la colegiata del Salvador de Sevilla resume la subida calidad del arte de Acosta que ampliaría su actividad a Cádiz.

Del paso del neoclasicismo al historicismo se ocupará el último capítulo del libro. Como en el resto del país la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando impulsó la renovación de las artes y el ataque a los retablos barrocos, imponiendo una rígida normativa. Se desarrollará ahora la tipología del tabernáculo y la técnica del estuco. Sorprende que sea Écija, donde tanto cuajó el barroco, la localidad donde más se desarrolló el retablo neoclásico. El retablo historicista dará paso a los sucesivos *neos*, desde el neogótico relacionado con la restauración monumental centrada entonces en la Catedral hispalense. Se destaca en este lugar la labor del retablista Adolfo López Rodríguez.

Brillante fue el desarrollo del retablo regionalista, tendencia surgida en torno a la exposición iberoamericana de 1929. El arquitecto Aníbal González aparece como la figura del retablo regionalista como lo era también de la arquitectura. Tras la contienda civil en la que se produjeron lamentables pérdidas de retablos se impuso el neobarroco cuya figura clave fue Aurelio Gómez Millán, sin dar entrada a la vanguardia contemporánea.

Como conclusión, nos hallamos ante un libro completo, unitario en sus planteamientos a pesar de la triple autoría que, sin duda, ha de satisfacer a los más exigentes especialistas sobre el retablo. Un magnífico libro que constituye una importante aportación a la historiografía del arte andaluz, español e hispanoamericano.

REINA GÓMEZ, Antonio. *El paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2010. 234 págs. 30 ilustraciones a color. ISBN: 978-84-7798-294-4

POR GERARDO PÉREZ CALERO

El arte, como forma de expresión de una sociedad vista a través de un creador con talento, interpreta a través de la pintura de paisaje las circunstancias naturales que rodean al hombre como integrante de esa sociedad.

Antes de la edad contemporánea, el paisaje era en la pintura europea la referencia espacial, las circunstancias naturales de otros asuntos de mayor entidad temática, representadas en el cuadro de manera más o menos recetaria. A partir de entonces, y una vez reconocida su importancia en el Romanticismo; algo después, ya en la sociedad positivista de la segunda mitad del Ochocientos, se convierte en género predilecto de la pintura realista, a la que moderniza con nuevo lenguaje y avanzada técnica artística.

En la pintura española el paisaje adquiere mayoría de edad en la era romántica o isabelina. Entonces, manifiesta unas connotaciones pintorescas que irá perdiendo paulatinamente hasta que, la llegada del belga Carlos de Haes en la segunda mitad de siglo y la influencia de la fotografía, lo torne objetivo y topográfico, comenzando entonces el realismo paisajístico.

El libro que reseñamos trata del paisaje en la escuela sevillana del Ochocientos, asunto pictórico sobre el que ya se han realizado algunos trabajos parciales. Ahora, su autor pretende establecer una suerte de corpus sintético respecto al tema; empero antes, trata someramente unos *precedentes históricos*, que intentan sugerir el brillante futuro que tendría tal género en la pintura local. A este respecto, analiza a lo largo de más de cincuenta páginas, la pintura hispano-flamenca, el Renacimiento, el siglo XVII y el siguiente.

Entrando de lleno en el núcleo del trabajo y a tenor de su título, Reina Gómez establece, siguiendo a otros autores, tres etapas correspondientes a otros tantos períodos cronológicos y coincidentes con tercios: *Neoclasicismo*, *Romanticismo*, *Historicismo* y *Realismo*.

Respecto al primero, y tras advertir el interés entonces «por emular a Murillo», el autor menciona a José María Arango como el artista «más relevante de la época neoclásica sevillana y el primero en interesarse por el paisaje local y la valoración del mismo, no siguiendo la tendencia a la imitación de Murillo». También cita a otros pintores (José Guerra, Joaquín Cabral Bejarano, Joaquín María Cortés o Juan de Hermida), los cuales —dice— estuvieron sometidos al clasicismo o en hacer copias de Murillo, pero de los que soslaya su actividad como paisajistas o pintores de paisajes.

Al tratar el Romanticismo, comienza con algunas disquisiciones acerca de la importancia del arte flamenco en el español. Con esta premisa, el autor incluye como pionero y a la cabeza de esta etapa romántica a Carlos de Haes, al que llama «paladín de la pintura al aire libre» (pág. 120); añadiendo después: «De hecho, hasta Carlos de Haes, nadie en España había defendido, no ya una concepción realista del paisaje, sino ni siquiera una interpretación moderna del mismo» (pág. 118).

Reina Gómez pasa revista después a las circunstancias que propiciaron la venida de artistas extranjeros a España y a Andalucía: el mito de la imagen romántica de la región; las consecuencias de la revolución francesa de 1848, el establecimiento de Antonio de Orleáns en el palacio de San Telmo y el mecenazgo artístico en Sevilla; el Museo español de Luis Felipe en París; la proliferación de las ilustraciones pintores-

cas; y la instalación aquí de pintores y escritores, sobre todo británicos, franceses y belgas (cita a David Roberts, Wilkie, Lewis, Gustave Doré, y algún otro).

Entre las páginas 136 y 164 discurre una selecta nómina de quince de los más destacados pintores románticos sevillanos, de los que se citan algunos ejemplos de paisajes urbanos, pese a que el autor del libro había advertido explícitamente su exclusión en el mismo (pág. 17).

El tercer tercio de la centuria la nutre el doctor Reina con veintiún artistas *de inspiración realista* (pág. 165), la mayor parte de los cuales —dice— viajaron a Roma y a París para formarse. Habla también de la pintura histórica y de casacones, añadiendo que Eduardo Cano, José María Rodríguez de Losada y Manuel García Hispaletto estuvieron al margen de la práctica del paisajismo. Se detiene especialmente en Emilio Sánchez Perrier y en Manuel García Rodríguez, de los que ofrece amplio espacio.

Como último epígrafe, el libro dedica algo más de tres páginas a la *Escuela de Alcalá de Guadaíra*, de la que dice que «ha sido el crisol donde se han fundido todas las culturas pictóricas sobre el arte del paisaje» (pág. 208). Tras justificar que fue un *centro de peregrinación* de los paisajistas por razón de su propia naturaleza, cita a algunos pioneros románticos extranjeros, ya tratados en el momento oportuno, establecidos en la localidad: Richard Ford, David Roberts y Gustave Doré. Hace lo propio con españoles como Genaro Pérez Villaamil, receptor del ambiente idílico de la citada población, Manuel Barrón y Martín Rico; así como con los sevillanos: Jiménez Aranda, García Ramos, Villegas, Mattoni, Luis Jiménez, Alpériz, Rico Cejudo, Winthuysen y otros. Nombra a varios pintores foráneos *que pasan por Alcalá de Guadaíra*: Ignacio Zuloaga, Cristóbal Hall, el holandés Huidecoper y el francés De Mateu. Esta relación la lleva hasta el siglo XX y la actualidad, con Romero Ressendi, Capuletti, e incluso, Francisco Cortijo, su homónimo Cuadrado, Ramón Monsalves, Lola Sánchez, Miguel Gutiérrez y el paisajista actual José Recacha.

A modo de epílogo, Reina Gómez manifiesta unas conclusiones. Mediante veinte puntos ratifica en ellas muchos de los aspectos ya tratados en el texto que antecede. Empieza considerando que «en el Gótico no existía paisaje como tal»; continúa con citas de Alejo Fernández, Velázquez, Zurbarán, Murillo, Valdés Leal y el siglo XVIII, pasando por Carlos de Haes, hasta llegar a destacar una vez más la importancia de la escuela de Alcalá de Guadaíra. A este respecto, echamos en falta unas consideraciones acerca del binomio impresionismo—luminismo, que tan decisivo fue en la técnica empleada entre las últimas décadas del XIX y las primeras del siguiente, a raíz de la práctica allí del paisaje al aire libre por parte de José Jiménez Aranda.

Finalmente, el autor expresa su «preocupación por la conservación de la naturaleza y, por tanto, del paisaje», para proseguir con el «debilitamiento de la capa de ozono, del cambio climático, de las consecuencias del efecto invernadero, con el consiguiente deshielo de los glaciares y de los polos, de las sequías, los huracanes, la desertización y los incendios...» Concluye, no solo citando los Protocolos de Montreal de 1987 y

otros, de los que dice, «que no han resuelto el problema», y a Miguel Delibes, el parque de María Luisa y el Coto de Doñana, sino también haciendo una invocación: «que se trabaje por la conservación y el mantenimiento de la misma» [la naturaleza], «pues en ello, estoy seguro —concluye— que nos va la vida».

El libro, basado sustancialmente en el texto de la tesis doctoral defendida poco antes por Reina Gómez en la Universidad de Sevilla y premiada en el concurso de monografías de Archivo Hispalense, se completa con un repertorio de ilustraciones a base de una treintena de láminas en color repartidas por el texto, así como con una amplia bibliografía y un índice onomástico.

TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, *El Alcázar de Sevilla. Reflexiones sobre su origen y transformación durante la Edad Media. Memoria de investigación arqueológica 2000–2005*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2010, 367 pp. ISBN: 978-84-8266-966-3.

POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS

Un libro sobre un bien de interés cultural perteneciente al Patrimonio de la Humanidad, declarado por la UNESCO en 1987, merece siempre toda nuestra atención. Un nuevo libro sobre el Alcázar de Sevilla, seguido de tan sugestivo subtítulo despierta aún más el interés en todos quienes se ocupan no sólo del desarrollo de la arquitectura palatina en la Edad Media sino también del pasado histórico de la ciudad de Sevilla. En este caso, la nueva obra del conocido arqueólogo representa una considerable ventaja y acierto respecto a sus anteriores monografías ya que aquí podemos contemplar en extensión todas las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el viejo solar alcazareño durante el lustro 2000–2005, dentro de un proyecto titulado “Análisis arqueológico integral del Real Alcázar de Sevilla. Evolución histórica e inserción urbana” si bien se incorporan del mismo modo los trabajos realizados desde 1997 a 1998 y 1999 a 2000 que tuvieron como objetivos el Patio de la Montería y la Puerta Primitiva del Alcázar.

El texto se divide en cinco capítulos precedidos de una introducción y concluidos por una síntesis y larga bibliografía. En el primero de ellos o secuencia general se comentan “los procesos arqueológicos generales” detectados en el Alcázar hasta el siglo XIV a través de un esquema de nueve fases, a saber: I, Nivel no antropizado; II, Niveles protohistóricos; III, Construcciones romanas; IV, Hiatus; V, Construcción califal–abbadí; VI, Construcción alcázar; VII, Construcción arrabal abbadí–almorávide; VIII, Construcción alcazaba almohade; IX, Construcción castellana. El segundo capítulo denominado Secuencia geoarqueológica y reconstrucción paleogeográfica está redac-

tado por los autores Francisco Borja Barrera y María Ángeles Barral Muñoz quienes muestran dos interesantes planos en los que se identifican las antiguas terrazas del Guadalquivir así como sus paleocauces y el desarrollo de su llanura aluvial.

En el tercer capítulo se contempla la ocupación humana del espacio meridional de Sevilla desde los orígenes de *Spal* a la ocupación romana de los siglos VIII a.C. al III d.C. analizando su contexto histórico, medio urbano, aspectos topográficos y registro material de la Hispalis romana para continuar con el mismo esquema de estudio durante la Antigüedad tardía hasta el siglo VIII. Finalmente, este largo capítulo termina con el estudio de dicho sector meridional en el período omeya (ss. X–XI). Llegados a este punto podríamos analizar estos tres primeros capítulos que constituyen claramente la primera parte del libro. En primer lugar, sorprende al lector el amplio arco temporal investigado y que abarca desde el “nivel no antropizados” hasta la “construcción castellana”, es decir, una cronología que va del siglo VIII a. C. al año 1366 de nuestra era con un largo “hiatus” de siete siglos (III–X d.C.) y las poco definidas denominaciones “califal–abbadí” o “abbadí–almorávide”. Pues, ciertamente, el autor nos ofrece mucho más de lo que esperábamos del título de su obra ya que se remonta no sólo a los orígenes del Alcázar en la Edad Media sino hasta los orígenes de Sevilla.

Ahora bien, cuando llegamos al siglo X, denominado como “período omeya (913–1031)” –que, quizá, debemos entender propiamente como período califal aunque el califato de Córdoba no se instituyera hasta el 929 y el emirato omeya independiente de Damasco existiera desde el 756– el sector meridional de *Isbil* aparece como un páramo con una iglesia “rodeada no ya de un amplio cinturón funerario sino de estructuras de tipo industrial” (p. 76). Resulta muy difícil aceptar que el explícito texto de al–Bakri en el que se nos informa que Abd al–Rahman III, tras la rebelión de los sevillanos en el 913, mandó destruir sus murallas y construyó “el antiguo alcázar llamado Dar al–Imara y lo fortificó con un muro de piedra alto y torres inaccesibles, que así se han mantenido hasta hoy” haya que considerarlo con un carácter más simbólico o propagandístico que real, como afirma Tabales. ¿Dónde estuvo, pues, el alcázar sevillano, mencionado también por al–Himyari? No podemos obviar esa cita reflejada en los muros y torres de sillería que se asoman a la Plaza del Triunfo y calle Romero Murube. Las ideas claras y precisas de los arquitectos Félix Hernández y Alfonso Jiménez se han tornado en unos resultados inadecuados y confusos con las nuevas excavaciones. Ellos vieron claramente en la puerta en arco de herradura enjarjado que enmarca un alfiz, –quedando más arriba una moldura en perfil de caveto con listel superpuesto como en la Puerta de San Esteban de la Mezquita de Córdoba, datable, pues, en el primer tercio del siglo X–, la entrada al Dar al–Imara de Abd al–Rahman III. Y el propio Tabales mantenía en sus primeros estudios de estratigrafía y evolución constructiva del Alcázar de Sevilla, (2003, p. 108) que la torre suroccidental del primer recinto alcazareño se correspondía con el Dar al–Imara en función de los fragmentos cerámicos aparecidos, típicos del siglo X. No obstante, el dintel bajo el arco de he-

radadura que recordaba el modelo cordobés ha desaparecido tras la última restauración, borrando así toda posible analogía. Por otra parte, el cimacio emiral en mármol, del siglo IX, aparecido como clave del dintel que se superpone al arco descarga, no se dejó “in situ” y sigue denominándosele “cimacio omeya” de manera imprecisa.

Unos resultados inadecuados y confusos no nos proporcionarán nunca una idea clara y distinta de las cosas. Y efectivamente, como decía el filósofo, “muchísimos errores sólo consisten en que no aplicamos correctamente los nombres a las cosas”. En este sentido, la principal fuente es el propio monumento junto con los textos e inscripciones que debemos interpretar correctamente, algo que nuestro autor olvida con frecuencia. A este propósito le convendría recordar el consejo de la profesora Alicia Canto respecto a la errónea interpretación de la inscripción de los olearios del fragmento de un pedestal reutilizado como losa del pavimento en la puerta del Dar al-Imara (*Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, UAM, 2005, pp. 3–4).

Sin embargo, la respuesta a nuestra anterior pregunta la hallamos al inicio del penúltimo capítulo, es decir, en el capítulo cuarto donde se afirma que el origen del Alcázar se encuentra en el alcázar abbadí con estos posibilistas términos: “La construcción del alcázar pudo haberse llevado a cabo a lo largo del siglo XI y tal vez durante los primeros momentos del siglo XII” (p. 99). Ahora bien, consideramos que se ha ido, metodológicamente, demasiado lejos al recurrir al Carbono 14 para datar la torre suroccidental del llamado “primer recinto”, situada en el Patio de la Montería, en la fecha concreta 1085 ± 85 años con objeto de defender la tesis de que el Dar al-Imara de Abd al-Rahman III no es el origen del Alcázar de Sevilla y los robustos muros que contemplamos todavía en la Plaza del Triunfo se deben al período taifa de los Abbadíes, como se nos informa brevemente al final de dicho capítulo.

Por lo tanto, es en esta segunda parte del libro, o sea, los dos últimos capítulos en donde vamos a conocer el origen y la transformación del Alcázar de Sevilla durante la Edad Media a través de las excavaciones que nos muestran “el arrabal abbadí–almorávide (fines del siglo XI–mediados siglo XII)”, que destacó por su irregularidad y aparente distribución espontánea como puede observarse en las casas bajo el Patio de las Doncellas, además de los restos hallados en el Patio de la Montería en 1997, entre los que apareció una inscripción con el nombre de al-Mutamid. No se explica cómo pudo convivir este palacio abbadí con el próximo arrabal del Patio del León (véase plano p. 170). Los edificios bajo “la muralla del agua” y “la muralla del Príncipe” (sic) no tienen suficiente definición, apareciendo el último cortado por la cimentación de esta muralla que el autor interpreta como la construida por Abd al-Mumin “para el acuartelamiento de las tropas almohades en 1150” sin mayor argumentación ni apoyo textual. Finalmente, las tres casas situadas bajo el Patio de las Doncellas refutan la vieja teoría de la transformación del núcleo central del palacio al-Mubarak en alcázar mudéjar de Pedro I, incorporándose los aspectos paleobiológicos y estudios palinológicos de Gómez y Ubera con amplios cuadros y diagramas polínicos.

De este modo, llegamos al momento de la ampliación almohade –mediados del siglo XII– 1221– mediante la absorción de magnos espacios exteriores e interiores que darán origen a las distintas alcazabas que definieron urbanísticamente a la ciudad hasta los tiempos modernos. En este capítulo, sin embargo, se nos presenta la planimetría del Patio de las Doncellas, una de cuyas galerías se apoya en la llamada “muralla norteafricana”, muralla que por su importancia necesitaría mejor definición así como los denominados “palacios” almohades del recinto III, que, en todo caso, serían 9 *bayt* del nuevo recinto almohade toda vez que en los recintos I y II tenemos también el “Palacio del Yeso” y el “Palacio del Crucero” ¿cuántos palacios, pues, había en el Alcázar almohade de Sevilla? De cualquier modo, después de tantas excavaciones, ese *unicum* que representa el Patio del Yeso permanece sin explicación al igual que su enigmático muro Norte, realizado en “un raro tapial calicastro de cascotes y que podría fecharse a inicios del XII o retrotraerse incluso al XI”. El estudio de la casa excavada en el Jardín Inglés donde apareció una tinaja estampillada almohade y la planimetría de la alcazaba interior en su conexión con la mezquita aljama completan este cuarto capítulo.

Finalmente, el quinto y último capítulo se ocupa del Alcázar cristiano, siguiendo el mismo esquema que en el capítulo anterior, es decir, contexto histórico, medio urbano, evidencias arqueológicas en el Alcázar, aspectos topográficos y paleobiológicos, registro material, perduración y amortización. Aquí se abordan las obras y remodelaciones en el primer siglo castellano, o sea, el palacio gótico que mandó construir Alfonso X el Sabio a expensas del núcleo más importante del primer palacio almohade, adaptándolo a sus estructuras y aprovechando un extenso patio de crucero así como, a continuación, la drástica transformación mudéjar del palacio de Pedro I, que da su categoría excepcional al Alcázar actual.

Dentro de las excavaciones de dicho palacio destaca la del espléndido Patio de las Doncellas y su recuperación tras su restauración en que lo contemplamos como el patio que nunca existió a tenor de los estudios realizados sobre su origen y evolución. Cuesta trabajo pensar que haya sido un proyecto inacabado y sus sucesivas fases oscurecen más que aclaran las múltiples cuestiones implicadas en tan emblemático espacio. Por ejemplo, cómo explicar un jardín lineal con una potente capa de hormigón que deja poco terreno libre para el cultivo (véase fotografía p. 397). Por otra parte, las excavaciones del Patio del León no han resuelto completamente las hipótesis previas acerca del muro pantalla que nos introduce al Patio de la Montería al encontrarse arrasado este sector a causa de la construcción del teatro de la Montería aunque han aportado interesantes fragmentos escultóricos.

Finalmente, cuando esperábamos una conclusión la obra termina con una breve síntesis de una página donde se nos informa, como dato de interés, que se ha constatado la datación del alcázar primitivo “en un período comprendido en torno a la fecha de 1084 ± 45 años en base al uso del C14 en el emplecton de la torre suroccidental

(Patio de la Montería) afianzando los datos procedentes de las excavaciones de las cimentaciones” (p. 359). Suponemos que más de un arqueólogo se preguntará por la utilización del C14 en un edificio histórico toda vez que dicho método presenta ya muchos problemas para la época prehistórica. Y parece ser que el único objeto del autor sea afianzar las mismas afirmaciones de sus propios resultados, revelando una radical inseguridad.

Claro es que no debíamos esperar una conclusión sino “una reflexión como un estado de la cuestión abierto a futuras discusiones” según se nos anunciaba en el primer capítulo. En otras palabras, lo habitual en el arqueólogo Tabales. Ahora bien, si reflexionar es considerar nueva o detenidamente una cosa no creemos encontrar ahora nada nuevo que no hayamos leído antes en sus publicaciones a no ser la breve nota sobre el C14.

La incorporación de este nuevo método de investigación en las excavaciones arqueológicas del Alcázar de Sevilla suple la falta en el texto de los comentarios del arquitecto Antonio Almagro (“Los Reales Alcázares de Sevilla”, G. Borrás, coord., *Arte andalusí*, Zaragoza, 2008, p. 184) o las críticas del arqueólogo Juan Zozaya quien incide también en los problemas de interpretación (“Las fortificaciones andalusíes”, G. Borrás, coord., *op. cit.*, pp. 239–240). Y asimismo las nuestras publicadas en esta revista (“Historia del arte y arqueología en los nuevos hallazgos del Alcázar de Sevilla”, *Archivo Hispalense*, 2007, pp. 313–334).

El libro concluye con una amplia bibliografía donde, obviamente, se olvidan los títulos antes mencionados. La excepcional planimetría e ilustraciones a todo color son espléndidas y muy numerosas aunque no van numeradas. Para terminar, debemos consignar, al menos, una errata y un error. La errata aparece en la página 23 donde se lee “Secuencia geoarqueológica y reconstrucción paleográfica” (sic). El error en la página 227 cuando se habla de “la construcción de la Sala de la Justicia por Alfonso XI a inicios del XIV” cuando sabemos que Alfonso XI nació en 1311 y dicha sala ha sido datada con posterioridad a 1340 por los escudos de la Orden de la Banda que allí aparecen.

ROBLES, Juan de. *Tardes del Alcázar. Doctrina para el perfecto vasallo*, edición de Antonio Castro Díaz. Sevilla: Ayuntamiento, Instituto de la Cultura y las Artes (ICAS), Colección Clásicos Sevillanos, 2010, 328 pp. ISBN: 978-84-92417-10-0.

POR JOSÉ LÓPEZ ROMERO

La literatura de nuestra Edad de Oro fue tan prolífica que muchos de sus textos hoy dormirían el sueño de los olvidados, o perdidos, si no hubiera sido por ediciones publicadas entre los siglos XIX y XX. El propio título de una colección decimonónica

“Biblioteca de libros españoles raros y curiosos” nos avisa de los textos en ella incluidos. Pero estas ediciones de intención más bien divulgativa, aunque con el enorme mérito de su función recuperadora, ya requieren de una revisión en toda regla a cargo de especialistas. Las *Tardes del Alcázar* de Juan de Robles es un buen ejemplo de ello. Editada por vez primera en 1948 por Miguel Romero Martínez (Sevilla, Diputación Provincial), hoy se nos aparece de nuevo en una magnífica edición al cuidado del profesor Antonio Castro Díaz, cuyos conocimientos sobre la literatura dialógica renacentista nos garantiza la fiabilidad de esta reedición. Aunque no debemos llamarla de tal manera, ya que el profesor Castro ha tomado como texto para su transcripción el manuscrito autógrafo conservado en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla.

El volumen se nos presenta con una Introducción o estudio previo en el que el profesor Castro va desgranando con todo detalle y exhaustividad las claves de la obra de Juan de Robles, así como unas breves notas biográficas del autor, con que se inicia dicho estudio, sobre el que volveremos. Le sigue el texto de Juan de Robles de acuerdo con la estructura formal ya previamente estudiada: “Dedicatoria al Excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, Duque de Sanlúcar la Mayor...”; el “Prólogo al lector” (dos apartados que forman los preliminares de la obra); el texto literario dividido en dos “Tardes”; y se cierra la obra con la “Aprobación” y la “Licencia de impresión”. Finalmente, el profesor Castro añade una relación de “variantes textuales” que Robles fue incorporando de su puño y letra al manuscrito, y el índice temático y onomástico tan socorrido en este tipo de literatura al que pertenece *Tardes del Alcázar*.

La figura de Juan de Robles, y en esto no deja de ser también ejemplar en su época, se nos aparece con los tintes grises de una persona dedicada a la Iglesia, en la que si bien desempeñó cargos de cierta relevancia en la gran Sevilla de entre las dos centurias, éstos no llegaron a tener la importancia que le llevara a alcanzar algún puesto o dignidad superior. Después de haber gozado de la confianza de los arzobispos Rodrigo Castro y Fernando Niño de Guevara, a la muerte de éste, se retira a su parroquia de San Marina, sobre la que disfrutaba de un beneficio, y “favorecido por la vida retirada de estos años —nos dice el profesor Castro— comienza a escribir sus más importantes obras” (p. 14). Entre éstas, la primera: el *Discurso en razón de si es necesario erigir beneficios curados en este Arzobispado de Sevilla* (1616 y 1623), la célebre *El culto sevillano* (1631) y, finalmente, *Tardes del Alcázar*, cuya aprobación para ser impresa data del 7 de enero de 1636 (pp. 16 y 239). La última obra de Robles que ve la luz será el *Diálogo entre dos sacerdotes... en razón del uso de la barba en los eclesiásticos* (Sevilla Francisco de Lyra, 1642). Juan de Robles muere el 2 de enero de 1649 al comienzo de una terrible epidemia de peste “que acabó con la mitad de la población de Sevilla” (p. 17).

Y como tal hiciera en *El culto sevillano*, Juan de Robles escoge el diálogo entre dos personajes (los mismos que en su obra anterior) para su nuevo texto. Así, *Tardes del Alcázar*, como nos demuestra el profesor Castro en su estudio previo con todo detalle,

se inscribe en la mejor corriente de la literatura dialógica que tan buenos y excelentes frutos dio a lo largo de la centuria renacentista y cuyo esplendor, como vemos, se prolonga hasta buena parte del XVII.

¿Modelo de diálogo? Sin duda. Conocedor Robles de los resortes estructurales y formales de los diálogos, como estudioso es el profesor Antonio Castro de ellos, no encuentra mejores moldes para exponer lo que es la intención última que alienta esta *Tardes del Alcázar* y que ya nos avanza en el subtítulo: “Doctrina para el perfecto vasallo”; el profesor Castro añade a ello: “...tiene por objeto el adoctrinamiento de los individuos para que su comportamiento social se adecue a los principios del absolutismo monárquico, imperante en el ámbito europeo occidental del siglo XVII, y a la política centralizadora y autoritaria del Conde-Duque de Olivares, a quien Juan de Robles dedica su obra” (p. 21). Todo en este texto es ejemplo de ese género al que nos referimos: desde su localización espacio-temporal, que nos desvela el propio título de la obra, pasando por la dialéctica maestro-alumno tan frecuente en los diálogos, hasta llegar a la intención didáctica que lo alienta y su estrecha relación con el tiempo en el que se escribe, y los acontecimientos y marco político-social que en la obra se reflejan. Sin olvidarnos tampoco, otro de los elementos imprescindibles y definidores de la literatura dialógica, las fuentes: la Biblia y autores religiosos medievales, como no podía ser menos en un hombre de Iglesia; los clásicos greco-latinos; un número bastante interesante de escritores contemporáneos de Robles; y dos que se destacan por diferente motivo: Erasmo de Rotterdam, del que argumenta el profesor Castro: “No deja de sorprender la desenvoltura con que Robles alega sin tapujos a Erasmo – ya comprobado desde hacía tiempo en el *Índice de libros prohibidos*–, aun cuando las alegaciones que de él hace Robles correspondan al Erasmo erudito y anticuario, y no al reformista religioso que concitó las fulminantes condenas de la ortodoxia” (p. 62); y las *Partidas* de Alfonso X el Sabio, cuyas citas llenan la obra y le sirven al licenciado Sotomayor a modo de hilo conductor de sus argumentos. Citas, proverbios, apotegmas, cuentecillos, etc. con que Robles va aderezando su obra, ese diálogo que sostienen durante dos tardes en los jardines del Alcázar, residencia de los reyes en Sevilla, el licenciado Sotomayor, el maestro en esa tensión dialéctica que nos propone Robles y trasunto del propio autor, y don Juan de Guzmán, el discípulo que se dispone a recibir y asimilar las enseñanzas de su interlocutor.

En dos tardes sucesivas y en el *locus amoenus* de los jardines del alcázar, se desarrolla este proceso de adoctrinamiento que se inscribe también en la mejor tradición de la literatura didáctica centrada en la configuración de modelos de conducta. Si es el perfil del buen vasallo el tema central o motivo inicial sobre el que gira la conversación, la obra, como fiel exponente del género, no deja de tratar otros asuntos tan importantes y tan estrechamente ligados con éste: sin duda un buen vasallo, pero también un buen señor. Las obligaciones del primero no eximen de su responsabilidad al segundo, quien debe ser faro, guía y ejemplo para sus súbditos. Literatura, pues, de

corte político que tanto proliferó en aquellos siglos y de la que el profesor Castro cita algunos excelentes ejemplos. Porque en época tan turbulenta necesario se hacía, y toda mano o pluma era poca para apuntalar con la mayor solidez que se pudiera a las instituciones, sobre todo la monarquía tan zarandeada por las guerras y las quiebras económicas que desembocaron irremisiblemente en la ruina del imperio. E incluso Robles se permite, a la manera de los arbitristas, tan de moda en aquellos tiempos y a los que se refiere el propio escritor (p. 136), articular medidas para “la regeneración nacional ante la crisis” (p. 45). “¿Qué cosas debe hazer el pueblo por su rey?” se pregunta y responde el licenciado Sotomayor: “...el pueblo debe fazer al rey señaladamente cinco cosas: la primera, conocerle; la segunda, amarle; la tercera, temerle; la cuarta, honrrarle; la quinta, guardarle” (p. 138). Y por su parte, el rey a su pueblo “deve mostrar amor en tres maneras. La primera, haviendo merced dellos, faziéndoles merced quando entendiere que lo han menester... La segunda, haviéndoles piedad, doliéndose dellos quando les oviese a dar alguna pena... La tercera, haviéndose misericordia para perdonarles a las vegadas la pena que merecieren por algunos yerros que oviessen fecho” (pp. 144–145). Finalmente, no falta el elogio y la necesidad de la figura del privado (p. 217), pues no olvidemos que Robles había dedicado sus *Tardes* a don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares, valido de Felipe IV: “Razones de conveniencia del haver privados. La primera razón será la común de que a todo hombre le es necesario tener un amigo especial, con quien comunicar interiormente sus negocios y desabrochar su pecho, para alivio de sus cuidados y disminución de sus penas” (p. 217).

Dos aspectos más destacaríamos del texto que mejoran su lectura; el primero, la transcripción de las acotaciones al margen, que sirven para señalar el tema de la conversación o las fuentes que se aducen para la argumentación de los dialogantes; y el segundo, las abundantes y siempre autorizadas notas al pie con que el profesor Castro acompaña el texto; notas que aclaran, informan y ponen en relación el texto de Robles con sus fuentes o con su época, o explican los acontecimientos a lo que se refiere el pasaje. Obras como las *Tardes del Alcázar* exigen una profusa anotación y un estudio previo que aclare y analice sus claves, esto es, una cuidada edición como la que aquí nos presenta el Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, y a nadie mejor se le ha podido encomendar esta labor de recuperación de este texto, tan interesante en tantos aspectos, como al profesor Antonio Castro Díaz. Sus trabajos sobre literatura renacentista en general, y sobre diálogos y escritores sevillanos en particular, avalan una labor filológica digna de admiración; prueba de ello son *Los “Coloquios” de Pedro Mexía* (Sevilla, Diputación, 1977), escritor al que completó con sus magníficas ediciones de la *Silva de varia lección* (Madrid, Cátedra, 1990) y los *Diálogos o Coloquios* (Madrid, Cátedra, 2004).

NORMAS PARA LA ENTREGA Y PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1. Cualquier trabajo ha de ir acompañado con una hoja en la que conste: título del mismo, nombre y apellidos del autor o autores, dirección, teléfono, población y correo electrónico, así como su situación académica y profesional y el nombre de la institución científica a la que pertenece.
2. Los trabajos deben ser inéditos. No se volverán a aceptar trabajos devueltos. Se remitirán en doble formato: CD-rom, Dvd,.. (procesador de textos word perfect, word u otros compatibles) e impresos en hojas DIN-A4, con una extensión máxima de 15 a 30 folios, en los que estarán incluidos notas, gráficos, tablas y bibliografía, con tipo de letra Times New Roman, de 12 puntos e interlineado 1,5. El original se acompañará de un breve resumen del trabajo en español y en inglés, que no debe exceder de 150 palabras, y las correspondientes palabras clave, también en español e inglés.
3. El material gráfico para ilustrar el texto cuando sea necesario, habrá de ser original, presentarse numerado y con breve pie o leyenda. Si se trata de fotografías, en positivo y, preferentemente, en blanco y negro. Podrán presentarse en formato digital y tendrán la resolución necesaria para la impresión.
Todo el material gráfico deberá ser original del autor o contar con las autorizaciones pertinentes de reproducción.
4. Las notas, numeradas correlativamente, se redactarán a pie de página, con tipo de letra Times New Roman, de 10 puntos.
5. Las citas bibliográficas, respetando orden, puntuación y ortografía se ajustarán a los siguientes criterios, siguiendo en lo posible para su redacción las normas UNE 50-104-94 e ISO 690 y 690-2:

a) De monografías:

Autor: Apellidos (mayúsculas) y nombre

Título: en cursivas

Tomo o volumen, si lo hay: t. ; vol.

Publicación (lugar, editor)

Año

Referencia a la página o páginas: p. / pp.

Ejemplo:

AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Historia de Sevilla: siglo XVIII*. Sevilla: Universidad, 1989, p. 116

b) De colaboraciones, introducciones o prólogos en monografías y artículos en publicaciones seriadas:

Autor: de igual forma que en las monografías

Título: entrecorrido, en letra redonda y sin subrayar

Título de la monografía o revista donde esté inserta: en cursiva

Año, volumen, número (en el caso de publicaciones seriadas)

Publicación (lugar, editor) y año (en el caso de colaboraciones en obras colectivas)

Referencia a las páginas: pp.

Ejemplos:

REAL DÍAZ, José J. "El sevillano Rodrigo de Bastidas. Algunas rectificaciones en torno a su figura". *Archivo Hispalense*, 1962, XXXVI, n°. 111-112, pp. 63 -102.

SÁNCHEZ BLANCO, A. "El documento administrativo y su valor" en *Actas de las Jornadas Gestión de archivos y documentos en las administraciones públicas*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1994, pp. 169-189.

6. Las citas documentales se harán en el orden siguiente:
Nombre o siglas del Archivo, Biblioteca o Institución
Nombre del fondo o colección (y en su caso sección), signatura.
Nombre/título del documento y fecha(s) del mismo
7. Los trabajos serán evaluados por el consejo de redacción y, si el texto lo requiere, por evaluadores externos, por el sistema doble ciego.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Apellidos y nombre

Entidad (en su caso)

DIRECCIÓN

Calle Población

CP Provincia

País Teléfono

Correo electrónico

Desea suscribirse a la Revista "ARCHIVO HISPALENSE" (1 volumen anual)

Precio de suscripción: 25 € (IVA incluido)

* Pueden adquirirse números sueltos anteriores

CORRESPONDENCIA Y SUSCRIPCIONES

Servicio de Archivo y Publicaciones

Diputación de Sevilla

Avda. Menéndez Pelayo, 32

41004 SEVILLA (España)

Teléfono: 95 455.00.29

Fax: 95 455.00.50

e-mail: archivo@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 3 DE OCTUBRE
EN LOS TALLERES DE TECNOGRAPHIC, S.L.

SEVILLA 2011

