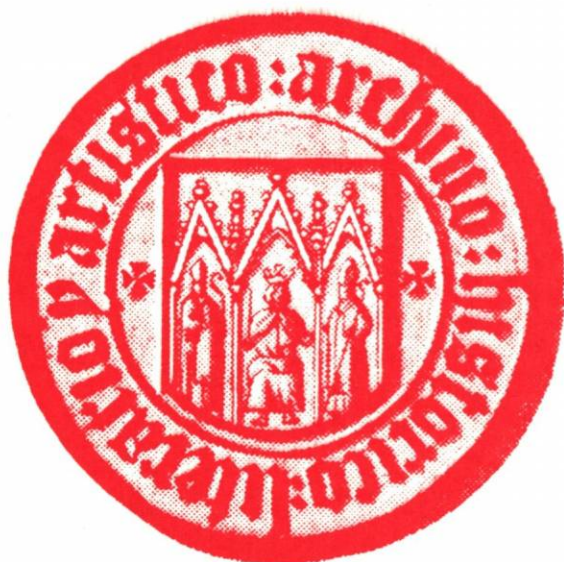


ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA 1996

DISPUTACION
DE
SEVILLA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA
DE LA LINGÜÍSTICA Y DE LA LINGÜÍSTICA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA

ARCHIVO HISPALENSE REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



1988
N.º 1

TOMO LXXIX
N.º 1

Depósito Legal SE-58-1988 ISSN 0270-4067

Impreso en Tecnología S.A. Edificio "El Gallo", C/A. Pab. 15 SEVILLA

DIPUTACION
DE
SEVILLA

Publicaciones de la
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTÓRICA, LINGÜÍSTICA
Y ARTÍSTICA

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

Impreso en Tecnographic, S.L., Políg. Calonge, c/A, Parc. 12- SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2ª ÉPOCA
1996



TOMO LXXIX
NÚM. 241

SEVILLA 1996

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2ª ÉPOCA

1996

MAYO-AGOSTO

Número 241

CONSEJO DE REDACCIÓN

ALFREDO SÁNCHEZ MONTESEIRÍN
Presidente de la Diputación Provincial

MANUEL COPETE NÚÑEZ
Diputado del Área de Cultura y Ecología

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ

BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR

CARLOS COLÓN PERALES

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JUAN BOSCO DÍAZ URMENETA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

JUANA GIL BERMEJO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

ANTONIA HEREDIA HERRERA

FRANCISCO MORALES PADRÓN

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA

JUAN MIGUEL SERRERA CONTRERAS

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

ALBERTO VILLAR MOVELLÁN

FLORENCIO ZOIDO NARANJO

Dirección Técnica:

CARMEN BARRIGA GUILLÉN

Secretaría y Administración:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

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

Teléfonos 95-455 00 28 y 455 00 29

41071 Sevilla (España)

SUMARIO

ARTÍCULOS

Páginas

HISTORIA

- TENORIO IGLESIAS, Concepción: *El Archivo del Hospicio Provincial y del Colegio Provincial de Sordomudos y Ciegos de Sevilla*. 11
- DAZA, Salvador y REGLA PRIETO, María: *La Justicia en la época de Carlos III, a través de un célebre proceso criminal (Sanlúcar de Barrameda, 1774)*. 47
- SÁNCHEZ HERRERO, José y PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia M.: *El Sínodo de Sevilla de 1490*. 69

LITERATURA

- LEÓN GUSTÁ, Jorge: *Sobre el autor de la égloga "Paçed, mis vacas, junto al claro río..."*. 97
- BALTANÁS, Enrique: *Defensa de una mujer real en Bécquer: para una relectura de la rima XXXIV*. 111

CORREA RAMÓN, Amelina: *Introducción a una relectura del modernismo andaluz en poesía. Nómina de poetas.*..... 121

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio: *José María Pemán, poeta neopopularista.* 147

ARTE

RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *Los seguidores de José de Arce: Las esculturas de Francisco de Gálvez para la Torre-Fachada de la Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera.*..... 169

ESPIAU EIZAGUIRRE, Mercedes: *Sobre la arquitectura y su apariencia (Análisis de policromías en la Casa de la Moneda de Sevilla).*..... 193

BARROS CANEDA, José Ramón: *El abastecimiento de aguas al Arsenal de la Carraca.*..... 219

TEMAS SEVILLANOS EN LA PRENSA LOCAL..... 235

CRÍTICA DE LIBROS

Cancionero sevillano de Nueva York, eds. Margit Frenk, José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, prólogo de Begoña López Bueno. Por Juan Montero 257

GARFIAS, Francisco: *Juan Ramón en su Reino.* Por Carmelo Guillén Acosta..... 260

BARRIGA GUILLÉN, Carmen; HEREDIA HERRERA, Antonia; SILES SATURNINO, Reyes y ZAHINO PEÑAFORT, Luisa: *Hospitales y centros benéficos sevillanos. Inventario de sus fondos.* Por Vicenta Cortés Alonso. 262

FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan y CALVO LAULA, Antonio: *In Vandalia Carmona.* Por Pablo J. Vayón Ramírez. 265

EL ARCHIVO DEL HOSPICIO PROVINCIAL Y DEL COLEGIO PROVINCIAL DE SORDOMUDOS Y CIEGOS DE SEVILLA

HISTORIA

BRIEF RESENA HISTÓRICA

La fundación del Hospicio (el 24 de julio de 1803) supuso la culminación de un largo proceso en el que intervinieron notablemente dos personajes de la vida sevillana de entonces. El primero, don Juan Elío Sureda, magistrado de la Real Audiencia de la ciudad, que a través de un legado testamentario fechado el 30 de octubre de 1802, suscribió una Real Cédula de Fundación de un Hospicio, y el segundo, el asistente don José Manuel de Argem, que desde su Real Cédula de 1803 en Sevilla impulsó importantes obras en la ciudad, siendo una de ellas la creación del Hospicio.

El Hospicio tuvo su primer emplazamiento en la casa nº 14 de la calle Maino de Lugo, frente al Convento de monjas del mismo nombre, que fue destinada a residencias de adultos de ambos sexos. A ella se unieron una casa de don Pedro Martínez, la del Colegio de los Niños Toribios, destinada a residencia de los jóvenes varones, que en su tiempo recibían formación agrícola y el Real Colegio de Sanísima Trinidad destinado a las niñas (1).

Pero el deseo de reunirlos a todos en un mismo edificio, aunque separados en departamentos, hizo que años más tarde el Hospicio quedara definitivamente

(1) Véase el libro *Historia de Sevilla*, de Manuel de Sotomayor, Imprenta del Excmo. Sr. D. D. Juan de la Cruz, 1877, tomo IV, páginas 140, 141 y 142.

(2) Véase la *Historia de Sevilla*, de Manuel de Sotomayor, Imprenta del Excmo. Sr. D. D. Juan de la Cruz, 1877, tomo IV, páginas 140 y 142.

EL ARCHIVO DEL HOSPICIO PROVINCIAL Y DEL COLEGIO PROVINCIAL DE SORDOMUDOS Y CIEGOS DE SEVILLA

BREVE RESEÑA HISTÓRICA

La inauguración del Hospicio el 24 de julio de 1831 supuso la culminación de un largo proceso en el que jugaron un papel decisivo dos personajes de la vida sevillana de entonces. El primero, don Juan Eloy Soret, miembro de la burguesía de la ciudad, que a través de un legado testamentario fechado el 30 de octubre de 1812 suscribió acta de fundación de un Hospicio, y el segundo, el Asistente don José Manuel de Arjona, que desde su llegada a Sevilla en 1825 impulsó importantes obras en la ciudad, siendo una de ellas la creación del Hospicio.

El Hospicio tuvo su primer emplazamiento en la casa nº 10 de la calle Madre de Dios, frente al Convento de monjas del mismo nombre, que fue destinada a residencia de adultos de ambos sexos. A ella se unieron una casa de don Pedro Pumarejo, la del Colegio de los Niños Toribios, destinada a residencia de los jóvenes varones, que en su huerto recibían formación agrícola, y el Beaterio de la Santísima Trinidad destinado a las niñas (1).

Pero el deseo de reunirlos a todos en un mismo edificio, aunque separados en departamentos, hizo que años más tarde el Hospicio quedara definiti-

(1) BRAOJOS GARRIDO, Alfonso: "El Hospicio de Sevilla, fundación del reinado fernandino". *Archivo Hispalense* nº 182, 1976, págs., 1-42

HEREDIA HERRERA, Antonia: "Juan Bautista Muñoz y la creación del Hospicio en Sevilla". *Archivo Hispalense* nº 217, 1988, págs., 281-285.

vamente instalado en el antiguo Noviciado de los jesuitas de la calle San Luis, en un inmueble situado frente a la Iglesia de Santa Marina. A éste se agregó, por permuta con la Casa de los Niños Toribios (2), una casa lindera en la misma calle donde estuvo establecido el Hospital de San Cosme y San Damián, vulgarmente conocido por el de los locos y de los inocentes. La comunicación entre ambos quedó establecida por detrás del presbiterio de la Iglesia de San Luis.

En el Hospicio recibieron albergue y educación, como queda reflejado en las series documentales que integran la sección de Movimiento de acogidos del Inventario perteneciente a este centro benéfico, gran cantidad de niños de ambos sexos, incluidos los expósitos procedentes de la Casa-cuna con seis años cumplidos, además de adultos necesitados y de ancianos desvalidos. Para el cuidado de los mismos fue designado en 1847 el Instituto de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl, y para su educación, funcionaron en sus instalaciones escuelas y talleres de aprendizaje, que favorecieron la formación profesional de los acogidos en él.

Los establecimientos de beneficencia, entre los que se encuentra el que nos ocupa, dejaron de estar dirigidos por patronatos particulares cuando pasaron a depender en 1836 de las Juntas Municipales de Beneficencia, que adquirieron el carácter de Provincial en 1853. Tras la supresión de las Juntas Provinciales de Beneficencia por decreto de 17 de diciembre de 1868, pasaron a depender de las Diputaciones Provinciales, al pasar a estas corporaciones locales las funciones de aquellas (3).

La denominación de Hospicio Provincial fue sustituida por la de Residencia- Escuelas de San Luis por la Diputación de la II República.

Pasados los años, el estado de ruina que amenazaba el edificio que lo albergaba (4), obligó al paulatino desalojo del mismo, trasladándose a todos los acogidos en él, con carácter definitivo, a otros centros provinciales. Los acogidos varones fueron trasladados en 1969 al Centro Educacional Juvenil "Francisco Franco", actual Complejo Educativo Provincial "José M^a Blanco

(2) Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (en adelante A.D.P.S.), Hospicio, leg., 1.

(3) HEREDIA HERRERA, Antonia: *Manual de organización de fondos de corporaciones locales. El Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla*. Madrid, 1980, págs. 15 y ss.

(4) A.D.P.S., leg., 1348.

White”, y las acogidas en 1973 pasaron al Complejo Educativo Femenino “Carrero Blanco”, actual Complejo Educativo Provincial “Pino Montano”.

El Colegio Provincial de Sordomudos y Ciegos fue creado por acuerdo de la Diputación Provincial el 25 de abril de 1872, a iniciativa de don Antonio Pichardo Casado, profesor de Primera enseñanza del Hospicio Provincial, que un año después se convertiría en su primer director. Tras peregrinar por distintos emplazamientos, el 7 de enero de 1902 quedó definitivamente instalado en un nuevo Pabellón del Hospicio Provincial. A partir de 1938, cuando los alumnos ciegos tuvieron enseñanzas y centro propio dependiente de la O.N.C.E., el Colegio quedó destinado únicamente para la enseñanza de alumnos sordomudos de ambos sexos.

En 1972, ante el progresivo deterioro del edificio que albergaba el Colegio, los alumnos varones fueron trasladados al primero de los centros provinciales antes citados, y las alumnas al segundo, aunque en 1991 se unieron a los varones en el Colegio de éstos, quedando todos integrados en un mismo centro docente (5).

En 1975, dos años después del traslado de las acogidas de la Residencia de San Luis, por Resolución de la Presidencia de la Diputación Provincial nº 2154, se comenzó la demolición del edificio en el que durante tantos años estuvieron instaladas estas dos instituciones (6).

EL ARCHIVO DEL HOSPICIO

La documentación del Hospicio Provincial, que incluye la del Colegio Provincial de Sordomudos y Ciegos, constituye uno de los fondos que integran el denominado “Archivo Histórico” de la Diputación de Sevilla.

En éste ya se encontraba una parte del fondo del Hospicio, constituido por 60 legajos y 1 libro. Para esta parte Antonia Heredia Herrera había elaborado el Cuadro de Clasificación y el Inventario, que aparece publicado en el libro *Hospitales y centros benéficos sevillanos. Inventarios de sus fondos* (7).

(5) GARCÍA PRIETO, José Luis: *Los niños sordos y la Diputación Provincial*. Sevilla: Diputación Provincial. Escuela Especial de Sordos, 1992.

(6) A.D.P.S., leg., 6917.

(7) BARRIGA GUILLÉN, Carmen... (et al.): *Hospitales y centros benéficos sevillanos. Inventarios de sus fondos*. Sevilla: Diputación, 1997

Hospicio, los cuales tienen su reflejo en los ingresos y salidas de capital, y en las facturas y recibos acreditativos de las actividades contables.

4. Movimiento de acogidos

A esta sección ha sido agregada la mayor parte de la documentación incorporada a este fondo, circunstancia que la convierte en la más voluminosa en número de legajos y libros, al tiempo que proporciona datos sobre las personas acogidas en el Hospicio a lo largo de toda su historia.

Expedientes sobre peticiones de ingreso

Esta serie permite conocer cómo los ingresos se producían en la mayoría de los casos, mediante la aprobación de peticiones hechas de oficio o de parte. Las primeras eran presentadas en función de un cupo determinado, que poseían ciertos organismos e instituciones y las alcaldías de los pueblos de la provincia.

Las peticiones solían ir acompañadas de la partida de bautismo de la persona para la que se solicitaba el ingreso, llevando además las de parte, informes solicitados a autoridades civiles y eclesiásticas sobre la veracidad de lo expresado en ellas.

Los niños expósitos procedentes de la Casa-cuna, que no habían sido adoptados ni reclamados por sus familiares, ingresaban directamente en el Hospicio al cumplir los seis años.

Libros de registro de ingresos y bajas de acogidos

Relaciones detalladas donde se asientan principalmente el número del expediente de la persona, su nombre y apellidos, la fecha del ingreso y de la baja, y la causa de ésta.

Libros de Matrículas de acogidos/as

Constituyen una de las series más significativas y de mayor entidad de este fondo al figurar en ellos las matrículas de todas las personas admitidas en el Hospicio desde su fundación.

Las matrículas se registraban numéricamente en libros distintos según se tratara de acogidos de uno u otro sexo, siguiendo un orden cronológico a par-

tir de la fecha de la orden de ingreso. Este número, que coincidía con el del expediente abierto para cada persona, permitía conocer en todo momento la cantidad exacta de acogidos de ambos sexos. A efectos de localización de matrículas y expedientes se confeccionaban unos Índices alfabéticos donde se anotaban junto a nombres y apellidos, el número del expediente y del libro de matrícula.

Los datos asentados en los libros de matrícula proporcionan información sobre la filiación, cupo, naturaleza, estado, sexo y edad de las personas acogidas, así como de ciertas circunstancias y vicisitudes de sus vidas que quedaban asentadas en un espacio reservado para ello. También de las bajas y de las causas que las motivaron.

Expedientes de acogidos/as

Esta serie es similar a la anterior en significación y entidad, debido a su volumen y antigüedad, con expedientes que se remontan a la época de fundación del Hospicio.

La apertura de los expedientes se realizaba tras efectuarse la inscripción de la persona acogida en los libros de matrícula, hecho que hacía coincidir su número con el de aquella. Ordenados en función del número recibido, en ellos se podía encontrar toda la documentación relativa a las personas acogidas, compuestas básicamente por las órdenes de ingreso, las partidas de bautismo o del registro civil y las órdenes de baja.

Expedientes sobre peticiones de baja

Esta serie es muy semejante a la de los ingresos, ya que las bajas también tenían que ser aprobadas previa presentación de una petición. Estas peticiones eran presentadas, en su gran mayoría, por los familiares de las personas acogidas, que con ellas solicitaban su salida del Hospicio con carácter definitivo o con licencia temporal. Durante la tramitación de estos expedientes, se solían pedir informes a autoridades civiles y eclesiásticas que corroboraran la veracidad de las intenciones expresadas, para así poder decidir si procedía o no el otorgamiento de la baja.

Libros de registro de defunciones

Con la inscripción de los acogidos fallecidos de ambos sexos.

Expedientes de prohijamientos

Esta serie proporciona información sobre las adopciones de niños y niñas acogidos en el Hospicio. Aparte de la petición, de los informes y de las pruebas documentales propias de cada caso, solía quedar en ellos una copia de la escritura de prohijamiento.

Colegio Provincial de Sordomudos y Ciegos

Libros de matrículas de alumnos

Las matrículas se registraban en libros distintos según se tratara de alumnos sordomudos o de alumnos ciegos, siguiendo un orden cronológico a partir de la fecha del ingreso. A cada una de ellas se le asignaba un número que coincidía con el del expediente de cada alumno. Junto a este número figuraban el nombre y apellidos del alumno, fecha de nacimiento, fecha de ingreso, procedencia, datos sobre la enseñanza, la fecha de baja y su causa.

Expedientes de alumnos sordomudos

Estos expedientes tenían un número que coincidía con el de la matrícula. Ordenados a partir de él, contenían toda la documentación exigida a los alumnos para su ingreso, que tenía que ser solicitada a través de una petición.

Libros-acta de exámenes

Estos libros, fiel reflejo de los contenidos educativos impartidos en el Colegio, guardan el testimonio de los resultados finales de las distintas disciplinas impartidas en él, cuyos exámenes gozaron de una particular resonancia social.

ARCHIVO DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

HOSPICIO PROVINCIAL Y COLEGIO PROVINCIAL DE SORDOMUDOS Y CIEGOS

CUADRO DE CLASIFICACIÓN

	Fechas	Legajos	Libros
1. Fundación y gobierno			
Antecedentes y documentos sobre instituciones relacionadas.	(1561) 1696-1863	1	
Expedientes y documentos de fundación, edificio y dotación.	1766-1829	2	
Expedientes, propuestas y disposiciones sobre la fundación.	1830-1831	3-4	1
Ordenanzas, reglamentos y memorias	1832-1841	5	
Actas de Juntas	1805-1860	6-7	
Expedientes y correspondencia	1831-1896	8-13	
Libros-registro de expedientes	1845-1862		2-5
Expediente de creación del Colegio Provincial de Sordomudos y ciegos.	1871-1874	176	
Expedientes de personal	1837-1969	176-178	
2. Administración de propiedades			
Escrituras y títulos	1745-1898	14-15B	
Expedientes de Patronatos	1773-1865	16	
Inventarios	1834-1887	17	
3. Contabilidad			
Cuentas	1769-1897	18-34	
Justificantes de cuentas	1831-1917	35-58, 179-180	6
4. Movimiento de acogidos			
Cuadernos de entradas	1831-1907	59	
Partes mensuales	1831-1885	59 bis	
Escrituras de prohijamientos	1851-1864	60	
Ingresos	1836-1869	61-73	7-10

	Fechas	Legajos	Libros
Libros de matrícula	1831-1972		11-68
Expedientes de acogidos/as	1831-1973	74-168	
Bajas	1837-1908	169-172	69
Defunciones	1871-1967		70-72
Expedientes de prohijamientos	1840-1889	173-174	
Expedientes y documentos	1837-1969	175	
Registro de cartillas de racionamiento	1944-1957		73
Colegio Provincial de Sordomudos y Ciegos			
Libros de matrículas	1873-1971		74-75
Expedientes de alumnos	1896-1971	181	
Actas de exámenes	1894-1909		76-89
Registro de estancias	1957-1968		90

INVENTARIO

Signatura Legajo Libro	Años	Clasif.
1. Fundación y gobierno		1.
1 Antecedentes y documentos de instituciones relacionadas -1696, protocolo del Colegio de la Doctrina; 1561, 1725-1863, títulos, protocolo, juntas de la casa de los Toribios (1)	(1561) 1696-1863	“ “
2 Expedientes y documentos de fundación, edificio y dotación del Hospicio -1766-1788: Antecedentes sobre la fundación del Hospicio con noticias de centros similares en Sevilla -1769-1782: Expediente sobre adjudicación del Colegio de San Hermenegildo para ubicación -1777, 8 enero: Real Provisión aprobando los medios propuestos por el Asistente de Sevilla -1828: Expediente formado por el Intendente Arjona para crear un hospicio. -1829: Expediente para elección del edificio	1766-1829	“

(1) Está la escritura de compra del reñidero de gallos

Legajo	Libro	Signatura	Años	Clasif.
		-1828-1829: Expediente formado para la adquisición de bienes donados por el fundador D. Juan Eloy Soret.		
3		Expedientes y documentos varios (propuestas, instrucciones, etc) sobre la fundación	1770-1828	1.
	1	Libro copiador de disposiciones, juntas y Patronatos relativos a la fundación	1777-1830	"
4		Disposiciones: -1830, 3 septiembre: Real Provisión aprobando escritura de fundación del Real Hospicio y Casa de Misericordia de San Fernando e incorporación del Beaterio de San Antonio	1830	"
		-1830, 3 septiembre: Real Provisión de fundación (42 ejemplares impresos)	1830	"
		-1831: Oficios con motivo de la apertura	1831	"
5		Ordenanzas, Reglamentos y Memorias: -1832: Expediente sobre las Ordenanzas del Hospicio y Casa de Misericordia San Fernando -Ordenanzas de Hospicios varios (Madrid, Pamplona, Bilbao, Cádiz, Vitoria, Zaragoza, Puerto de Santa María) -1832: Ordenanzas del Hospicio (10 ejemplares impresos) -1838: Reglamento del Hospicio Provincial -1842: Proyecto y modelo de contabilidad del Hospicio -1834: Memoria	1832-1843	"

Legajo	Libro	Signatura	Años	Clasif.
		-1841: Memoria hecha por el Administrador del Hospicio		
		-1777-1843: Memoria relación de patronatos		
6		Actas: Cuadernos y actas de Juntas del Hospicio	1805-1807 1830-1846	1. "
7		Idem	1847-1860 1887-1889	" "
8		Expedientes y correspondencia sobre propiedades, títulos, administración, partes diarios, partes de desórdenes, nombramientos, etc. (2)	1831-1869	"
9		Idem	1831-1867	"
10		Expedientes y correspondencia del Hospicio	1783-1892	"
11		Expedientes y correspondencia del Hospicio	1783-1892	"
12		Expedientes y correspondencia del Hospicio y peticiones para cargos y oficios (1828-1831)	1848-1896	"
13 A		Expedientes y correspondencia, subastas (reñidero, cuentas partes de panadería), etc., del colegio de los Toribios.	1802-1902	"

(2) Entre otros se encuentran: inventario de bienes propios, reglamento del Hospicio y ley de 17 de julio de 1836 sobre expropiación.

Legajo	Signatura Libro	Años	Clasif.
13 B	Idem	(1561)	
		1802-1902	1.
2	Libro de registro de expedientes (3)	1845-1846	"
3	Idem (4)	1848	
4	Idem (5)	1861	"
5	Idem	1862	"
176	Expediente de creación del Colegio Provincial de Sordomudos y Ciegos (1871-1874)		
	Expedientes de personal (6) (1837-1860)	1837-1874	"
177	Expedientes de personal	1861-1889	"
178	Expedientes de personal (1890-1914)		
	Capellanes y Hermanas de la Caridad (1839-1913)		
	Documentos sobre personal (1939-1969)	1839-1969	"
2. Administración de propiedades y patronatos			2.
14	Escrituras y títulos de diversas casas y haciendas, algunas pertenecientes a Pedro Pumarejo	1745-1864	"
15 A y B	Escrituras, ventas, censos, tributos, etc. (7)	(1698) 1829-1898	"

(3) Vistos por la Junta Directora.

(4) La Junta Directora cesó el 28 de julio de 1848 ocupándose de sus funciones la Administración.

(5) Vistos por la Junta de Gobierno.

(6) Del Hospicio.

(7) De 1829 está el expte. para la venta de la Hacienda Quitapesares, sita en Umbrete (contiene plano, fol.40). El plano pasa a Mapas y Planos, 47

Legajo	Libro	Años	Clasif.
16	Expedientes sobre Patronatos (Carlos Fernández Lozano, Diego López Dávalos y Teresa Coronado, Diego de Robleda, mayorazgo de Ana Mallar, censo de D. Carlos Plata, imposiciones sobre la renta del tabaco, legado de Celedonio Alonso, Patronato de M ^a Jiménez Enciso, fondo pío del arzobispado) (8)	1773-1865	2.
17	Inventario de Bienes y documentos	1834-1887	"
	3. Contabilidad		3.
18	Cuentas de instituciones relacionadas con el Hospicio: -1769: Estado de rentas del colegio de niñas huérfanas -1788-1828. "Cuadernos de gastos y cargo" (9) de la casa de niños Toribios	1769 1788-1828	" "
19	Idem: -1785-89: Libro de cargo y data de la Casa de Misericordia (perg.) -1786: Relaciones semanales de los gastos en la Casa de la Misericordia en el barrio de la Macarena -1788-1794: Relaciones bianuales de tributos situados sobre el edificio destinado al Hospicio	1785-89 1786 1788-1794	" " "

(8) Vid. tb. leg. 8 y 12.

(9) Se anotan ingresos (limosnas, producto de oficios de la huerta, de reñidero de gallos y de vivienda) y gastos de alimentación.

Legajo	Signatura Libro	Años	Clasif.
20	Presupuesto del Hospicio (10)	1839-1879	3.
21	Liquidaciones de presupuestos	1867-1913	"
22	Cuentas generales	1846-1897	"
22bis	Cuentas generales	1839-1872	"
23	Cuentas mensuales (ingresos y gastos) (11)	1832-1834	"
24	Idem	1838-1839	"
25	Idem	1840	"
26	Cuentas mensuales (ingresos y gastos)	1841	"
27	Idem	1842	"
28	Idem	1843-1844	"
29	Idem	1845-1851	"
30	Cuentas mensuales (ingresos y gastos) y borradores de cuentas.	1847-1848 1847-1866	"
31	Idem	1852-1857	"
32	Idem	1858-1862	"
33	Idem	1863-1866	"

(10) Faltan de 1843 a 1845.

(11) Bastantes de estos cuadernos llevan anejos los justificantes.

Signatura Legajo Libro	Años	Clasif.
34	Idem 1866-1869	3.
35 A y B	Justificantes de ingresos y limosnas 1831-1833 Libramientos, cartas de pago, facturas, cuentas de caja, pago de salarios. 1831, Cargaremes 1839-1913	“
36	Idem 1831-1864	“
37	Idem (12) 1842-1845	“
38	Idem 1850-1906	“
39	Idem 1866-1867	“
40	Idem 1868-1880	“
41	Idem 1883-1886	“
42	Idem 1886-1888	“
43	Idem 1888-1890	“
44	Idem 1890-1895	“
45	Idem 1891-1894	“
46	Idem 1893-1902	“
47	Idem 1895-1897	“
48	Idem 1897-1899	“

(12) Hay también cuentas de gastos de obras.

Legajo	Signatura Libro	Años	Clasif.
49	Idem	1899-1900	3.
50	Justificantes de ingresos: Libramientos, cartas de pago, facturas, cuentas de caja, pago de salarios	1901-1903	"
51	Idem	1906-1914	"
52	Justificantes de gastos de obras: Relación de gastos semanales para la obra de la Casa de Misericordia, entre la puerta de la Macarena y la de Córdoba Justificantes de obras (13) Reparación en la iglesia de San Luis por caída de rayo	1785-1786 1829-1838 1921	"
53 A y B	Nóminas y borradores de nóminas (14) y jornales de aprendices	1832-1894	"
54	Gastos para la fábrica de botones	1784-1801	"
	Cuadernos donde se asientan las libras de estambre que llevan las hilanderas para la Casa de los Toribios	1802-1807	"
55	Cuentas de gastos de zapatería	1802, 1847-1903	"
56 A	Cuentas y estados de panadería y trigo	1887-1912	"
56 B	Cuentas y estados de panadería y trigo	1887-1912	"

(13) y (14) Datos sobre cuentas de obras y pago de salarios que existen en la serie de cuentas mensuales y sobre justificantes de ambos en la serie de libramientos.

Signatura Legajo Libro		Años	Clasif.
57	Estados de panadería y de subsistencias	1910-1916	3.
58	Idem	1913-1914	"
179	Derramas, donativos, legados, inscripciones y retenciones judiciales.	1838-1906	"
180	Cuentas de lencería, cartas de pago, facturas (15). Créditos, cargas, etc...	1837-1917	"
6	Libro de registro de gastos (16)	1848-1854	"
4. Movimiento de acogidos			4.
59	Cuadernos de entrada de pobres, estados de hospicianos, relaciones de ingresos	1831-1907	"
59 bis	Partes mensuales de acogidos y sanitarios	1831-1885	"
60	Peticiones de ingreso	1831-1835	"
	Escrituras de prohijamientos	1851-1864	"
	Partes diarios (comida, acogidos)	1913-1914	"
	Listas de confirmaciones (Hospicio, Colegio de sordomudos y ciegos)	1875-1878	"
61	Expedientes sobre peticiones de ingreso (17)	1836-1843	"

(15) Incluye las de las obras realizadas entre 1900 y 1901 para la instalación del Colegio Provincial de Sordomudos y Ciegos.

(16) De zapatos suministrados a los acogidos del Hospicio.

(17) Faltan las de 1838.

Legajo	Signatura	Años	Clasif.
62	Idem	1844-1846	4.
63	Idem	1847-1850	"
64	Idem	1851-1852	"
65	Idem	1853-1854	"
66	Idem	1855-1856	"
67	Idem	1856-1857	"
68	Idem	1858-1860	"
69	Idem	1861-1863	"
70	Idem	1864-1865	"
71	Idem	1866-1867	"
72	Idem (18)	1868-1874	"
73	Expedientes sobre el ingreso de niños procedentes de la Casa-cuna (19)	1839-1868	"
7	Libro de registro de ingresos de acogidos/as	1864-1869	"
8	Libro de registro de ingresos y bajas de acogidos/as (20)	1841-1848	"

(18) Faltan las de 1871.

(19) A través de la Junta Protectora y Conservadora de Niños Expósitos de Sevilla y de las Alcaldías de los pueblos.

(20) De Sevilla capital y pueblos de su provincia.

Signatura Legajo Libro	Años	Clasif.
9 Idem (21)	1844-1865	4.
10 Idem (22)	1948-1965	"
11 Libro-índice de Libro de Matrículas de acogidos (23)		"
12 Idem		"
13 Idem		"
14 Idem		"
15 Idem		"
16 Idem (24)		"
17 Libro de Matrículas de acogidos (25)	1831-1842	"
18 Idem	1843-1846	"
19 Idem	1846-1851	"
20 Idem	1851-1854	"
21 Idem	1854-1859	"
22 Idem	1864-1867	"

(21) De expositos/as y de acogidos/as por el cupo de oficio.

(22) Sólo de varones.

(23) Varones. Concretamente del nº 6, años de 1860 a 1864, que no se ha conservado. Es un índice alfabético sin fecha al igual que los nº 12, 13, 14, 15 y 16.

(24) Copia del anterior

(25) Varones.

Signatura	Años	Clasif.
Legajo Libro		
23	Idem	1867-1871 4.
24	Idem (26)	1871-1875 "
25	Idem (27)	1875-1879 "
26	Libro de Matrículas de acogidos (28)	1879-1882 "
27	Idem (29)	1882-1884 "
28	Idem	1884-1886 "
29	Idem	1886-1887 "
30	Idem	1887-1888 "
31	Idem	1888-1889 "
32	Idem	1889-1890 "
33	Idem	1890-1892 "
34	Idem (30)	1892-1893 "
35	Idem (31)	1893-1894 "
36	Idem (32)	1894-1896 "
37	Idem (33)	1896-1898 "

(26) y (27) Mal estado de conservación.

(28), (29) y (30) Varones. Mal estado de conservación.

(31) y (32) Muy mal estado de conservación que dificulta su lectura.

(33) Mal estado de conservación.

Signatura Legajo Libro	Años	Clasif.
38 Idem	1898-1899	4.
39 Idem	1899-1901	"
40 Idem	1901-1904	"
41 Idem	1903-1906	"
42 Idem	1907-1912	"
43 Idem	1913-1916	"
44 Idem	1916-1920	"
45 Idem	1920-1925	"
46 Idem	1925-1934	"
47 Idem	1932-1943	"
48 Idem	1939-1950	"
49 Idem	1950-1972	"
74 Expedientes de acogidos (34)	1831-1842	"
75 Idem	1843-1846	"
76 Expedientes de acogidos (35)	1846-1851	"
77 Idem	1851-1854	"

(34) Varones.

(35) Varones.

Signatura	Años	Clasif.
Legajo Libro		
78	Idem 1854-1859	4.
79	Idem 1860-1864	"
80	Idem 1864-1867	"
81	Idem 1867-1871	"
82	Idem 1871-1873	"
83	Idem 1873-1875	"
84	Idem 1875-1879	"
85	Idem 1879-1882	"
86	Idem 1882-1884	"
87	Idem 1884-1885	"
88	Idem 1886-1887	"
89	Idem 1887-1888	"
90	Idem 1888-1889	"
91	Idem 1889-1890	"
92	Idem 1890-1892	"
93	Idem 1892-1893	"
94	Idem 1893-1894	"
95	Idem 1894-1896	"

Signatura Legajo Libro	Años	Clasif.
96 Idem	1896-1898	4.
97 Idem	1898-1899	"
98 Idem	1899-1901	"
99 Idem	1901-1904	"
100 Idem	1903-1905	"
101 Idem	1905-1906	"
102 Idem	1906-1909	"
103 Idem	1909-1911	"
104 Expedientes de acogidos (36)	1911-1912	"
105 Idem	1913-1914	"
106 Idem	1914	"
107 Idem	1914-1916	"
108 Idem	1916-1917	"
109 Idem	1917-1920	"
110 Idem	1920-1922	"
111 Idem	1922-1925	"

(36) Varones.

Signatura	Años	Clasif.
Legajo Libro		
112	Idem	1925-1929 4.
113	Idem	1929-1934 “
114	Idem	1932-1936 “
115	Idem	1936-1937 “
116	Idem	1937-1943 “
117	Idem	1939-1944 “
118	Idem	1944-1946 “
119	Idem	1946-1950 “
120	Idem	1950-1953 “
121	Idem	1953-1957 “
122	Idem	1957-1960 “
123	Idem	1960-1962 “
124	Idem	1962-1965 “
125	Idem	1965-1971 “
50	Libro-índice de acogidas (37)	1831-1853 “
51	Libro-índice de los Libros de Matrícula de acogidas (38)	“

(37) De las acogidas con expediente abierto que no fueron matriculadas.

(38) Índice alfabético sin fecha al igual que los n° 52 y 53.

Signatura Legajo Libro		Años	Clasif.
52	Idem		4.
53	Idem		"
54	Libro de Matrículas de acogidas	1831-1857	"
55	Idem	1857-1864	"
56	Idem	1864-1870	"
57	Idem	1877-1884	"
58	Idem	1885-1887	"
59	Idem	1887-1889	"
60	Idem	1890-1893	"
61	Idem	1893-1895	"
62	Idem	1895-1899	"
63	Idem	1899-1902	"
64	Idem	1902-1908	"
65	Idem	1908-1918	"
66	Idem	1918-1928	"
67	Idem	1928-1943	"
68	Idem	1943-1963	"
126	Expedientes de acogidas	1831-1857	"
127	Idem	1838-1853	"

Signatura Legajo Libro	Años	Años	Clasif.
128	Idem	1857-1864	4.
129	Idem	1864-1870	"
130	Idem	1870-1873	"
131	Idem	1873-1877	"
132	Idem	1877-1881	"
133	Idem	1881-1884	"
134	Idem	1885-1887	"
135	Idem	1887-1889	"
136	Idem	1890-1893	"
137	Idem	1893-1895	"
138	Expedientes de acogidas (39)	1895-1899	"
139	Idem	1900-1901	"
140	Idem	1902-1903	"
141	Idem	1904-1905	"
142	Idem	1906-1907	"
143	Idem	1908-1909	"
144	Idem	1910-1911	"
145	Idem	1912-1913	"

(39) A partir de 1899 los expedientes están ordenados alfabéticamente dentro de cada año.

Signatura Legajo Libro	Años	Clasif.
146	Idem 1914	4.
147	Idem 1915-1916	"
148	Idem 1917-1918	"
149	Idem 1919-1920	"
150	Idem 1921-1922	"
151	Idem 1923-1924	"
152	Idem 1925-1926	"
153	Idem 1927-1928	"
154	Idem 1929-1930	"
155	Idem 1931-1932	"
156	Idem 1933-1934	"
157	Idem 1935-1936	"
158	Idem 1937	"
159	Idem 1938-1943	"
160	Idem 1944-1945	"
161	Idem 1946-1948	"
162	Idem 1949-1951	"
163	Idem 1952-1954	"
164	Idem 1955-1957	"

Signatura	Años	Clasif.	
Legajo Libro			
165	Expedientes de acogidas	1958-1960	4.
166	Idem	1961-1963	"
167	Idem	1964-1966	"
168	Idem	1967-1973	"
169	Expedientes sobre peticiones de bajas (40)	1837-1849	"
170	Idem	1850-1853	"
171	Idem	1854-1860	"
172	Idem (41)	1861-1872	"
69	Libro de registro de bajas de acogidas	1885-1908	"
70	Libro de registro de defunciones de acogidos/as	1871-1890	"
71	Idem	1911-1930	"
72	Idem	1930-1967	"
173	Expedientes de prohijamientos (42)	1840-1867	"
174	Idem (43)	1868-1889	"

(40) Faltan los de 1838.

(41) Faltan los de 1871.

(42) V. legajo 60.

(43) Faltan los de varones de 1878, 1879 y 1883 y los de mujeres de 1887.

Signatura Legajo Libro		Años	Clasif.
175	Expedientes y documentos sobre acogidos. Cuaderno de los varones que trabajan fuera del establecimiento, relaciones de acogidos vacunados, pensionistas, banda de música, etc...	1837-1969	4.
73	Libro de registro de entregas de cartillas de racionamiento	1944-1957	"
COLEGIO PROVINCIAL DE SORDOMUDOS Y CIEGOS			
4. Movimiento de acogidos			
74	Libro General de Matrículas de los alumnos sordomudos (44)	1873-1971	"
181	Expedientes de alumnos sordomudos (45)	1896-1971	"
75	Libro de Matrículas para la enseñanza musical de alumnos ciegos (46)	1874-1893	"
76	Libro-acta de los exámenes de fin de curso	1894-1895	"
77	Idem	1896-1897	"
78	Idem	1897-1898	"
79	Idem	1898-1899	"

(44), (45) y (46) Varones.

Signatura Legajo Libro	Años	Años	Clasif. Legajo Libro
80	Idem	1899-1900	4.
81	Idem	1900-1901	"
82	Idem	1901-1902	"
83	Idem	1902-1903	"
84	Idem	1903-1904	"
85	Idem	1904-1905	"
86	Idem	1905-1906	"
87	Idem	1906-1907	"
88	Idem	1907-1908	"
89	Idem	1908-1909	"
90	Libro de registro de las estancias de alumnos y acogidos (47)	1957-1968	"

(47) A cargo de Diputaciones, Ayuntamientos, etc...

ÍNDICE

- Acogidas
expedientes, 126-168
libros de matrículas, **50-68**
- Acogidos
expedientes, 74-125
libros de matrículas, **11-49**
- Actas de Juntas
de los Toribios, 1
del Hospicio, 6, 7; **1**
- Adopciones,
V. Prohijamientos
- ALONSO, Celedonio, legado de, 16
- Arjona, Asistente, 2
- Bajas, Libro-registro, **69**
- Banda de música, 175
- Beaterio de San Antonio, 4
- Botones, Fábrica de, Vid. Fábrica de botones
- Capellanes, 178
- Cartillas de racionamientos, Libro-registro, **73**
- Casa-cuna, expedientes de ingreso de niños, 73
- Casa de Misericordia de San Fernando, 4, 5, 19, 52
- Casa de los Toribios.
Vid. Toribios, casa de los
- Ciegos
libro de matrículas para la enseñanza musical, **75**
libros-acta de exámenes, **76-89**
- Colegio de ciegos, 60
- Colegio de la Doctrina
Vid. Doctrina, Colegio de la
- Colegio de Niñas Huérfanas, 18
- Colegio Provincial de Sordomudos y Ciegos
expediente de creación, 176
listas de confirmaciones, 60

Colegio de San Hermenegildo

Vid. San Hermenegildo, colegio de

Confirmaciones, 60

Contabilidad, proyecto de: 5

CORONADO, Teresa, Patronato de, 16

Cuentas, 18-34 y 180

Defunciones, Libros-registro, **70-72**

Derramas, 179

Doctrina, Colegio de la, 1

Donaciones

V. Legados.

Donativos, 179

Enseñanza musical, Libro de matrículas de alumnos ciegos, **75**

Entrada de pobres, 59

Escrituras, 14, 15 A y B

Estancias de alumnos sordomudos, Libro-registro, **90**

Exámenes de sordomudos y ciegos, Libros-acta, **76-89**

Expedientes

acogidas, 126-168

acogidos, 74-125

alumnos sordomudos, 181

Expedientes y correspondencia, 8-13

Expedientes y documentos, 175

Fábrica de botones, 54

FERNÁNDEZ LOZANO, Carlos, Patronato de, 16

Fondo Pío del Arzobispado, 16

Fundación del Hospicio, 2, 3, 4; **1**

Gallos. Vid. reñidero de gallos

Gastos, Libro-registro, **6**

Hermanas de la Caridad, 178

Ingresos, 179

Ingresos de acogidos, Libro-registro, **7**

Ingresos y bajas de acogidos, Libros-registro, **8-10**

Inscripciones, 179

Instrucciones, 3

Inventario de bienes, 8, 17

JIMÉNEZ ENCISO, María, Patronato, 16

Junta Directora, Libros-registro de expedientes, **2-3**

Junta de Gobierno, Libros-registro de expedientes, **4-5**

Junta Protectora y Conservadora de Niños Expósitos de Sevilla, **73**

- Justificantes de cuentas, 180
- Legados, 179
- Lencería, cuentas de, 180
- Libros—acta de exámenes de sordomudos y ciegos, **76–89**
- Libros—registro de expedientes
 - Junta Directora, **2–3**
 - Junta de Gobierno, **4–5**
- Limosnas mensuales, 35
- LÓPEZ DÁVALOS, Diego, Patronato de, 16
- Macarena, barrio de la: 19, 52
- MALLAR, Ana, mayorazgo de, 16
- Matrículas, Libros de
 - acogidas, **50–68**
 - acogidos, **11–49**
 - alumnos ciegos, **75**
 - alumnos sordomudos, **74**
- Memorias, 5
- Nombramientos, 8, 9
- Obras, cuentas de, 35, 37
- Obras pías
 - Vid. Fondo pío
- Ordenanzas de Hospicios
 - Bilbao, 5
 - Cádiz, 5
 - Madrid, 5
 - Pamplona, 5
 - Puerto de Santa María, 5
 - Sevilla, 5
 - Vitoria, 5
 - Zaragoza, 5
- Panadería, estados de, 56–58
- Partes de desórdenes, 8, 9
- Partes diarios (comidas y acogidos), 60
- Patronatos, 5, 16
- Pensionistas, 175
- Personal, expedientes de, 176–178
- Peticiones de baja, expedientes de, 169–172
- Peticiones de ingreso, 60
- Peticiones de ingreso, expedientes de, 61–72
- Plano, 15 A–B
- PLATA, Carlos, Patronato de, 16

- Pobres, entrada de: 59
- Prohijamientos
 - escrituras de, 60
 - expedientes de, 173–174
- Propuestas de fundación del Hospicio, 3
- PUMAREJO, Pedro, 14
- Quitapesares (Umbrete), finca de, 15A
- Reglamento del Hospicio Provincial, 5, 8
- Reñidero de gallos, 1, 13
- Retenciones judiciales, 179
- ROBLEDA, Diego de, 16
- Salarios, 35 y ss., 53
- San Antonio, beaterio: 4
- San Hermenegildo, Colegio de, 2
- San Luis, Iglesia de: 15B, 52
- Sordomudos, colegio de
 - Vid. Colegio Provincial de Sordomudos y Ciegos
- Sordomudos
 - expedientes de alumnos, 181
 - libros—acta de exámenes, **76–89**
 - libro de matrículas de alumnos, **74**
- SORET, Juan Eloy, 2
- Tabaco, renta del
 - imposiciones sobre la..., 16
- Toribios, casa de los, 1, 13, 18, 54
- TROCHE, Carlos, Patronato de, 16
- Vacaciones, relaciones de acogidos, 175
- Zapatería, gastos de, 55

LA JUSTICIA EN LA ÉPOCA DE CARLOS III, A TRAVÉS DE UN CÉLEBRE PROCESO CRIMINAL

(Sanlúcar de Barrameda, 1774)

El escritor sevillano Jose María Blanco White, en sus “Cartas de España.”, narra el siguiente suceso:

“Durante el último reinado los más negros crímenes fueron dejados impunes por culpa de la determinada y confesada decisión de Carlos III de no castigar a ningún sacerdote con la pena de muerte. Townsend refiere el asesinato de una joven por un fraile en Sanlúcar de Barrameda, y no repetiría yo ahora esta dolorosa narración si no fuera porque por mi personal conocimiento del lugar y de los parientes de la desdichada, puedo presentar los hechos con más exactitud.

Se trataba de una joven, hija de una familia muy respetable de la mencionada ciudad, que tenía de confesor a un fraile de los carmelitas reformados o descalzos. Muchas veces he tenido ocasión de visitar la casa donde ella vivía, situada frente al convento. Allí la llevaba su madre todos los días a oír misa y con frecuencia a confesar. El sacerdote, hombre de mediana edad, había concebido una fuerte pasión por la joven penitente, que no se atrevía a declarar pero que alimentaba locamente visitando a la inocente joven con toda la asiduidad que lo permitía la relación espiritual que mantenía con ella y la amistad con sus padres. Al cumplir los diecinueve años, la joven recibió la proposición de un matrimonio muy conveniente, que ella aceptó con aprobación de sus padres. El día del casamiento, la novia, según la costumbre, fue por la mañana

temprano a la iglesia, acompañada por su madre, a confesar y comulgar. Después que la joven recibió la absolución, alguien vio cómo el confesor, picado por la locura de los celos, afilaba un cuchillo en la cocina del convento. Cuando la desgraciada joven después de recibir la comunión salía de la iglesia, se le acercó el criminal en el porche y, con el pretexto de decirle unas palabras al oído -libertad a que su oficio le daba derecho- le clavó el cuchillo hasta el corazón en presencia de su madre. El asesino no intentó escapar. Fue puesto en prisión y, tras los acostumbrados retrasos de la justicia española, fue sentenciado a muerte, pero el rey le conmutó la pena capital por la de cadena perpetua en una fortaleza de Puerto Rico. La única preocupación del criminal fue saber el resultado de su acción, y así preguntó insistentemente para asegurarse de la muerte de la joven. La seguridad de que ningún hombre podría poseer el objeto de su pasión pareció suficiente para hacerlo feliz el resto de sus días" (1).

No será Blanco White el único que recogerá este suceso, sino que lo encontraremos también en los relatos de una serie de extranjeros que viajaron por España a finales del siglo XVIII, como Swinburne, Peyron, Townsend -al que cita Blanco-, Lantier, así como en las memorias del ministro español Francisco de Saavedra. Los hechos referidos por estos escritores coinciden básicamente con lo expuesto, aunque con leves matices diferenciadores según cada autor, pero todos destacan la atrocidad del suceso y censuran con "horror" e "indignación" la actitud benevolente del rey Carlos III ante este terrible suceso. Todos menos Francisco de Saavedra que, tras una entrevista con el fraile asesino muchos años después en Puerto Rico, juzga que aquel hecho "en el fondo fue efecto natural de una de aquellas pasiones a que los hombres están sujetos"(2). Estos libros de viajes que tanto proliferaron a finales del siglo XVIII se convirtieron en muchos casos en los únicos testimonios de los ecos de un suceso y de su resonancia a nivel popular. El hecho de que este homicidio lo recojan seis escritores más o menos contemporáneos, en obras que van desde 1775 a 1803, da una buena muestra de la conmoción social que produjo en su momento el caso del fraile homicida de Sanlúcar y

(1) BLANCO WHITE, J. M.: *Cartas de España*. (Sevilla, 1803), Carta Séptima. Ed. Alianza Editorial-El Sol, Pág. 37. Traducción y notas de GARNICA, Antonio.

(2) MORENO ALONSO, Manuel: *Memorias inéditas de un ministro ilustrado*. Ed. Castillejo, Sevilla, 1992. Pág. 102. La misma versión se recoge en *Los Decenios* de Saavedra que ha editado el dr. Morales Padrón recientemente.

de cómo este hecho se mantuvo en el sustrato popular durante muchos años, encontrando el impacto suficiente para que quedase recogido e inmortalizado en estos escritos.

Este suceso que, expuesto a través de estos testimonios literarios, induce más bien a dejarse llevar por su lado novelesco y romántico, es interesante por razones mucho más prosaicas. En primer lugar, el momento histórico en el que sucede, último cuarto del siglo XVIII, uno de los siglos más complejos e interesantes de la Historia de España, y concretamente el año en que sucedió el crimen, 1774, coincide con la mitad del reinado de Carlos III, un reinado en el que, como han reconocido cualificados investigadores, se forjaron los cimientos de todos los cambios ideológicos que sacudirían a la sociedad española desde los primeros años del siglo XIX. En segundo lugar, el carácter eclesiástico del criminal, *un fraile de los carmelitas reformados o descalzos*, como dice Blanco. Los eclesiásticos gozaban de un fuero privilegiado que les confería impunidad por la facultad que tenía la Iglesia para juzgar a sus miembros en sus propios tribunales, lo que ocasionó que, a lo largo de todo el siglo XVIII, se mantuviera una gran disputa por la "posesión" de estos reos entre la justicia eclesiástica y la civil.

Precisamente por ello, este suceso sanluqueño se hacía también interesante desde la vertiente histórico-judicial, porque Blanco hace mención de un hecho inaudito. Dice textualmente que el reo "fue puesto en prisión y, *tras los acostumbrados retrasos de la justicia española,...*" lo cual hacía sospechar que el fraile homicida podría haber sido juzgado por la autoridad civil, y si esto era cierto, como después se comprobó, esta causa se convertiría en el primer proceso judicial en la historia del Derecho Español en el que un juez civil (o secular) procedía contra un eclesiástico protegido por el fuero eclesial.

Y es que muchas cosas importantes debieron ocurrir desde finales del Antiguo Régimen hasta el siglo XIX para que el Derecho evolucionara de tal forma que la Constitución Española de 1837 recogiera por primera vez un artículo en el que se reconocía implícitamente la igualdad de todos los españoles ante la ley: "Unos mismos Códigos regirán en toda la Monarquía, y en ellos no se establecerá más que un solo fuero para todos los españoles en los juicios comunes, civiles y criminales"(3). Fue un camino largo y difícil el que

(3) Constitución Española de 1837. T.I, art. 4. (DE GUZMÁN, Eduardo: *España entre las dictaduras y la democracia*. Madrid, 1967).

recorrió nuestra Justicia civil y penal hasta llegar a ese importantísimo artículo que iniciaba la llamada "unificación de fueros" y que dejaría sin efecto, al menos para el Derecho, a las diversas jurisdicciones que actuaban -según fuese la calidad de los ciudadanos a juzgar- y que eran tan características de la sociedad estamental de los siglos XVII y XVIII (4).

Ese artículo *revolucionario* de 1837 significaba en la práctica que, por ejemplo, los tribunales eclesiásticos no podían atribuirse causas o procesos que no fuesen de estricta competencia canónica, aunque esta cuestión debía legislarse todavía más en profundidad en épocas posteriores. En principio, ya no podrían entender en juicios en los que el delito fuese común, aún a pesar de que el delincuente perteneciese directamente al cuerpo eclesiástico.

Los tribunales eclesiásticos ordinarios dependían de cada una de las diócesis españolas. Su máxima potestad la ostentaba el obispo, que la delegaba en su juez de la Iglesia o vicario general. Su jurisdicción estaría limitada a las leyes del Derecho Canónico, pero de hecho se convertían en tribunales paralelos de la justicia civil que competían y rivalizaban con éstos en cualquiera de los asuntos judiciales que consideraran de su incumbencia, especialmente cuando había implicado un miembro de la Iglesia, ya fuese un simple subdiácono secular o ya un lego conventual.

Esta disputa se hizo especialmente grave durante el largo reinado de Carlos III (1759-1788), cuando la administración política se mostró decidida a hacer prevalecer el derecho civil sobre el eclesiástico, especialmente en aquellos casos en los que el fuero del que gozaban los clérigos les hacía en la práctica inmunes para castigarles por aquellos delitos graves que se excedían de la simple infracción de la disciplina eclesiástica. Pues todos los integrantes del llamado Estado eclesiástico gozaban del ancestral privilegio de ser juzgados por sus propios jueces, sin que la justicia común o Real pudiese entender en sus causas; esta situación provocaba, de hecho, que los miembros de la Iglesia formasen un "Estado dentro del Estado" y, -como decimos-, será precisamente durante el reinado de Carlos III y enmarcado dentro de la firme política "regalista" que sus ilustrados ministros aplicarán sin descanso, cuan-

(4) Al menos ocho distintas: La jurisdicción Real ordinaria, la eclesiástica ordinaria, la de la Inquisición, la militar, la señorial, la del Consejo de Órdenes, la del Consejo de Hacienda, y la escolástica o universitaria. (TOMÁS Y VALIENTE, F.: *El derecho penal de la monarquía absoluta*, Ed. Tecnos, 1973, Pág. 188)

do se producirán situaciones de especial gravedad y en las que el enfrentamiento entre las dos potestades judiciales, civil y eclesiástica, se hará bastante virulento. Una confrontación que proseguirá en el reinado de su hijo Carlos IV y se materializará en las actuaciones anticlericales del siglo siguiente, que irán acompañadas de las correspondientes y sucesivas desamortizaciones de bienes eclesiásticos.

No cabe ya ninguna duda de que el reinado de aquel monarca -máxima cumbre del llamado absolutismo o despotismo ilustrado español- está profundamente marcado por la cuestión religiosa. Episodios tan señalados como el incidente con el Inquisidor general Quintano Bonifaz (1761), la expulsión de los jesuitas (1767), la pública reprensión al obispo de Cuenca (1768), el conflicto del Ducado de Parma (1768), la posterior supresión de la Compañía de Jesús por el Papa (1773), demuestran una época histórica en la que el soberano español, que pasaba por ser el más grande católico monarca del mundo, era uno de los que mayores problemas tenía con la Iglesia.

Todos los asuntos mencionados han sido relativamente tratados por la historiografía tradicional. Sin embargo, la cuestión judicial durante este reinado borbónico no ha tenido aún suficiente difusión ni ha merecido su justo estudio. El regalismo o la "supremacía del poder civil en cuestiones temporales" no ha sido analizada en profundidad, al menos en lo que concierne a un hecho tan determinante y significativo como el que los delitos de homicidio -los denominados crímenes atroces- que cometían los clérigos no tenían el mismo castigo que el que se les aplicaba a los seglares. Esta cuestión fue decisiva para que la justicia penal evolucionara hasta el establecimiento de un juicio igualitario para todos los españoles y una aplicación de penas iguales por iguales delitos, fuese quien fuese el delincuente, y no aparece reflejada hasta la Constitución de 1837, aunque se recogió tímidamente en la liberal y gaditana Carta Magna de 1812 (5). Sería posteriormente en este mismo siglo XIX donde se seguiría librando la batalla entre progresistas y conservadores sobre la inmunidad eclesiástica (estos últimos amparados, como es lógico, por la monarquía de Isabel II), hasta quedar definitivamente zanjada la cuestión con el decreto de la unificación de fueros promulgado el 6 de Diciembre de 1868 (6).

(5) Art. 248: "En los negocios comunes, civiles y criminales no habrá más que un sólo fuero para toda clase de personas». Pero en el 249 se reconoce que "los eclesiásticos continuarán gozando del fuero de su estado, en los términos que prescriben las leyes".

(6) En la reforma constitucional de 1845, Isabel II derogó el art. 4º de 1837 en lo respectivo a la igualdad de fueros. Posteriormente, la Constitución revolucionaria y progresista de 1869, (art. 91) volverá a establecer el derogado artículo. Después, en la monárquica de 1876, quedará ya confirmado el mismo enunciado.

La inmunidad personal de los clérigos, reconocida por el Derecho Canónico y asumida por el poder civil o político en los Concordatos firmados por los países católicos con el Papa, tenía también su parangón en las restantes clases privilegiadas del Antiguo Régimen -nobleza y clases profesionales de alto rango-, si bien éstas, aunque eran tratadas con mayor benignidad en sus procesos, no gozaban del derecho de ser juzgados por esos tribunales "especiales" que no tenían el control político y que generalmente llevaban sus procesos con una opacidad y con un secretismo tales -con "sigilo y sin escándalo público"- que conseguían que se ocultase de la ira popular tanto el reo como el proceso, y se sustrajese así de la publicidad tanto las circunstancias de sus delitos como el castigo dado a ellos -que era siempre mínimamente severo-. Excepcionamos de esta cuestión a la clase militar, que también tenía sus propios tribunales y jueces, porque, como puede deducirse de lo expuesto anteriormente, la justicia militar dependía en última instancia del poder "temporal" que encarnaban el rey y sus ministros, y, por lo tanto, susceptible de control por la autoridad política; si bien su aplicación también constituía un "privilegio" para aquellos que estaban sujetos a ella.

Cuestiones tan difíciles de comprender en nuestra época -y que los ministros ilustrados se encargaron de ir suprimiendo- como el derecho del que gozaban los obispos de ordenar la detención de seglares por "pecados públicos" o los párrocos de multar a sus feligreses por no cumplir los días de precepto, eran aún frecuentes durante esta época carlotercerista. El derecho de asilo o inmunidad eclesial de la que gozaban los delincuentes para protegerse de la actuación de la justicia hubo también de ser reducido, ya que en la práctica suponía sustraerse del castigo del delito. Porque el mero hecho de que el delincuente se refugiara en una iglesia o convento suponía quedar bajo el amparo y jurisdicción de la justicia eclesiástica. También ocurría a veces que el malhechor, una vez detenido, lograba escaparse y refugiarse "a sagrado", por lo que la justicia civil que le perseguía debía pedir permiso a la eclesiástica para poder extraer al reo de la Iglesia, cosa que demoraba la actuación judicial y les daba la oportunidad de escapar. Todo ello complicaba enormemente el proceso civil, entablándose frecuentemente "pleito de inmunidad" entre los tribunales Reales y los eclesiásticos para intentar seguir procediendo contra el reo. Eso ocurría en el caso de delincuentes civiles, porque en el caso de que hubiese algún clérigo implicado, la tensión entre la justicia Real y la eclesiástica podía llegar a niveles extremos, aunque la mayor parte de estas causas terminaban siempre en el tribunal eclesiástico (7).

(7) KAGAN, Richard L.: *Pleitos y pleiteantes en Castilla, 1500-1700*. Ed. Junta de Castilla y León, 1991. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Carlos III y la España de la ilustración*. Madrid, Altaya, 1996. (Pp. 152-3)

Así pues, como se apuntaba al principio, la tremenda importancia del proceso judicial que se instruyó en Sanlúcar de Barrameda contra fray Pablo de San Benito, sacerdote carmelita descalzo, se basa principalmente, por encima de su extraordinario interés humano, en el hecho de que sería la primera vez en la Historia de España que un juez civil o Real iba a juzgar a un eclesiástico protegido por todos los fueros e inmunidades de la época. Una protección que le hacía prácticamente intocable o inviolable para la autoridad judicial nombrada por el rey. Por ese mismo rey que a la vez era el primer y último garante y protector de ese fuero eclesiástico. Se puede decir coloquialmente que, en este proceso, por sus especiales y gravísimas circunstancias -un atroz homicidio- se produjo un “cortocircuito” de alta tensión en el Estado absolutista. Un Estado que tenía los años contados para su desmoronamiento.

Antes de pasar a dar unos apuntes sobre este proceso, haremos una rápida reseña de algunos aspectos religiosos y sociales de Sanlúcar de Barrameda, la ciudad que sería testigo de ese escandaloso asesinato.

ASPECTOS POLÍTICOS Y RELIGIOSOS DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA

La situación estratégica de Sanlúcar de Barrameda, en plena desembocadura del río Guadalquivir, convirtió a la ciudad en uno de los puertos más importantes del comercio con Africa, primero, y con las Indias después. Hasta 1645 fueron sus señores los Guzmanes, los duques de Medina Sidonia. En ese año se incorporará a la corona de Castilla. Esta ciudad, como todas las ciudades andaluzas importantes, vio crecer desde el siglo XV hasta el XVIII el número de conventos y religiosos. Esto no sólo provocó problemas entre las órdenes que ya estaban instaladas, al ver peligrar su propia subsistencia, sino también entre los miembros del Cabildo municipal, que con frecuencia pondrían toda clase de objeciones al gran crecimiento de estas órdenes religiosas, que ya, a fines del siglo XVII eran consideradas excesivas en relación al número de habitantes de la ciudad y, sobre todo, a su riqueza.

Esta situación se vio agravada al sufrir Sanlúcar una gran pérdida de su riqueza comercial cuando se trasladó la Casa de Contratación a Indias desde Sevilla a Cádiz en 1717, con lo que el río, en otro tiempo razón y fundamento de la existencia y desarrollo económico y social de la población, perdió mucho de su tráfico naval y, como consecuencia, la fuente de ingresos que suponía el comercio marítimo.

Con una economía cada vez más mermada, la ciudad soportaba la presión de un alto número de conventos que se habían instalado en la época de esplendor y desarrollo económico, propiciados también por la corte señorial de los Medina Sidonia, que había traído a la desembocadura del Guadalquivir a las más importantes y principales órdenes religiosas existentes (8).

La salida de muchas misiones apostólicas desde Sanlúcar hacia América fue también, sin duda, un factor decisivo para el establecimiento de esa gran cantidad de frailes y monjes que se dieron cita en la ciudad en el transcurso de los años.

Franciscanos, jerónimos, agustinos, dominicos, hospitalarios de San Juan de Dios, victorios, mercedarios, del Santo Espíritu, capuchinos, jesuitas, dieguinos, carmelitas calzados, carmelitas descalzos, además de los tres conventos femeninos de carmelitas descalzas, dominicas y clarisas, forman la extraordinaria relación de conventos (dieciséis) instalados en Sanlúcar en el inicio del siglo XVIII. La evolución "de Santo Lugar a ciudad convento" ha concluido ya definitivamente en la ciudad, convirtiéndose, al igual que el resto del país, en el "imperio de los frailes"(9).

Y tampoco faltaron incidentes y fricciones entre el estamento eclesiástico y el municipal en la Sanlúcar de finales del XVIII. Disputas por los honores que se concedían unos a otros, pleitos por diversas cuestiones en las que el clero tenía una y otra vez que defender sus antiguos privilegios dibujan un panorama de continuos conflictos, todo ello reflejado en las Actas Municipales de estos años...

Cifras y cantidades: Población y eclesiásticos

Sanlúcar, en la segunda mitad del siglo XVIII, era una de las ciudades más pobladas del Reino de Sevilla, en cuyo territorio se incluían las diez ciudades más importantes de la zona(10). En 1777, según el padrón general con-

(8) "Asimismo los duques llevaron a cabo la fundación de numerosas capellanías suficientemente dotadas. Prodigaron toda suerte de limosnas y dádivas a todos los conventos". (MORENO OLLERO, Antonio: *Sanlúcar de Barrameda a fines de la Edad Media*, Cádiz, 1983. Pág. 161).

(9) GÓMEZ DÍAZ, Ana: *Guía Histórico-Artística de Sanlúcar*, Sanlúcar de Barrameda, 1993. Pág. 23.

(10) Sevilla, Cádiz, Carmona, Écija, Jerez de la Frontera, Puerto de Santa María, Algeciras, San Roque y Antequera. (AGUILAR PIÑAL, Fco.: *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*. Sevilla, 1989. Pág. 116)

feccionado por el municipio, la población total sanluqueña asciende a 15.000 habitantes (11). En esta cifra estaba incluida la población eclesiástica que, mientras en torno a 1530 sumaba un centenar (12), a mediados del siglo XVIII alcanzaba la nada despreciable cifra de 535 religiosos que moraban en los 34 edificios sacros que ocupaban una superficie considerable del suelo urbano de la ciudad (13). Dicha población eclesiástica -que incluía el clero secular y el regular- constituía el 3,5 % de la población total y el 13,5 % de la estructura profesional (14). De esos 535 religiosos, 403 eran eclesiásticos regulares (frailes y monjas). Sanlúcar de Barrameda dependía de la archidiócesis de Sevilla, cuyo cardenal ostentaba la autoridad jurisdiccional del clero sanluqueño, como obispo inmediatamente superior en el orden jerárquico. La ciudad, como posesión realenga, dependía además política y económicamente de la administración regional del Asistente sevillano -en la época que nos ocupa, el afamado Pablo de Olavide-, así como del capitán general de la zona radiado en El Puerto de Santa María, en lo relativo al régimen militar.

Aspectos de la justicia en Sanlúcar

Los tribunales civiles y criminales que existían en Sanlúcar hasta 1645, -año de la incorporación a la Corona de Castilla- dependían judicialmente de la tutela de su señor, el duque de Medina-Sidonia, ante quien podía pedirse amparo, gracia o indulto, frente a las sentencias o penas que imponían los jueces. Estas penas incluían la exposición en la "picota" y las de muerte y mutilación. Desde 1531, no podían aplicarse estas penas sin el conocimiento previo del duque, que siempre se reservaba la última palabra sobre la vida de los reos. Los alcaldes mayores, justicia mayor y fiscales administraban la justicia criminal, ayudados por los alguaciles mayores o menores; existía además el santo oficio de la Inquisición, compuesto por un comisario, un notario y un número variable de familiares, que tenía facultad para instruir procesos informativos en los casos que se contemplaban de su competencia, aunque sus sentencias fuesen dictadas

(11). GUILLAMAS Y GALIANO, F.: *Historia de Sanlúcar de Barrameda*. Madrid, 1858. Pág. 209.

(12) En este año, en la ciudad se encuentran sólo cinco conventos, tres masculinos (jerónimos, dominicos y franciscanos) y dos femeninos (dominicas y clarisas). (MORENO OLLERO, A.: *Op. cit.*, pp. 157-160).

(13). Había 16 conventos, todos con sus templos, capillas o iglesias respectivas, 12 ermitas, 2 ayudas de parroquia y la Parroquia Mayor. Debido a lo reducido del casco urbano, la ciudad era una auténtica "ciudad convento". (Datos de 1779).

(14) IGLESIAS RODRÍGUEZ, Juan J.: *La ciudad de Sanlúcar de Barrameda en el s. XVIII*. Sanlúcar, 1985. (Pág. 32-34).

por el tribunal establecido en Sevilla. La jurisdicción ejercida por esta temible institución también era origen frecuente de disputas con la justicia Real ordinaria, especialmente en esta segunda mitad del siglo ilustrado.

A partir de 1645, fueron los gobernadores político-militares, nombrados directamente por el rey, los que tenían la competencia en la Justicia Mayor; pero como los nombrados en este cargo no solían ser letrados sino hombres de armas, se les dio poder para que nombrasen unos asesores jurídicos que entendiesen en los pleitos civiles y criminales. A estos asesores se les llamaría alcaldes mayores, conservando en este sentido el nombre que ya habían tenido los jueces de la época señorial (15). Según Pere Molas, los nombramientos de alcaldes mayores los comenzó a hacer la Cámara de Castilla a partir de 1749 (16). El cargo de gobernador era por tiempo indefinido y solía darse a mariscales o tenientes generales del Ejército, mientras que los alcaldes mayores eran también nombrados por el rey, por un trienio improrrogable, de entre una terna propuesta por la Cámara de Castilla.

A mediados del S. XVIII, Sanlúcar dependía de la jurisdicción superior de la Chancillería de Granada. La administración de la justicia Real, bajo el mandato del alcalde mayor, la componían cinco ministros, un alguacil mayor, un alcaide de la cárcel, un alférez mayor, un alguacil de la alcaidía de la cárcel, un sotoalcaide, un alguacil mayor de vagabundos y diversos jueces. Estaban todos bajo el mando superior del gobernador político y militar (17). El oficio de fiscal público se desempeñaba discrecionalmente por algunos de los abogados de la ciudad, a petición del juez, según la gravedad de los casos, o por la ausencia de acusación particular, en cuyos juicios debía la justicia Real actuar "de oficio" para satisfacer la "vindicta pública".

El gobernador militar sanluqueño era en 1774 el mariscal de campo Miguel de Quintana, que fue nombrado en 3 de Febrero de 1767. El alcalde

(15). BARBADILLO DELGADO, P.: *Historia de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda*. Cádiz, 1942. Pág.475.

(16). MOLAS RIBALTA, Pere: *La monarquía española (siglos XVI-XVIII)*. Madrid, 1990. Pág. 153. Esto está en contradicción con la afirmación de P. Barbadillo, quien dice (Pág. 475) que los alcaldes mayores fueron nombrados directamente por los gobernadores hasta 1677, y por decreto de 28 de octubre de ese mismo año se ordenó que los nombramientos los hiciera la Cámara de Castilla.

(17) IGLESIAS RODRÍGUEZ, J.J.: *Op. cit.*, Pág. 83

mayor en la misma fecha, era el licenciado y “abogado de los Reales Consejos” Roque Marín Domínguez, que tomó posesión de su cargo en el cabildo municipal -del que formaba parte como “teniente de corregidor” y asesor del gobernador, junto a los caballeros regidores, alférez mayor y otros- celebrado el 29 de Mayo del año 1772 (18).

Quizás lo más importante que cabría reseñar -finalizando esta cuestión- es que en toda esta época, la administración judicial tenía una cierta independencia de la administración política, aunque paradójicamente, las máximas autoridades de una y otra fuesen las mismas personas. Por este motivo, en los libros de actas capitulares del Cabildo municipal -máximo órgano político de la ciudad-, no existen referencias algunas a pleitos o causas judiciales que no fuesen de estricta competencia de la administración municipal. La figura del alcalde mayor en esta época, se presenta ya con un carácter mucho más judicial que político, una inclinación lenta que desembocaría finalmente, según las doctrinas de Montesquieu, en la total independencia y separación de poderes del siguiente siglo, en el que los jueces de instrucción o de primera instancia sustituirían a los alcaldes mayores en la administración de la Justicia estatal, dejando a los alcaldes llamados corregidores, constitucionales o de Real Orden, las competencias de la política municipal (19).

Nombramiento y toma de posesión de Roque Marín y Domínguez como alcalde mayor

El hombre más importante de este histórico proceso criminal celebrado en Sanlúcar en 1774 va a ser, sin duda, el alcalde mayor Roque Marín Domínguez. El 10 de Marzo de 1772, desde Écija, donde ejercía también el mismo cargo, escribía al cabildo sanluqueño una cortés carta comunicándole a la ciudad su nombramiento (20).

La Cámara de Castilla, en su sesión celebrada el 15 de Enero de 1772, había propuesto la terna de “sujetos para la vara de alcalde mayor del corregimiento de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda”, decidiendo posteriormente el rey Carlos III elegir entre los propuestos a Roque Marín, quien, según la propia documentación de la Cámara, había servido en el corregimiento de

(18). A.M.S.B.: Libros de actas capitulares, año 1772, fol. 62.

(19) BARBADILLO, P.: *Op. cit.*, Pág. 511 y s.

(20) A.M.S.B. : Libro de actas capitulares del año 1772 . fol.36.

Letras de las villas de Tarazona, Madrigueras y Quintanar, además de haber ostentado la vara de alcalde mayor de la ciudad de Soria y la de Fregenal de la Sierra. Para los señores de la Cámara, Marín Domínguez era “un sujeto de buena intención, de genio suave y de una regular suficiencia, sin nota particular (21)”.

Así pues, el nuevo alcalde mayor de Sanlúcar se va a encontrar con una ciudad en la que están al orden del día los enfrentamientos y las tensiones entre el poder civil y el eclesiástico, y quizás este clima enrarecido, unido a los nuevos aires ilustrados que se respiraban en el Reino, influyeron en su resuelta y firme actitud cuando tuvo que enfrentarse a uno de los acontecimientos más duros e importantes de su vida: la causa contra fray Pablo de San Benito.

LA CAUSA CONTRA FRAY PABLO DE SAN BENITO

El relato que hace Blanco White del asesinato de la joven doncella a manos del fraile homicida no es cierto en todos sus detalles (22). La joven era María Luisa de Tassara, de 18 años, hija del abogado Luis de Tassara. El fraile era un sacerdote carmelita descalzo, fray Pablo de San Benito. El carmelita había estado diciendo misa por la mañana, muy temprano, y luego ayudó en la de las 11 de aquel domingo, donde vio a la joven con su madre. Tras la misa, les salió al encuentro en la puerta de la iglesia del Carmen, con la excusa de que quería que la madre de M^a Luisa, Juana García de Miranda, le explicara por qué le había hecho retirar el permiso de entrada en su casa.

Efectivamente, doña Juana había prohibido la entrada de fray Pablo en su casa por las atenciones y comportamientos extraños que tenía con su hija. Pero aquello había sucedido dos años antes. El fraile las entretuvo en el porche del Carmen, haciendo tiempo para que salieran todos los que quedaban en la iglesia, y ante la negativa de la madre a seguir hablando del tema y después de insultos y “faltas” a la honestidad de la joven por parte de fray Pablo, cuan-

(21) Archivo Gral. de Simancas (A.G.S.): Gracia y Justicia, leg. 160. Marín era abogado, al menos, desde 1753. Así consta en un dictamen jurídico que publicó en Sevilla en 1754 y que se encuentra en la Biblioteca Capitular de la Catedral de Sevilla. Este nos induce a pensar que Marín tendría unos 50 años en 1774.

(22) Los primeros datos fiables sobre este homicidio se deben a las anotaciones de Antonio Garnica, traductor de la obra de Blanco.

do doña Juana y su hija hicieron además de retirarse, el carmelita sacó un cuchillo que llevaba oculto bajo el escapulario y apuñaló a M^a Luisa, dejándola con cinco heridas de las que murió casi al instante. El agresor se dio a la fuga inmediatamente, y hubiera conseguido escapar a no ser por las rápidas diligencias del alcalde mayor, que pudo atraparle una hora después del asesinato (23).

Para esta diligencia, el precavido alcalde había solicitado y contado con la presencia del vicario sanluqueño, para evitar de este modo -en principios habituales problemas con la jurisdicción eclesiástica. Y así sobre la una de la tarde, fue capturado el reo y, con el consentimiento del vicario, trasladado a la cárcel Real, donde quedó preso, constituyéndose el alcalde mayor de Sanlúcar en su legítimo juez mientras que el Consejo de Castilla, a quien inmediatamente comunicaría el suceso, no le ordenase lo que debía ejecutar en un caso tan atroz y complicado.

El juez Roque Marín se destaca así, desde el comienzo del proceso, como el personaje más decisivo, como el protagonista indiscutible del juicio contra el carmelita sanluqueño; un juicio que supuso un histórico y considerable avance jurídico y social. Un protagonismo que Marín compartió con las altas personalidades ilustradas del país, que le prestaron un indispensable apoyo desde el gobierno del Consejo de Castilla que presidía Manuel Ventura Figueroa, que tenía como ministro de Gracia y Justicia a Manuel de Roda y como fiscal primero al afamado Pedro Rodríguez Campomanes, sin duda el personaje más influyente y trascendental de la política, la economía y la justicia españolas de toda la época de Carlos III y pieza fundamental también en este proceso. Se escribió así, una de las páginas más importantes en la Historia del Derecho español; eran tiempos en los que la Justicia estaba sometida a una fortísima agitación y revisión: baste decir que este año crítico de 1774 coincide, curiosamente, con la publicación de la traducción al castellano del célebre *Tratado de los delitos y de las penas* de Cesar Beccaria, justo en los días en los que Melchor de Jovellanos estrenaba en Sevilla su drama *El delincuente honrado*, una obra teatral que si no fuera porque se escribió en 1773,

(23) Toda la información que ofrecemos aquí forma parte de un libro que tenemos en preparación, y en el que se consignan los fondos documentales utilizados, que ahora sería cansado ir detallando. Baste decir que el grueso de la documentación se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, sección Consejos, legajos 1954 y 1956, y que otra parte importante de papeles directamente relacionados con el hecho están en los Archivos de Indias, de Simancas, Arzobispado de Sevilla y Diocesano de Cádiz.

podría hacernos creer que su autor tuvo en cuenta muchos de los argumentos que durante el proceso de Sanlúcar saldrían a la luz del apasionante debate judicial: la honra, el delito, el castigo desmedido, la adecuación de las leyes a la realidad social.

Roque Marín se encontró con un delito atroz, el asesinato a puñaladas de una joven de buena familia, hija de un abogado honesto y conocido de la ciudad, de un servidor de la administración carlotercerista en su calidad de contador de las Reales Rentas del Tabaco. El asesinato se había cometido ante testigos en la puerta de una iglesia -considerada también como lugar sagrado- por un sacerdote y para colmo, el arma utilizada -un cuchillo de los llamados "flamencos"- estaba prohibida por las Reales Pragmáticas. Así que el juez Marín, desde que tuvo la primera noticia de este violento crimen, tuvo la certeza de que su magnitud anulaba cualquier tipo de reparos que pudieran tenerse ante la *calidad* social de su autor. El hecho de pertenecer el agresor a una importante y reconocida orden religiosa, de gran implantación y consideración mística, trajo consigo igualmente una caótica situación y negativa publicidad hacia ella, que veía peligrar por tan trágico y público acontecimiento, su general estimación social. Ante esta seria amenaza, los carmelitas descalzos reaccionaron con todos los medios a su alcance para evitar, con un fuerte sentimiento corporativo, que la mancha de ese homicidio se extendiera en el sentir popular y tiñera de mala fama a unos frailes que tenían por patronos nada menos que a Santa Teresa y a San Juan de la Cruz.

La actuación de los descalzos fue planteada en dos direcciones: la primera, en los comienzos de proceso, en hacerse con el reo, ocultarlo en el convento y juzgarlo por las leyes monásticas de la disciplina regular. Ante las sucesivas negativas del tozudo alcalde mayor de dejar al reo en manos de sus correligionarios, en una segunda fase hicieron todo lo posible por impedir los procedimientos del juez secular, presionaron a los testigos -sobre todo a las mujeres- para que no declarasen contra el homicida y a otras para que lo hiciesen a su favor. Esto en cuanto a lo ocurrido en la ciudad de autos; porque en las altas instancias del Poder, el padre general de los carmelitas de España, fray Francisco de la Presentación, ya se había encargado de entrevistarse en El Pardo, en audiencia especial, nada más tener noticia del suceso ocurrido en Sanlúcar, con el católico Carlos III, a quien pidió con toda rapidez su clemencia y su favor tanto hacia su súbdito como hacia toda la Orden. Este hecho supuso en la práctica que todo el proceso judicial se instruiría bajo la atenta mirada y el control político del soberano; y aún hoy nos seguimos preguntando, una vez conocido el sorprendente final del juicio, por qué el rey permitió

que las cosas llegasen tan lejos en materia procesal y no cortó antes de raíz el extraordinario debate que produjo el "horrendo suceso de Sanlúcar de Barrameda".

Porque, mientras que el general carmelita imploraba en Madrid a Carlos III, una *Instrucción* clara y precisa, elaborada por los fiscales del Consejo de Castilla, llegaba a Sanlúcar hasta las manos de Roque Marín. En ella se le detallaban uno por uno los pasos que debía seguir en este particular juicio - caso "exceptuado" se denominaba en el argot- y se le autorizaba a convertirse en el legítimo juez del religioso, aunque debía contar para las declaraciones del reo y los testigos tanto seculares como eclesiásticos, con la presencia del vicario sanluqueño para evitar que "a título de competencia de jurisdicción, se retarde el curso de esta causa, que no se había de detener por ningún motivo". Esta *Instrucción*, que serviría de modelo en casos semejantes ocurridos años después, se enviaría también al arzobispo de Sevilla, Francisco de Solís, con el fin de que diese todas las facilidades al juez sanluqueño para que pudiese instruir el sumario con libertad y sin presiones del estamento eclesiástico sanluqueño. La actuación del cardenal hispalense, tímida y discreta, cooperadora en un primer momento con el Consejo de Castilla, se convertirá en el final del proceso en el principal obstáculo para que llegue a buen puerto; la actuación del purpurado supondrá una hábil estrategia para impedir que el proceso sanluqueño se convirtiese en un peligroso precedente -como así constituiría, aún a pesar del cardenal, pasados los años- que amenazase de alguna manera la privilegiada inmunidad de la Iglesia.

Así pues, y tras una semana de auténtica pesadilla para él mientras esperaba la respuesta del Consejo, Roque Marín comenzará la redacción del sumario, tras recibir la *Instrucción* de los fiscales; el juez, junto a su diligente escribano Baltasar Rizo, rellenará cientos de folios con el testimonio de más de treinta testigos, entre civiles y religiosos. Las declaraciones de la familia Tassara son sobrecogedoras, especialmente las de la madre, que tuvo que soportar la infinita crueldad de presenciar la muerte violenta de su hija, sin que el homicida escuchase sus ruegos para que no la terminase de matar. Porque aún a pesar del riguroso y frío lenguaje jurídico y aún a pesar de que nos situamos en una época prerromántica, en la que los sentimientos humanos no son fácilmente trasladables al papel, se pueden vislumbrar a través de estas declaraciones y de las borrosas líneas de la causa, los trágicos sentimientos de los personajes de esta terrible historia dañados por el odio o la intolerancia. Unas declaraciones de testigos y familiares que contrastan fuertemente con las cuatro realizadas por fr. Pablo de San Benito, que se

desarrollan entre la arrogancia y frialdad del reo que, sin ningún tipo de remordimiento por el delito cometido incluso llega a querer justificarlo doctrinalmente -como veremos después-, y entre la exasperación y asombro del juez Marín, desbordado por la personalidad inmutable y áspera del homicida que, en titánica lucha contra la autoridad, llega incluso hasta una increíble actitud, relatada por el alcalde mayor: “ni mudó de voz, ni diferenció su semblante, no alteró su espíritu ni pidió de comer, no bebió, ni menos procuró aquellos ejercicios domésticos a que se sujeta la naturaleza, durante las interminables dieciséis horas que duró el interrogatorio con el fin de obtener la confesión del reo.

Una vez instruido el sumario por el alcalde mayor y aprobadas sus diligencias por los fiscales del Consejo de Castilla, el juez Marín procedió al nombramiento del promotor fiscal, oficio que recaería en el letrado gaditano Juan de Mora y Morales, ya que entre los abogados de Sanlúcar no podía recaer el cargo “por las implicaciones que se manifestaban”. Este letrado formalizó en tres días la acusación fiscal contra el reo, documento perfectamente redactado, dando muestras de su buen oficio y honradez desde su primera intervención en la causa; virtudes que quedaron aún más patentes en contraste con la parte de la defensa del carmelita, el procurador Agustín de Herrera y el abogado Francisco Tarelo, cuyas actuaciones a lo largo del proceso no estuvieron encaminadas a la defensa del reo, sino a retrasar el proceso judicial todo lo posible y obstaculizar la causa con numerosos pedimentos ridículos e introduciendo en este proceso, que ya por la propia naturaleza del delito que se estaba juzgando era bastante doloroso y delicado, continuas sospechas sobre la honradez y honorabilidad de la víctima. Así, las distintas sesiones del llamado “juicio plenario” supusieron para el juez Marín un auténtico suplicio. A las irregulares e inútiles actuaciones de la defensa había que sumar las presiones del Clero local que no habían cesado aún, así como la certidumbre de que el reo, a pesar de su expresa prohibición, tenía comunicación con el exterior, lo que dificultó muchas veces sus diligencias; e incluso, en medio de todo el proceso el juez tuvo que hacer frente a una serie de acusaciones que se demostraron falsas en todos los casos, que aseguraban que Roque Marín maltrataba al reo en la cárcel; éste para colmo llegó a enfermar durante la reclusión, lo que agravó aún más las insidiosas afrentas que se lanzaban contra el acosado juez. Para más inri, la causa contra el fraile homicida hizo que salieran a la luz una serie de irregularidades y delitos que se venían cometiendo en los conventos de la ciudad, que traería como grave consecuencia, por poner sólo un ejemplo, la práctica extinción de la Escuela de Artes y Teología que mantenían los

dominicos sanluqueños desde la segunda mitad del siglo XVI, por Orden del Consejo de Castilla de 9 de Septiembre de este mismo año de 1774(24).

No obstante, en medio de todos esos conflictos, el juez Marín mantuvo la calma, y con la inestimable ayuda del letrado Mora y Morales y el apoyo del Consejo de Castilla, sorteó todas las dificultades y el 15 de julio de 1774 dio por concluida la causa, aunque aún tendría que esperar la posterior confirmación del Consejo para que así fuese. Sin embargo, a pesar de esta conclusión, Roque Marín no pudo sentenciar la causa, toda vez que en la *Instrucción* enviada por los fiscales al comienzo del proceso, -15 de marzo de 1774- se incluía la firme determinación de Carlos III de conocer las resultas del sumario antes de que se pronunciase dicha sentencia.

Aún así, la causa sanluqueña tendría todavía que pasar a la superior jurisdicción del arzobispo de Sevilla para que la justicia eclesiástica procediese a la degradación del reo, es decir, a despojarlo de su carácter sagrado (cosa que sólo podía hacer el obispo auxiliar o el propio arzobispo). Para ejecutar esta pena canónica debía quedar fielmente probado el delito cometido y resolverse por sentencia del juez eclesiástico y, una vez cumplida esta diligencia, se procedería a la “libre entrega” del reo a la justicia real por parte de la Iglesia. Esto trajo consigo que una copia compulsada del proceso viajara hasta la capital hispalense, quedando al cargo de la defensa de la jurisdicción Real en todo el trámite eclesiástico el fiscal de la Real Audiencia, Josef Ubago y Busto, que ya había tenido anteriormente algunas intervenciones puntuales en la causa.

Esta contradicción propia del Derecho de la época, de poner en manos del tribunal eclesiástico ordinario, en manos del juez de la Iglesia y provisor Joseph Fernando de Lora, un proceso criminal que supuestamente se le había “quitado” en sus inicios, hará insalvable su sustanciación formal porque, como ya se ha apuntado, el arzobispo Solís interpondrá todos los medios a su alcance y los “escrúpulos de conciencia” necesarios para evitar que el proceso volviese de nuevo a manos de Roque Marín para que éste pudiese dictar sentencia contra el reo ya convertido en secular, una vez despojado de su fuero privilegiado y de su carácter eclesiástico.

La trama urdida por el cardenal Solís, el confesor real fray Joaquín de Eleta, el general de los carmelitas y hasta el mismísimo nuncio apostólico,

(24) Vid. *Expulsión de los lectores dominicos de Teología del convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda, en 1774*. (Trabajo inédito de los autores).

monseñor Valenti Gonzaga, iba encaminada a conseguir que el monarca Borbón cortase por lo sano el peligroso final del proceso. Todos los implicados en esta tormentosa causa judicial eran conscientes de que estaban haciendo historia y tenían muy claro la importancia de este proceso, por eso y porque el resultado final de esta causa podía crear un precedente bastante peligroso con respecto a la inmunidad de la que los eclesiásticos habían gozado hasta ese momento, los episodios que se desarrollaron entre los personajes antes nombrados son dignos de la mejor novela de misterio y sin duda constituyen la parte más sabrosa de nuestro trabajo, unas finas maniobras de conspiración que quedaron incluso fuera del alcance de los propios protagonistas ministeriales del Consejo de Castilla. Esta trama eclesiástica, como no podía ser de otra manera, consiguió sus objetivos, forzando al absolutista Carlos III a tomar una decisión que nos atrevemos a calificar como una de las más difíciles y trascendentales de todo su reinado. Satisfacer a todas las partes implicadas sin que sus remordimientos de conciencia le atormentasen al recaer finalmente sobre él la última palabra en este proceso, constituiría para el religioso soberano un difícil trance. Así, el reo, en contra de lo que nos decía Blanco White, no llegó a ser sentenciado a muerte, -al juez Marín no le permitieron dictar su sentencia-, sino que será el propio Carlos III, convirtiéndose en el verdadero y supremo juez de la causa, quien lo condene a destierro perpetuo en un presidio de Puerto Rico, aún con el parecer contrario del Pleno del Consejo de Castilla que consideraba que el proceso debía llegar hasta el final y que sería entonces el momento de clemencias e indultos.

Desconocemos si con esta decisión final, que incluía el sobreseimiento de la causa, el monarca español quiso tomar partido por una de las dos tendencias ideológicas candentes en la época. Una, la que empezaba a surgir sobre el cuestionamiento de la pena de muerte como castigo y, otra, la conveniencia de una reclusión perpetua y destierro como fórmula de expiación del delito cometido, que algunos consideraban mucho más cruel que la propia horca o el garrote. Si hacemos caso al carmelita Pedro de los Ángeles, es muy probable que Carlos III optase por seguir la creencia de que la reclusión perpetua en la cárcel era equivalente a la pena capital según los "Sagrados Cánones", siempre, claro está, que el castigado fuese un religioso (25). Sobre lo que no hay duda es que la sentencia de la causa contra fray Pablo de San

(25) DE LOS ÁNGELES, fr. Pedro: *Compendio del orden judicial y práctica del Tribunal de religiosos, en que se declaran lo que pueden y deben hacer así prelados como súbditos en las causas criminales*. Barcelona, 1702. Pág. 181.

Benito creó un precedente histórico, pues nunca antes una sentencia tan dura había caído sobre un clérigo, al que, finalmente no se le despojó de su carácter sagrado sino tan sólo, por la propia sentencia real, del ejercicio de los ministerios sacerdotales.

Duro y terrible fue el viaje hacia el destierro, y el destierro en sí. Los largos años pasados entre los húmedos muros de la prisión del Castillo de San Cristóbal en San Juan de Puerto Rico no sólo minaron la salud del carmelita homicida sino que lograron que este hombre frío, cínico, impasible y duro como una roca, según lo definía el juez Marín en sus cartas a Campomanes, mostrase algunos síntomas de autocompasión y arrepentimiento, haciendo valer el hecho de que la familia Tassara, abatida por el dolor, le había perdonado cristianamente durante el juicio porque había “ofrecido a Dios el sacrificio de su hija”, según declaró el propio padre de la difunta.

El final de nuestro trabajo no queda restringido exclusivamente al juicio criminal, sino que, envueltos en una fascinación quizás comprensible por los que nos lean, nos propusimos llegar hasta el final de la extraordinaria historia humana, ajena un poco al propósito inicial sobre la aportación jurídica que supuso este célebre proceso. El relatar aquí nuestras investigaciones finales sería alejarnos del sentido que hemos pretendido darle a este artículo, además de prolongarlo en exceso. Enunciemos tan sólo tres cuestiones que no se apartan de nuestro propósito, a manera de conclusión:

1 .- Como se puede comprobar en los numerosos tratados judiciales posteriores a 1774, el proceso sanluqueño se convirtió en un modelo práctico a seguir en juicios semejantes, que anteriormente no tenían una línea definida por los numerosos aspectos conflictivos que presentaban. Autores como Elizondo, Vizcaíno Pérez, Marcos Gutiérrez, Vilanova y Mañés y Febrero y Tapia, entre otros, incluirán en sus manuales jurídicos el “ruidoso” caso ocurrido en Sanlúcar, como un valioso precedente (26).

(26) ELIZONDO, Fco. A.; *Práctica Universal Forense de los Tribunales de España y las Indias*. Madrid, 1779. T.III, pp.304-5. VIZCAÍNO PÉREZ, V.: *Código y práctica criminal arreglado a las Leyes de España*. Madrid, 1797. T.II, Pág. 172-3. MARCOS GUTIÉRREZ, Joseph: *Práctica criminal de España*. Madrid, 1804. Vol.I, Pág. 41-3. TAPIA, Eugenio: *Febrero Novísimo o Librería de jueces, abogados y escribanos...adicionada con un tratado del Juicio Criminal*. Valencia, 1828. V. VIII, Págs. 97-8.

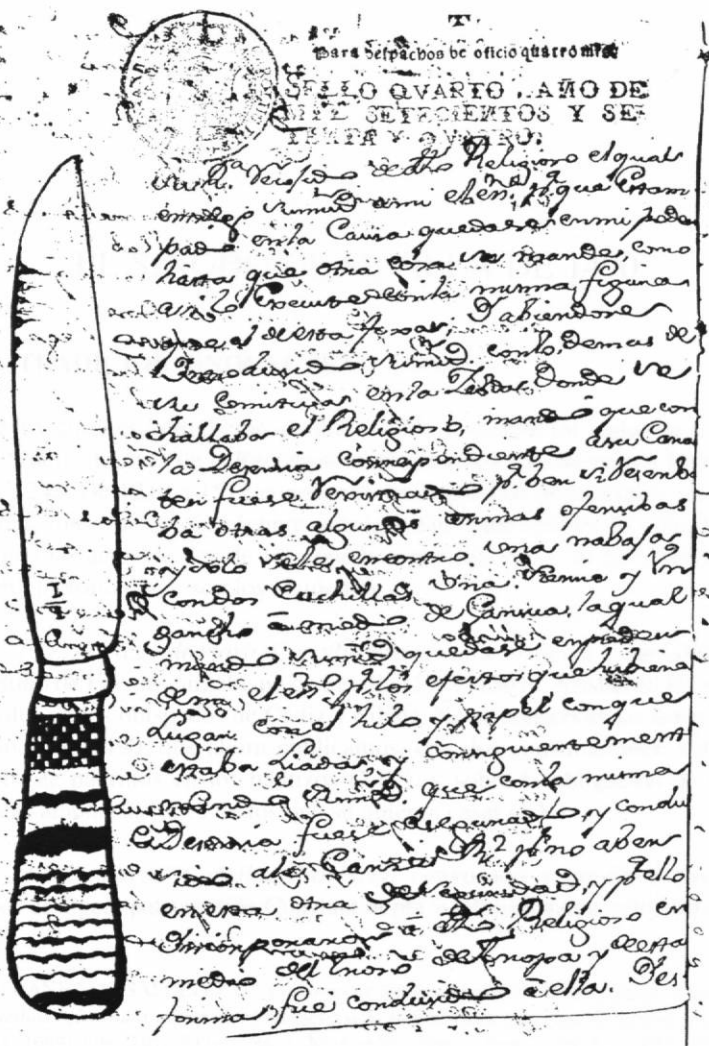
2.- A partir igualmente de 1774, la posición de las autoridades judiciales del país fue cambiando muy lenta y progresivamente en torno a tan delicado tema. Sin embargo, tenemos constancia que aún en 1804 el procedimiento preciso y rotundo a seguir en estos casos no se había aún definido con claridad por el Consejo de Castilla, pues siempre hubo en su seno defensores a ultranza de la inmunidad de los clérigos que cometían delitos atroces y, por tanto, nunca encontraban la ocasión de reformar radicalmente la legislación a este respecto, que seguía teniendo en Carlos IV su principal valedor, en su condición de “catolicísimo monarca”.

3 - El proceso de Sanlúcar trajo una consecuencia inmediata: la revisión completa de uno de los más difundidos tratados de Teología Moral durante todo el siglo XVIII, el “Prontuario” del dominico Francisco Larraga (27). Una obra que sirvió de instrucción a miles de frailes y curas durante toda la centuria y que había soportado todas las veleidades doctrinales de los distintos reinados borbónicos sin variar un ápice en sus numerosísimas ediciones algunos de sus aún medievales preceptos, tales como los que mantenía respecto a la licitud del crimen en defensa del honor y la honra, y a cuyo principio se agarró fray Pablo de San Benito para legitimar su acción y librarse de la culpa.

La causa judicial contra fr. Pablo de San Benito constituye, pues, un valioso precedente jurídico y una contribución al mejor conocimiento del siempre polémico y nunca resuelto problema de la Justicia, que gozó, también durante el reinado de Carlos III, de un ardoroso y público debate más guiado por el acaloramiento que por la razón. Razón que, sin duda, perseguían afanosamente los ilustrados personajes de esta historia al enfrentarse con sus más que previsibles consecuencias, “a la vista de un suceso tan trágico, inaudito y sacrílego que es universal admiración de las gentes y será por sus circunstancias memorable a la posteridad”, como bien tuvo la certeza de pronosticar el dolido Luis de Tassara, padre de la inocente víctima.

Salvador DAZA
María Regla PRIETO

(27) LARRAGA, Fco.: *Prontuario de Teología Moral*, Madrid, 1770. LARRAGA-SANTOS GROSSIN, Fco.: *Id.*, Madrid, 1780. (Edición corregida y revisada). Esta interesante cuestión doctrinal la analizamos con detalle en uno de los apéndices de nuestro libro, basándonos en estas dos ediciones del Prontuario inmediatamente anterior y posterior al suceso de Sanlúcar.



“Hoja del proceso criminal contra fray Pablo de San Benito en la que el escribano Baltasar Rizo demarcó el arma homicida o cuchillo flamenco. Las medidas reales eran 24 cms. de largo total, con una hoja de 14 por 2,5 cms en su parte más ancha. (ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. Sección de Consejos. Leg. 1954, Expediente 11, Pieza 1ª)”.

EL SÍNODO DE SEVILLA DE 1490

1. LA TRADICIÓN SINODAL SEVILLANA

Muy corta es la tradición sinodal sevillana durante los siglos de la Baja Edad Media, después de la Reconquista de la ciudad y su Reino por Fernando III en 1248. De 1248 a 1512 conocemos tres concilios provinciales, un sínodo y una constitución que algunos autores citan como sínodo; de ellos desconocemos las actas de dos de los concilios provinciales y de la constitución. Por orden cronológico son los siguientes:

– 1352, 21 a 23 de mayo. *Concilio Provincial* convocado y presidido por don Nuño de Fuentes, arzobispo de Sevilla (1349–1361). Asistieron los representantes de los obispados de Cádiz y Silves. No se conservan las actas, pero el sínodo de 1490, que ahora publicamos, cita dos constituciones: sobre el número de padrinos en los bautizos (XIV), y sobre la obligación de hacer públicas amonestaciones de los que se quieren casar (XV) (1).

– 1412, marzo. *Concilio Provincial* convocado y presidido por don Alonso de Egea, patriarca de Constantinopla y administrador eclesiástico de

(1) BÁÑEZ DE SALCEDO, C.: *Catálogo de los Arzobispos de Sevilla. Razón sumaria de los concilios celebrados en Sevilla*. Manuscritos de la Biblioteca Capitular de Sevilla, 83–3–28. (Sevilla, 1689) fols. 246v–247v y 84–7–20 (Sevilla, 1690). Fray J. DE LA CONCEPCIÓN OCD: *Rey Triunfador y Sancto, D. Fernando 3 de Castilla y de León. Por derecho, por valor, por virtud*. Manuscrito de la Biblioteca Capitular de Sevilla, 85–5–40, fols. 73–136, 99r. ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la ... ciudad de Sevilla*, t. 2 (Madrid, 1795. Sevilla, 1988) 132, 2. TEJADA y RAMIRO, J.: *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia Española*, t. 3 (Madrid, 1851) 594. ALONSO MORGADO, J.: *Prelados sevillanos* (Sevilla, 1906) 297–298. SÁNCHEZ HERRERO J. y otros: *Historia de la Iglesia de Sevilla* (Sevilla, 1992) 176–177.

Sevilla (1403–1417). Asistieron el obispo de Canarias y los representantes del obispo de Cádiz. El obispo de Silves no asistió, ni envió procurador, porque seguía la obediencia del Papa Juan XXIII, mientras que el arzobispo de Sevilla de la Benedicto XIII. No se conservan sus actas, pero el sínodo de 1490, objeto de esta publicación, reproduce dos constituciones de este concilio: sobre la presencia de los clérigos y capellanes en la celebración del oficio divino (VIII), y sobre la condena del modo de celebrar las vigilijs de los santos (IX). El concilio provincial de Sevilla de 1512, constitución 30, cita también una de este concilio: sobre la residencia de los beneficiados en sus beneficios(2).

– *Constitución* de don Pedro González de Mendoza, arzobispo de Sevilla (1474–1482). Ante la problemática situación religiosa creada por los conversos desde 1478 y como un intento más para resolver pacífica y pastoralmente la situación, promulgó una constitución, en parte catequética y en parte preceptiva: “De la forma que deve tener el cristiano como en todos los sacramentos que deve reęibir, e del uso que deve usar e crear, como fiel cristiano en todos los días e tiempo de su vida e al tiempo de su muerte”(3). Algunos autores citan esta constitución como un sínodo. El sínodo de 1490, que ahora estudiamos, se refiere a esta constitución al hablar del número de los padrinos (XIV). Otros autores la identifican con un Catecismo para la conversión de los judíos(4). Debemos recordar, en honor de la verdad, que don Pedro no residió en Sevilla, nombró como provisor del arzobispado de Sevilla al obispo de Cádiz, don Pedro de Solís, que gobernó en su nombre todo el tiempo de su arzobispado.

(2) SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Catálogo de sus ilustrísimos arzobispos. Memorias Eclesiásticas de Sevilla*. Manuscrito de la Biblioteca Capitular de Sevilla, 84–8–41 (Sevilla, 1694) fols. 100v–103r. Fray J. DE LA CONCEPCIÓN OCD: *Rey Triunfador y Sancto...*, ms. cit. Manuscrito de la Biblioteca Capitular de Sevilla 85–5–40 (Sevilla, 1675) fols. 73–136, 100v. BÁÑEZ DE SALCEDO, C.: *Catálogo de los Arzobispos de Sevilla. Razón de los concilios ...*, ms. cit., fols. 251v–253r. ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos ...*, ob. cit. t.2, 344, 1. TEJADA Y RAMIRO, J.: *Colección de Cánones ...*, ob. cit., t 3, 632. ALONSO MORGADO, J.: *Prelados sevillanos ...*, ob. cit., 333–334. SÁNCHEZ HERRERO, J. y otros: *Historia de la Iglesia de Sevilla ...*, ob. cit. 213–214.

(3) El título de esta constitución en DEL PULGAR, F.: *Crónica de los Reyes Católicos*. Edición y estudio de Juan de Mata CARRIAZO, t.1 (Madrid, 1943) cap. 96, pág. 334.

(4) ESCUDERO, F.: *Tipografía hispalense* (Madrid, 1894) 116, n. 95, cita un “Catechismus pro Iudeorum conversione”, impreso en Sevilla a nombre de Mendoza, que, aunque no indica ejemplar alguno conocido, podría tratarse de la constitución del Cardenal de España. Véase SÁNCHEZ HERRERO, José: *Historia de la Iglesia de Sevilla ...*, ob. cit., 306–310.

– 1490. *Sínodo*, convocado y presidido por el cardenal, don Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla (1485–1502).

– 1512, *11 a 15 de enero. Concilio Provincial* convocado y presidido por fray Diego de Deza, O.P., arzobispo de Sevilla (1504–1523). Asistieron representados los obispos de Cádiz, Canarias, Málaga, Marruecos y Silves. El motivo de su celebración fue, sin duda, el movimiento reformador iniciado en tiempo de los Reyes Católicos y por el Concilio de Aranda de 1473; pero, también, la personalidad reformadora del arzobispo que celebró sínodo o concilio en todas las diócesis por donde pasó. Es curioso que aun cita el Concilio Plenario de Valladolid de 1322, al hablar del concubinato clerical. Promulgó sesenta y cuatro constituciones, en castellano (5).

2. EL SÍNODO DE 1490

El sínodo fue convocado por el cardenal, arzobispo de Sevilla, don Diego Hurtado de Mendoza (1485–1502) sobrino del Gran Cardenal de España, don Pedro González de Mendoza (1474–1482). Había sido nombrado arzobispo de Sevilla por bula de Inocencio VIII, de 26 de agosto de 1485. Nacido en 1443, fue destinado por sus padres a la Iglesia. Enviado su padre a Roma como embajador en 1459, le acompañó don Diego, con diecisiete años, y allí tomó contacto con la cultura renacentista. Al volver a España y a la sombra de su tío el Gran Cardenal fue nombrado deán de Sigüenza, obispo de Palencia en 1473, y en 1485 arzobispo de Sevilla. El 8 de marzo de 1486 tomó posesión en su nombre el licenciado Juan de Marquina, su procurador, y el 30 del mismo mes hizo su entrada solemne en la Catedral.

La vida de Diego Hurtado de Mendoza discurreó en la Corte, pero en 1490 celebró este Sínodo. El 28 de septiembre de 1500 fue nombrado cardenal presbítero del título de Santa Sabina y patriarca de Alejandría, pero retuvo la sede hispalense. Murió en Madrid el 12 de septiembre de 1502. Trasladados sus restos a Sevilla, fueron depositados en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, en un magnífico sepulcro de alabastro, costeadado por su hermano mayor, Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla(6).

(5) Se encuentra manuscrito en la Biblioteca Capitular de Sevilla, Sección 9, legajo nº 42, desde el folio 1 al 25r. Publicado por TEJADA Y RAMIRO, J.: *Colección de Cánones ...*, ob. cit., t.5 (Madrid, 1855) 67–110. En la pág. 111 hay una lista de las constituciones del sínodo de 1490.

(6) SÁNCHEZ HERRERO, J. y otros: *Historia de la Iglesia de Sevilla ...*, ob. cit. 310–313.

El Sínodo de don Diego Hurtado de Mendoza se compone de 28 (*Copia B*, pues le falta la constitución XII de la *Copia A*) o 29 (*Copia A*) constituciones. Carece de un esquema previo con el que se intentase la reforma del clero y de la vida cristiana de toda la diócesis en todos sus planos o niveles; se pretende, solamente, reformar, dentro de un cierto orden lógico, aquellos problemas que, conforme al pensamiento del arzobispo o del verdadero autor de las constituciones que integran este Sínodo, ya hemos dicho que el arzobispo permaneció casi todo el tiempo de su arzobispado en la Corte, le pareció necesario y urgente reformar.

Proponemos el siguiente breve esquema de su contenido:

1) Sacramentos y sacramentales:

- Misas de Prima y Tercia, su celebración, I.
- Misa, no se celebre antes de luz o de salir el sol, XVI.
- Credo, se cante entero en las misas solemnes, VII.
- Misas votivas de San Amador (7), del conde, de San Vicente, prohibidas, XXVIII.
- Treintanarios por los difuntos, algunos abusos, XXVII.
- Bautismo, se administre por inmersión y no por aspersion, XI.
- Bautismo, el sacerdote que lo celebra le quite el paño blanco o “capilejo” al niño recién bautizado, XII.
- Bautismo, no haya más de cuatro padrinos y/o madrinas, XIV.
- Bautismo, se escriba la partida bautismal, XIII.
- Matrimonio, no se dispensen las amonestaciones, XV.
- Matrimonio, no se diga la misa de velaciones antes del alba, XVI.

2) Oficio Divino y sus Horas:

- Horas Canónicas, su celebración, II.
- Domingos y fiestas de guardar, no se administren otros sacramentos o sacramentales, sin necesidad, durante la celebración de la misa mayor, XXII.

3) El templo y los objetos litúrgicos:

- Las iglesias, se abran al amanecer, III.
- Los cálices, no los limpien los monaguillos ni el sacristán, IV.

(7) Sobre este tema puede verse: LLOMPART, G.: *Religiosidad Popular*, “Las misas de San Amador y su leyenda” (Palma de Mallorca, 1982) 264–274.

- Porta paz de metal o madera, se mande hacer y no se dé la paz con la patena, IV.
- Purificadores y corporales, V.
- Manteles de los altares, V.
- Ornamentos litúrgicos, V.
- Formas redondas pequeñas para la comunión de los fieles, VI.

4) Los clérigos:

- Los clérigos estén presentes en los Oficios Divinos en las iglesias con hábito decente, IV.
- Los clérigos, honestidad en su hábito, X.

5) El cura:

- Al menos un cura more en la collación, XX.

6) Los beneficiados:

- Asistan en las iglesias a las misas de Prima y Tercia, I.
- No pongan capellanes a su servicio sin estar previamente examinados, XVII.

7) Los capellanes que sirven por los beneficiados:

- Asistan a las misas de Prima y Tercia, I.
- Asistan a los Oficios Divinos de los domingos y fiestas, VIII.

8) Los patronos de las iglesias:

- No pongan capellanes sin ser previamente examinados, XVII.

9) Los sacristanes:

- Duerman en las iglesias, III.
- Apunten las faltas de los clérigos, I, VIII.
- Apunten las misas celebradas, XXI.

10) Los beneficios:

- Solo se sirva uno, XVIII.

11) Las capellanías:

- Solo se sirva una, XVIII.

12) Fiestas y devociones populares:

- Vigilias de los santos, no se celebren, IX.

- Fiestas votivas encargadas por las cofradías o dueñas, su pitanza se reparta entre los clérigos presentes, XIX.
- Misas votivas de San Amador, del conde, de San Vicente, prohibidas, XXVIII.

13) Emparedadas:

- Emparedadas o emparedamientos de mujeres donde no se guarda el encierro, imposición del mismo, XXV.

14) Muerte y entierros:

- Treintanarios de misas por los difuntos, algunos abusos, XXVIII.
- Lutos excesivos como dejarse la barba crecida por más de dos meses, prohibidos, XXVI.
- Aranceles de entierros a cobrar por los clérigos y los sacristanes, XXIX.

15) Excomulgados:

- Se coloquen sus nombres en tablas públicas, XXIII.
- Excomulgado absuelto y reincidente, modo de proceder con él, XXIV.

Las copias que hemos utilizado para esta publicación son dos:

Copia A (Biblioteca Capitular del Arzobispado de Sevilla, Sección 9, Legajo nº 42) donde se encuentra manuscrito el Concilio Provincial de Sevilla de 1512, celebrado por el arzobispo Don Diego Deza, que ocupa 41 folios dobles. A continuación impreso desde el folio 25r. al folio 36v. figura un conjunto de aranceles de diferentes derechos: pleitos, cartas, lo criminal, el notario, etc. Desde el folio 37r. al folio 47r. de la misma impresión, se halla el sínodo de Don Diego Hurtado de Mendoza, que publicamos por considerarla más antigua.

Copia B (Biblioteca Capitular del Arzobispado de Sevilla, Signatura 59/6/13 – antes Tomo 89 de Varios con la signatura 63/9/89–). Libro manuscrito del siglo XVII que contiene diferentes obras, aunque parece todo él escrito por la misma mano. No está foliado. El apartado sexto se titula: *Sínodos de Sevilla por los arzobispos Don Diego de Deza, Don Diego Hurtado de Mendoza, y Don Christóbal de Roxas*. Inmediatamente comienza el sínodo de Don Diego Hurtado de Mendoza que ocupa 37 folios dobles. No hay grandes variantes en relación con la Copia A: falta la constitución XII de la Copia A, diferente encabezamiento y conclusión y variaciones en el uso ortográfico de las palabras.

SÍNODO DE 1490

//37r Síguense (8) las constituciones del cardenal Don Diego Hurtado de Mendoza de buena memoria, arzobispo que fue de la sancta yglesia de Seuilla, aprobadas e confirmadas en el dicho concilio provincial, que pone orden en el dezir de las missas e pena a quien lo traspasare.

<Constitución I>. Orden en el decir de las misas (9)

Primeramente, por quanto en el dezir de las missas del día e Bísperas fallamos auer gran defecto e negligencia, mandamos que en todas las yglesias do ay tres beneficios o dende arriba, los quales mandamos seruir continuamente a los beneficiados por sí o con nuestra licencia por sus capellanes suficientes, se digan todos los días feriales, que no son fiestas de guardar, generalmente missa por la mañana, en manera que se acabe quasi saliendo el sol, porque los trabajadores o negociadores puedan oyr su missa rezada antes que vayan a sus labores o negociaciones. E después a ora de Tercia digan la missa del día cantada, según la regla desta diócesi e prouincia manda.

E mandamos que la tal missa del día a hora de Tercia no se pueda suplir con alguna otra missa priuada de qualquier manera que sea. E que a esta dicha missa estén todos los beneficiados o sus capellanes que por ellos siruen. Y el que no uiniere a la dicha missa, antes de acabada la Epístola, pierda todo el pie de altar e ouenciones que aquel día unieren a la dicha yglesia e, si no ouiere pie de altar o ouenciones fasta en quantía de medio real, que pague diez maravedís de pena. E para las dichas dos missas de Prima e Tercia aya semaneros e diputados por turno, y el que faltare de dezir la missa de Prima a su ora pague en pena diez maravedís para la fábrica de la tal yglesia, e el que faltare de dezir la missa de Tercia pague en pena quinze maravedís para la misma fábrica. Y mandamos que el que en las yglesias donde se acostumbra dezir la missa mayor con diácono e subdiácono y cantores se guarde la tal costumbre y no se dexen en todas las fiestas acostumbradas, y el que ouiere de dezir Euangelio o Epístola o el cantor que no uiniere antes de empear la missa o oficio pague la dicha pena de quinze maravedís. Así mesmo, mandamos que

(8) La Copia B comienza: "Constituciones del cardenal Don Diego Hurtado de Mendoza, de buena memoria, arzobispo que fue de la Santa Iglesia de Sevilla, aprobadas y confirmadas en el Concilio provincial que celebró el señor Don Diego Deza, arzobispo de Sevilla, en el año de 1512".

(9) Este título se encuentra solamente en la copia B.

sean todos presentes a las Bísperas, e el que no /37v uniere el día que ouiere baxo al primero salmo de lo mayor, pierda la mitad del pie de altar e ouenciones del día siguiente. E mandamos a los otros beneficiados o a sus capellanes que fueren presentes como dicho es, so pena de excomunión que no les puedan remitir el dicho pie de altar e ouenciones que la pena suso dicha a los que lo perdieren, saluo por *uero patitur*. E cerca de las faltas de los semaneros que aplicamos a la fábrica, mandamos al sacristán de qualquier yglesia que tenga cargo de los puntar e notificar al mayordomo porque les recabe para la fábrica, e el nuestro uisitador que cada e quando uisitare rescuia la quenta de las dichas faltas y faga cargo a los mayordomos de las yglesias dellas.

<Constitución II>. La orden como se han de dezir las Horas y las penas a los transgresores

Item, ordenamos y mandamos que en cada una de las dichas yglesias donde ay tres beneficios e dende arriba se digan todos los domingos e fiestas de guardar a los menos la Tercia e Nona cantadas a su ora. El que no uniere a las dichas Oras pague de pena los marauedís para los que fueren interesantes, a los quales interescentes mandamos que no les fagan gracia dellos ni parte dellos. Y esta mesma regla mandamos que se tenga en toda la Quaresma en la Prima e Tercia e Bísperas, pero porque algunas uezes donde puedan ocurrer así a los beneficiados como a sus capellanes, dispensamos que puedan gozar y gozen cada mes de ocho días de *recre*, en los quales avnque no uengan a estar a las missas y Bísperas y a las otras Oras no incurran en la dicha pena, pero que no ganen el pie de altar ni ouenciones en estos días de *recre*. Y mandamos que el semanero no tome *recre* en su semana so pena de medio real para la fábrica de la yglesia.

<Constitución III>. Que se abran las yglesias en alboreciendo e que entonce vengan a rezar los clérigos e que duerma el sacristán en la yglesia

Item, por quanto así en muchas yglesias desta cibdad como de toda nuestra diócesi muchos días es salido el sol con gran rato antes que se abran las yglesias, a la qual causa se pierda mucho la devoción del pueblo y parrochianos que querrían entrar a hazer oración antes que otra obra començassen, mandamos que//38r los sacristanes abran a lo menos vna puerta de cada yglesia començando el día a alborear. E mandamos a los tales beneficiados o sus capellanes que vengan a las dichas yglesias en alboreciendo a rezar los Maytines y continuen las Oras diurnas en las dichas yglesias so pena de la meytat del pie de altar de aquel día. E porque esto mejor se pueda fazer e porque las yglesias estén a mejor recaudo, mandamos que los sacristanes duer-

man en las yglesias sin compañía de legos ni de otras personas de que se pueda seguir escándalo o mal exemplo.

<Constitución IV>. Que no se de paz con las patenas consagradas ni alimpien ni embueluan los cálices sino los clérigos e tengan purificadores

Iten, por quanto hallamos que quasi en todas las yglesias deste nuestro arçobispado se vsa dar la paz con las patenas consagradas, lo qual çede en no deuido precio y contractación de las dichas patenas, porque seyendo como son sagradas las tractan los monazillos con sus manos e algunas vezes se les caen en tierra, por ende mandamos que en todas las yglesias se hagan portapazes de plata o de palo así para los hombres como para las mugeres, e que los clérigos desque han consumido, ellos mismos cubran y embueluan los cálizes con sus patenas en su paño de lienço blanco y limpio, y no les dexen emboluer ni tocar desembultos a monazillos ni a sacristán ni a otra persona que no sea de orden sacro. E, también, mandamos que en los cálices tengan sus paños de lienço delgado e limpio, que llaman purificadores, para purificarlos e alimpiarlos después que han consumido antes que los embueluan.

<Constitución V>. De la limpieza de los copones e manteles e ornamentos del altar

Otrosí, por quanto gran negligencia cerca de la limpieza decente e deuida al ministerio del altar así en los corporeles (*sic*) como en manteles e ornamentos, mandamos que de aquí adelante los que touieren cargo de cura en las yglesias, donde ay más de uno, cada uno su vez según el orden de su antiçüedad tenga cargo de lauar los corporales, que continno usan, al menos de dos en dos meses, e los pañezuelos para purificar e en- /38v boluer los cálizes de quinze en quinze días, e hagan al mayordomo que al menos cada mes mude los manteles de los altares, e tengan cargo los dichas curas quando alguna casulla o alua o amitos o manípulo o estola o dalmáticas o otros ornamentos uieren rotos o descosidos o suzios de fazer luego al mayordomo que les faga coser e reparar e lauar.

<Constitución VI>. Que se pongan en el sagrario formas redondas pequenitas para administrar la sancta comunión

Iten, por quanto quasi generalmente fallamos en los sagrarios repuesta una hostia partida en muchas partes y porque el partir no se puede hazer tan limpio que no caygan algunas partezicas muy pequenias, las quales no son consumidas ni conseruadas como deuen, proveyendo sobre ello e mejor

forma, mandamos que en lugar de aquellas partes de hostias se fagan formas pequeñitas de hostias redondas e enteras, así para tener repuestas en el sagrario como para el uso común de la comunión a los seglares, e éstas sean en tal número que cada quinze días se puedan consumir e renouar, e así mandamos que los curas que lo hagan.

<Constitución VII>. Que se cante el Credo todo biua uoz en sus días

Item, por quanto en el segundo símbolo de la fe (10), que comúnmente llaman el Credo, que se canta en la missa mayor los domingos e fiestas ordenadas por la Sancta Madre Yglesia explícitamente se confiesa por todos los fieles la fe vniversal de toda la yglesia militante, así como cada particular christiano es obligado a la confessar e los que son nueuos en hedad o en la fe mexor lo aprenden, e hallamos vna mala costumbre que quasi en todas las yglesias deste nuestro arçobispado, quando ay sermón después del Euangelio comiençan a cantar el Credo e luego lo interrumpen por dar lugar al sermón, otras uezes dexando tañer a los órganos de manera que la yglesia no satisfaze ni es edificada, por ende, proueyendo de remedio, mandamos a los clérigos so pena de excomunió que en cada parrochia todos los domingos e fiestas que por la regla son obligados a lo cantar, después de comenzado en su tiempo lo prosigan a boz biua fasta el cabo sin dexar ninguna cosa dél.

//39r. **<Constitución VIII>. Que los clérigos estén con hábito decente a los officios e los capellanes estén en los domingos e fiestas a ambas Bísperas y a la missa mayor**

Item, por quanto hallamos en este nuestro arçobispado una constitución sinodal del patriarca de Constantinopla don Alfonso, administrador perpetuo de esta nuestra sancta yglesia, nuestro predecesor (11), la qual dispone que los clérigos a las Oras e diuinales officios estén con sobrepeliz y hábito decente, so pena de treynta marauedís para la fábrica de la yglesia donde el clérigo que lo contrario fiziesse era beneficiado o seruía por beneficiado.

Otrosí, en la misma constitución sinodal dispone que todos los clérigos capellanes que cantan algunas capellanías en qualesquier yglesias parrochia-

(10) Quizás “segundo” porque se trata de el Símbolo Niceno–Constantinopolitano, recogido en el Primer Concilio de Constantinopla, 381, habiéndose ya promulgado un símbolo en el Primer Concilio de Nicea, 325. También puede considerarse como primero el Símbolo Apostólico y segundo el Niceno–Constantinopolitano.

(11) Véase la introducción.

les sean tenudos de ser presentes a los officios en los domingos e en las fiestas, así a las primeras Bísperas como a la missa mayor y las segundas Bísperas, con un hábito decente y officien y canten las dichas missas y Bísperas juntamente con los otros clérigos so pena de treynta maravedís para la fábrica de la tal yglesia. Y nos, auiendo la tal constitución ser justa y honesta e fauorable al seruicio de Dios y honrra de la Yglesia, puesto que fasta aquí se haya mal guardado, la renouamos en todo y por todo, así quanto a los hábitos e interescencia de los capellanes que a los diuinos officios en los días y Oras suso dichas, como quanto a la pena los transgressores puesta, y queremos que los sacristanes tengan cargo de puntar a los que no uinieren y den al mayordomo de la yglesia las faltas que fizieren en fin de cada mes para que los mayordomos las cobren, y damos facultad al nuestro uicario, donde le ouiere y no, donde al cura más antiguo, que lo haga executar.

<Constitución IX>. Que no se fagan las uigilias

Otrosí, hallamos otra constitución sinodal del dicho Don Alfonso (12), patriarcha, nuestro predecesor, cerca de las uigilias que en las yglesias y en las hermitas se fazen, por la qual dispone que no se fagan. La qual de uerbo *ad uerbum* es ésta que se sigue:

Por quanto es costumbre que en las uigilias de los sanctos muchos, así uarones como mugeres, clérigos y legos, por deuoción uienen a velar en las yglesias de noche, y porque auemos entendido que so título de deuoción se cometen en ellas muchos maleficios, especialmente fornicaciones y adulterios, e demás desto que fazen muchos comeres e beueres superfluos, e se dizen muchos cantares seglares e se fazen danças e otras cosas inhonestas, donde se syguen muchos /39v escándalos y pecados, sobre lo qual pertenesce a mí proueer y de reprouar la tal costumbre, por ende, con aprobación deste sancto concilio, establecemos que de aquí adelante en las uigilias de la Virgen gloriosa Sancta María y de qualquier fiesta que sea ni en los días feriales en la nuestra yglesia catedral ni en qualquier otra yglesia de nuestra diócesi e prouincia no se fagan tales uigilias ni algunos en aquel tiempo sean recibidos en las yglesias. E los clérigos de las yglesias, donde se acostumbra fazer las uigilias, luego después del officio de las Bísperas cierran las puertas de la yglesia, en manera que en aquella noche en que se acostumbra de fazer la uigilia, alguno ni algunos no puedan entrar en las dichas yglesias. E el clérigo a quien pertenesce de tener la cura desto, que assí no fará, queremos que peche qui-

(12) Véase la introducción.

nientos marauedís, los quales sean para la yglesia cathedral en cuya diócesi esto acaesciere. E si por uentura alguno ouiere hecho uoto de yr a las tales uigilias, nos otorgamos licencia e poderío a todos los clérigos que tienen la cura e tienen de mí poderío para oyr confesiones que puedan mandar los tales uotos otra obra de piedad. E mandamos que esta nuestra constitución sea por todas las yglesias por los clérigos dellas publicada.

E nos el dicho arçobispo, don Diego Hurtado de Mendoça, ueyendo esta dicha constitución ser sancta e muy prouechosa, e con quanto detrimento de la honrra de Dios hasta agora no se a guaradado ni se guarda, la ynouamos e mandamos que se guarde so la dicha pena en ella contenida. Pero por quanto muchos tienen gran deuoción de uelar en esta nuestra sancta yglesia la uigilia de la Señora de Agosto y en su ochauario, mandamos a nuestro alguazil mayor que en aquella noche ponga gran recaudo para que todas las personas que con deuoción quisieren uelar puedan estar onestamente, e no consienta los cantares y tañeres y danças ni otros auctos desonestos en el dicho tiempo, que hasta aquí se acostumbrauan hazer, e que pene a los que lo contrario hizieren en dozientos marauedís, los ciento para la fábrica de la yglesia y los otros ciento para el dicho alguazil.

<Constitución X>. La onestidad que deben guardar los clérigos en el hábito

Iten, por quanto la onestidad e composición es virtud muy decente en todo estado e más en el eclesiástico, e auemos entendido que muchos clérigos en este nuestro arçobispado se traen desonesta e incompuestamente, andando con rasuras chicas según su orden, e con los cabellos luengos e baruas crescidas, e con mantos cortos e abiertos e sin capirotos, e lo que peor es a las vezes con ábitos seglares e jubones de terciopelo e con cintos e cintas labradas con oro e plata e trayendo anillos en sus manos e çapatos e borzegués de color in (*sic*) forma desonesta, lo qual todo es indicio de liuiano e yreligioso corazón e de mal exemplo a los seglares, por ende nos, queriendo sobre todo proueer, mandamos que de aquí adelante todos los clérigos de orden sacro o beneficiados traygan su rasura abierta en mediana cantidad, e los cabellos tan cortos que al menos se parezcan la media oreja, e no dexen crecer las baruas, e traygan mantos de honestos colores no tan luengos que arrastren notablemente ni tan cortos que se parezca el touillo, saluo que junten en tierra, e traygan sus capirotos, e no traygan jubones de terciopelo ni de otra seda, ni cintos ni cintas labrados con oro o plata o seda, ni traygan anillos salvo aquellos a quien por grado o dignidad es permitido, ni traygan borzegués ni çapatos saluo negros, so pena que el beneficiado que lo contrario hiziere cayga en pena de

mill maravedís desta moneda, la meytad para la fábrica de la yglesia donde fuere beneficiado y la otra meytad para nuestro alguazil, porque tenga cargo de lo executar. E el clérigo que no fuere beneficiado cayga en pena de quinientos maravedís, los cuales se partan en la manera suso dicha.

<Constitución XI>. De como se ha de administrar el sancto bautismo

Item, cerca del bautismo que es puerta (13) e principio de los otros sacramentos, por quanto hallamos que en esta nuestra diócesi bautizauan los niños por aspersion e no por inmersión, el qual rito e costumbre de bautizar puesto que fuesse bueno, pero conociendo así por los decretos e cánones antiguos como por las sentencias de los sanctos theólogos que es mejor bautizar por inmersión, así por ser más conforme a la costumbre de la sancta Yglesia Romana nuestra Madre e cabeça, como a la costumbre de la Yglesia Universal, e porque más llenamente se cumpla semejança que a la sepultura y resurrección de Jesu Christo, nuestro Dios, tiene, según el dicho del apóstol Sant Pablo *Ad Colocenses*, *segundo* donde dize que somos sepultados con Jesu Christo en el bautismo en el qual resuscitamos por la fe de la obra de Dios (14), por ende nos, cuyo oficio es disponer e promouer las ouejas a nos encomendadas de bien en mejor, según la sentencia de Sant Pablo, *prima Chorintiorum*, *duodecima*: “*Emulamini charismata meliora et adhuc excellentionem viam vobis demonstro*” (15), ordenamos e mandamos a todos los curas de nuestra diócesi que de aquí adelante bautizen por inmersión, según que en las ygleias que avemos visitado enseñamos e mandamos e se faze, excepto en quatro casos: El prime- /40v ro, quando fuere persona adulta así varón como fembra; el segundo, quando fuere niño o niña enfermo del qual virissimilmente se deue creer que si fuesse metido debaxo del agua rescibiría notable e manifiesto daño en su enfermedad; el tercero, quando no puede salir del vientre de la madre saluo la cabeça sola o algún otro miembro, ca en tal caso no se deue hazer el bautismo en aquel miembro por aspersion; el quarto, quando en caso de necesidad no se puede auer tanta agua que baste para fazer la inmersión.

(13) Concilio de Florencia, Decreto para los Armenios. “El primer lugar entre los sacramentos lo ocupa el santo bautismo, que es la puerta de la vida espiritual”. DENZINGER, E.: *El Magisterio de la Iglesia* (Barcelona, 1963) 202, 696.

(14) “Tal fue la circuncisión de Cristo al sepultarlo con él en el bautismo. Fue él quien os asoció a su resurrección por la fe en la fuerza de Dios que lo resucitó a él de la muerte” Colosenses, 2, 12-13.

(15) “Pues ambicionad los dones más valiosos. Y me queda por señalaros un camino excepcional”, Primera Corintios, 12, 31

<Constitución XII>. Que el que bautiza luego quite el capillejo (16)

Otrosí, por quanto auemos entendido que algunas madres o amas que crían los niños no guardan como deuen las criaturas los días que tienen el capillejo después del bautismo con la reuerencia que al sancto crisma pertenesce, e otras fazen abusiones dexando de boluer al cura que bautizó la criatura e yendo a emparedadas e monjas e frayles para que quiten al niño o niña el capillejo, diciendo que por quitar el capillejo se fazen comadres o compadres, por ende, queriendo sobre todo proueer, mandamos, so pena de excomunió, a todos los curas de nuestro arçobispado que luego como acabare de bautizar la criatura quiten el capillejo según que después de los tres días lo acostumbran hazer.

<Constitución XIII> (17). Que el que bautiza scriua su nombre e de la criatura e del día, mes e año

Otrosí, por quanto auemos visto por experiencia que algunos se crían sin padres e madres e parientes e dudase a las uezes cuyos hijos fueron e si no son bautizados e avn muchas vezes es necessario saber la hedad e si son legítimos, mayormente quando han de ser clérigos, e para auerse de casar es necesario saberse la hedad necessaria a poder consentir, e saber quales fueron los padrinos e madrinas por el impedimento de la cognación espiritual e por otras muchas dudas e daños que de la ygnorancia que de todo o de parte de lo suso dicho se suelen seguir, por ende nos, por proueer cerca de todo ello, ordenamos e mandamos que del día que fuere promulgada esta nuestra ordenança en treyn-ta días todos e quales quier mayordomos de las yglesias sean obligados, so pena de excomunió e de dozientos maravedís para el que lo acusare la mitad e la otra mitad para la yglesia, de fazer un libro a costa de la fábrica de la yglesia donde ouiere pila, e éste tengan los curas en el //41r (18) sagrario, en el qual queremos e mandamos, so pena de excomunió al cura que babtizare, que escriua su propio nombre diziendo yo fulano, cura, e luego el día e mes y año e nombre de la criatura que babtiza e de su padre y de su madre e si son auidos por legítimo marido e muger e los nombres de los padrinos y de las madrinas.

<Constitución XIV>. Que no se admitan ni se puedan dispensar sobre el número de los compadres (19)

Otrosí, por quanto cerca del número de los compadres e comadres ay

(16) Este capítulo sólo está en la copia A

(17) Éste es el capítulo XII en copia B

(18) En el original se confunde y vuelve a escribir fol. XL

(19) Capítulo XIII en copia B

gran confusión e por la muchedumbre dellos no se conoscen e interuienen casamientos de parientes con parientes espirituales, sobre lo qual antiguamente fue proueydo por el arçobispo Don Nuño (20), de buena memoria, nuestro predecesor, y después por el reuerendísimo señor cardenal de España, nuestro tío, seyendo arçobispo desta sancta yglesia (21), conformemente al derecho, que no se pudiesen aceptar saluo quatro personas o dende abaxo, e porque después muchas uezes se ha corrompido y se han dado algunas licencias por importunidad de algunas personas, y queriendo proueer y mantener las dichas constituciones, de aquí adelante mandamos, so pena de excomunió mayor en la qual por el mismo fecho incurra qualquier cura de todo nuestro arçobispado, que puesto que uea licencia y relación de la dicha constitución de qualquier nuestro oficial agora sea prouisor, agora uicario, agora uisitador, para que pueda aceptar más padrinos no la obedesca ni los acebte, saluo que guarde las dichas constituciones, contra las quales no queremos que se pueda dispensar.

<Constitución XV>. Que no se admita dispensación en las amonestaciones (22)

Item, cerca del matrimonio, por quanto auemos entendido que cerca de las amonestaciones establecidas en derecho común y en las constituciones sinodales del arçobispo Don Nuño (23) y del reuerendísimo cardenal de España, nuestro tío (24), también por inportunidad se fazen algunas relaxaciones, e mandamos a los curas e a cada vno de ellos so la dicha pena de excomunió mayor, en la qual incurran por el mismo fecho, no acebten licencia ni relaxación en el tal caso.

/41v <Constitución XVI>. Que ningún sacerdote diga missa ante de la luz (25)

Item, por quanto muchos sacerdotes con ynorancia del derecho o por importunidad de algunos que se quieren velar dizen missa ante de la luz en este nuestro arçobispado, según que por relación de personas fidedinas auemos sabido, queriendo sobre ello proueer, mandamos so pena de suspensión y de

(20) Véase la introducción.

(21) Véase la introducción.

(22) Capítulo XIV en copia B

(23) Véase la introducción.

(24) Véase la nota 14.

(25) Capítulo XV en copia B

vn ducado por cada uez, la mitad para la fábrica de la tal yglesia e la otra mitad para el acusador, que de aquí adelante ninguno lo faga. E mandamos a nuestro uisitador que cada y quando uisitare se informe en particular de los que lo han hecho o acostumbran hazer para lo castigar como uieren que conuiene.

<Constitución XVII>. Que ninguno puede poner capellán ni el capellán seruir sin ser primero examinado y auer licencia (26)

Item, por quanto muchos assí beneficiados como patrones ponen capellanes que siruen los beneficios o capellanías, e muchas uезes son personas descomulgadas o suspensas o fugitiuas o enlazadas de otras censuras o ynábiles o insuficientes para los tales seruios o no traen licencia de sus superiores según que el derecho dispone, nos, queriendo proueer de oportuno remedio sobre todo lo suso dicho, ordenamos y mandamos que de aquí adelante assí en nuestra sancta yglesia como en todos las otras yglesias desta cibdad e arçobispado ninguno puede ser aceptado para los dichos seruios saluo si primeramente fuere examinado por nuestro prouisor o por la persona que para ello deputáremos. E si alguno lo contrario fiziere assí en el aceptante como en el aceptado, si fuere clérigo, por el mesmo fecho pronunciamos sobre él sentencia de suspensión, e si fuere lego sentencia de excomunió.

<Constitución XVIII>. Que ninguno pueda seruir saluo un beneficio o vna capellanía (27)

//42r Otrosí, por quanto auemos hallado assí en esta cibdad como en muchos lugares de esta nuestra diócesi que muchos clérigos assí beneficiados como capellanes se encargan de muchos seruios, assí de beneficios y capellanías como de capellanías diuersas, a las quales no pueden satisfacer, como según el dicho de nuestro Señor: ninguno no puede bien seruir a dos señores (28), por ende ueyendo nos assí el daño de la consciencia de los tales como la confusión y mengua del seruios e culto diuino, proueyendo ordenamos e mandamos que ninguno que sirue beneficio pueda con él seruir capellanía y ninguno que sirue capellanías en un lugar puede seruir otra capellanía. Pero queremos e dispensamos que si algún clérigo tiene en algún lugar cargo de alguna media o de tercio de capellanía que pueda tener en otro o otros lugares otra media o otros dos tercios tanto que en todo el mes no se obligue a

(26) Capítulo XVI en copia B

(27) Capítulo XVII en copia B

(28) Mateo 6, 24.

decir más de veynte e cinco missas y en tal caso dispensamos con el tal que la obligación de que arriba en otra constitución hablamos (29), conviene a saber, que los capellanes estén en ábito en los días de domingo e fiestas a los officios en los lugares do siruen capellanías para que cumpla por uezes, conuiene a saber, una fiesta en la vna yglesia e otra fiesta en la otra, so la pena en la otra constitución contenida.

<Constitución XIX>. Que la pitanza que se da por la fiesta votiva se reparta entre los interescentes, beneficiados o capellanes (30)

Item, porque en muchas yglesias así desta cibdad como desta nuestra diócesi algunas cofradías e dueñas hazen algunas fiestas votiuas, las quales a las vezes beneficiados y capellanes que siruen beneficios por otros, a las vezes solos los capellanes que siruen por beneficiados, do no ay beneficiado que sirua, las ofician así diciendo Bísperas e missa como en el ministerio del altar, e los beneficiados tienen por costumbre de partir entre sí la pitança que se suele pagar (*sic*) por la tal fiesta aunque sean absentes y no dan parte a los capellanes que siruen beneficios por otros, lo qual parece cosa injusta e desonesta, por ende, queriendo proueer con justicia, mandamos que la tal pitança se parta entre los presentes e ynteresantes, agora sean beneficiados, agora capellanes que siruan por ellos, agora sean beneficiados o beneficiados con capellanes que siruan los beneficios, ca en tal caso queremos que se reparta por la forma que acostumbran partir las ouenciones e pie de altar, pues es de tal calidad la dicha pitança.

/42v <Constitución XX>. Que al menos vn cura more en la collación (31)

Item, por quanto somos informado (*sic*) que por ausencia o tener lexos la morada de la yglesia parrochia, donde siruen los curas parrochianos, padecen algunas menguas e peligros de sus ánimas por no poder auer los sacramentos en algunos tiempos de necesidad, por ende, proueyendo, ordenamos e mandamos que en la yglesia do ouiere más clérigos diputados a la cura de uno, al menos vno more en la collación y donde no ouiere saluo vn cura aquel more en la collación so pena de suspensión del oficio.

(29) Constitución X.

(30) Capítulo XVIII en copia B

(31) Capítulo XIX en copia B

<Constitución XXI>. Que los sacristanes tengan cargo de puntar la misas de las capellanías (32)

Iten, porque fasta agora ha auído muchas faltas en el seruicio de las capellanías, así porque las missas en muchos lugares no eran puntadas, como porque donde se puntauan las faltas se descontauan para el patrón o el que tenía cargo de pagallas y no se satisfzía a las ánimas por quien se auían de dezir, sobre lo qual, queriendo proueer de conueniente remedio, mandamos que de aquí adelante el sacristán de qualquier yglesia tenga cargo de puntar todas las missas que en aquella yglesia se siruen e aya de salario a respeto de cient marauedís por capellanía entera en todo el año, y queremos que por estos cient marauedís o la rata de ellos se descuenten cinco missas en todo el año de qualquier capellanía entera, pues que los sacan del salario que se ha de dar por la capellanía.

Iten, queremos y mandamos que el tal sacristán sea obligado de dar cuenta al visitador una uez en el año o más si más vezes visitare la tal yglesia de todas las faltas que los tales capellanes han fecho, porque él ordene e mande lo que se pague de las pitanças que por las tales missas, si dichas fueren, se auían de pagar, e si el sacristán fuere negligente fallando en el puntar, pierda todo el dicho salario y sea aplicado a la fábrica de la yglesia, e prouea para adelante el uisitador de todo ello. Y porque en la execución no aya falta mandamos que el uicario donde le ouiere o el cura más antiguo de cada yglesia con el mayordomo de ella el postrer día de cada mes o otro día siguiente vean las dichas faltas por el libro del sacristán y las sumen y assienten por escrito porque mejor puedan nuestros visitadores executarlas, lo qual cumplan so pena de cient maravedís a cada uno por cada vez, la mitad para la fábrica y la otra mitad para el que lo acusare.

//43r **<Constitución XXII>. Que en los domingos e fiestas de guardar no lleuen fuera la santa comunión mientras se dize la missa mayor ni bautizen saluo con vera necessidad (33)**

Otrosí, por quanto muchas vezes en los domingos e fiestas de guardar, estando el pueblo ayuntado para oyr la missa mayor e diuinal oficio, según es obligado, el cura saca el Cuerpo de Nuestro Señor para llevar a algún enfermo e la gente por lo acompañar dexan de oyr la missa e algunas vezes se que-

(32) Capítulo XX en copia B

(33) Capítulo XXI en copia B

dan sin ella siendo obligados de oyrla, por ende, proueyendo, mandamos que mientras la missa mayor se dixere, no se lleue la sancta comunión a enfermo alguno saluo en caso de uera e cierta necesidad, sobre lo qual encargamos la conciencia de los dichos curas, ca en los otros casos queremos e mandamos que antes o después de la dicha missa mayor como personas prudentes e proueydas lo lleuen. Y porque también del bautizar de la dicha hora se suele seguir semejante inconueniente, queremos e mandamos que esta misma disposición aya lugar e se guarde cerca del bautizar, que a la hora de la missa mayor no se bautize saluo en caso de uera e cierta necesidad, sobre lo qual encargamos la conciencia del cura de la tal parrochia.

<Constitución XXIII>. Que se pongan tablas en las yglesias donde se pongan los nombres de los excomulgados (34)

Item, por quanto como la oueja enferma en su conuersación infecyona a las otras si dellas no se aparta, assí los descomulgados traen daño a los otros christianos si por negligencia de su conuersación no son apartados, e asi mesmo ellos no conocen su enfermedad ni procuran la medicina para sanar de ella, por ende nos, queriendo sobre todo proueer, ordenamos y mandamos que assí en la capilla de San Clemeynte de esta nuestra santa iglesia, como en todas las otras yglesias parrochiales assi desta cibdad como de todo este nuestro arçobispado se ponga una tabla en lugar público donde todos la puedan ver y leer, en la qual mandamos que se escriuan todos los nombres de los parrochianos que en la tal parrochia estouieren denunciados por descomulgados, e la causa de la tal excomuni3n, agora sea por deuda, agora por estar amancebados, agora por estar ayuntados sin ser uelados o por otra qualquier causa, cada calidad de excomuni3n por sí. /43v E mandamos al que fuere semanero so pena de excomuni3n que todos los domingos e fiestas de guardar a la missa mayor los denuncien por la dicha tabla por descomulgados a boz alta e inteligible, porque el pueblo los conozca por tales y se aparte y euite la conuersación, y ellos con mayor diligencia busquen el remedio de su absoluci3n. E por quanto estos descomulgados quando se ueen denunciar se van a las missas e oficios a la yglesia catedral o a monesterios, mandamos a los curas que notifiquen vn3s a otros e a los priores o guardianes de los monesterios los que assí están descomulgados porque sean euitados en todo lugar.

(34) Capítulo XXII en copia B

<Constitución XXIV>. Como se han de auer con el asuelto con reincidencia (35)

Item, cerca deste caso ordenamos y mandamos que quando alguno fuere absuelto con reincidencia escriuan en la dicha tabla fasta que día es la tal reincidencia, e assí mismo lo notifiquen al pueblo porque puedan libremente participar con el tal absuelto durante la reincidencia, e si boluiere a reyncidir que lo tornen a denunciar como de primero, fasta que del todo aya el beneficio de la absolución.

<Constitución XXV>. Del encerramiento de los emparedamientos (36)

Otrosí, por quanto auemos sabido que assí en las yglesias desta cibdad como en toda nuestra diócesi ay muchos enparedamientos, en los quales fasta agora no se ha guardado el encerramiento deuido, lo qual trae mal exemplo e podría ser causa de daño para las conciencias de algunas emparedadas e de otras personas, por ende, queriendo proueer de remedio, mandamos que de aqui adelante estén encerradas, por manera que ni ellas salgan fuera ni otra persona uarón ni hombre de qualquiera estado o condición que sea entre dentro sin nuestra especial licencia e mandado, en el qual caso queremos que ninguno de nuestros oficiales pueda dispensar sin especial mandado nuestro para ello no mostrare. E si alguna persona entrare dentro o alguna emparedada //44r saliere fuera de agora para entonces y de entonces para agora pronunciamos sobre ella sentencia de excomunió mayor. E más de esto queremos que la tal emparedada pierda perpetuamente el tal emparedamiento.

<Constitución XXVI>. Que ninguno trayga la barua crecida por luto más de dos meses (37)

Otrosí, por quanto según sentencia de Sant Anastasio, papa (38), solos aquellos tienen justa causa de mostrar gran sentimiento de dolor e tristeza por la muerte de sus parientes o amigos que no creen ni confían ser la muerte passo para mejor uida; y el apóstol Sant Pablo dice: “queremos que sepays hermanos que no os deueis entristecer por los que desta uida passan como aquellos que no tienen esperança” (39) que sus muertos han de resucitar. E según dize Sant Jerónimo (40): Nuestro Redemptor no lloró a Sant Lázaro

(35) Capítulo XXIII en copia B

(36) Capítulo XXIV en copia B

(37) Capítulo XXV en copia B

(38) 27 noviembre 399 al 19 de diciembre de 401.

(39) Primera a los Tesalonicenses, 4, 13.

(40) 347-420.

porque era muerto, mas porque hauía de tornar a esta miserable uida. E porque muchos de este nuestro arçobispado no acordándose de Dios y de su saludable doctrina muestran sobrado sentimiento e dolor, especialmente en traer las baruas luengas e cabellos crecidos luengo tiempo, en tal manera que como aquel sea rito e costumbre de los enemigos de nuestra sancta fe cathólica por los caminos e lugares donde no son conocidos no se sabe discernir si son moros o christianos. Por ende nos, siguiendo los decretos e ordenanças de la Santa Madre Yglesia, ordenamos y mandamos que de aquí adelante ningún fiel christiano de qualquier estado o condición que sea por muerte de padre o madre o de muger o hijo o hija o señor o pariente o amigo o de otra qualquier persona no trayga la barua crecida más de dos meses a lo más después del día que el tal padre o madre o muger o hijo o señor o pariente falleciere. E si pasado el dicho tiempo vn día más la truxere, por el mismo fecho queremos que sea auido por descomulgado de excomunió mayor e por tal denunciado y euitado de la participaci6n de los fieles christianos.

<Constituci6n XXVII>. Que abusiones se han de guardar (41) en los dichos treyntanarios (42)

/44v Iten, por quanto fallamos algunos errores e abusiones en el dezir de los treyntanarios que llaman reuelados, conuiene saber, que los que los dizen en tal manera guardan el encerramiento que no sacan el pie fuera de la puerta de la yglesia e lo que es más de doler a las uezes el semanero dexa la missa del día por dezir aquella que en la orden de las treynta missas que han de dezir esta. E porque el encerramiento en tal caso se acostumbró, saluo porque la conuersaci6n del pueblo trae distraci6n de spíritu e materia de pecado quando no es para exercer obras de piedad, ca quando el salir de la yglesia es para bien, antes aumenta la gracia e merescimiento del sacerdote en los ojos de Dios, por ende nos, cuyo oficio es enseñado: estirpar las tales ynorancias, mandamos que de aquí adelante por el tal encerramiento no cesse ningún sacerdote administrar los sacramentos fuera de la yglesia en caso de necesidad, ni de yr a oyr serm6n, ni de yr a poner paz entre algunos que riñen, si de aquella renzilla se puede causar sospecha que nazca escándalo, ni de venir al llamamiento de su perlado, si fuere personalmente llamado, lo qual no solamente en tales casos se faze sin pecado mas avn con gran merescimiento. E si los populares o ydiotas desto se maravillaren sean por los sacerdotes en sus

(41) La copia A escribe *guardar* que está tachada y en su lugar se ha escrito *cuitar*. En la copia B figura *guardar*.

(42) Capítulo XXVI en copia B

errores enseñados no seguidos. E porque según arriba en otra constitución (43) conformemente al derecho mandamos la missa propia del día no se puede dexar de dezir por treyntanario ni otra deuoción alguna, mandamos que el que fuere sermonero no puede encargarse de missa de treyntanario ni de qualquier otra missa votiuua, saluo si pusiere quien sirua por él la semana, so pena que pierda su parte de las ouenciones en toda la semana.

<Constitución XXVIII>. Qué abuciones se han de euitar en el decir de las missas votiuas (44)

Otrosí, por quanto auemos entendido que algunas personas assí hombres como mugeres con simpleza demandan que les sean dichas vnas missas que dizen de Sant Amador e otros que llaman del conde e otras de Sant Veceynte con cinco candelas e otras con siete e otras con nueue, creyendo que las tales missas no ternían eficacia para lo que dessean si no dixessen con tal número o con otras supersticiones, assí en los colores de las candelas como en estar juntas o fechas cruz e otras vanidades, que el enemigo procura entreponer y senbrar en los buenos propósitos e obras, conosciendo que un poco de semejante fermento de vanidad corrompe toda la messa de la buena obra, por ende nos, //45r deseando evitar e erradicar las semejantes supersticiones, defendemos a los sacerdotes, so pena de excomunió e en virtud de sancta obediencia, que no acepten ni cumplan las semejantes más locas que deuotas demandas, mas que digan las missas como vsan dezir las otras sin otra inouación ni inuención alguna. E si quisieren dezir las missas con cierto número de candelas a honor y reuerencia de los misterios que Nuestra Sancta Madre Yglesia honrra y tiene en veneración, ansí como tres candelas a reuerencia de la Sancta Trinidad, o cinco a reuerencia de las cinco plagas, o siete a reuerencia de los siete dones del Spíritu Sancto, o nueue a reuerencia de los nueue meses, no por esto estoruen la deuoción de los fieles cessando toda otra superstición y vanidad.

<Constitución XXIX>. Declaración que el dicho señor cardenal fizo cerca de las limosnas y derechos que han de lleuar los clérigos y sacristanes según la antigua costumbre deste arçobispado (45)

Primeramente, si algún parrochiano de alguna yglesia se manda enterrar en otra yglesia parrochial, todos los primeros oficios ayan los clérigos de la parrochia donde era el parrochiano, e la ofrenda sea partida tanto para los clé-

(43) Constitución primera de este mismo sínodo.

(44) Capítulo XXVII en copia B

(45) Capítulo XXVIII en copia B

rigos de la vna yglesia como de la otra. E si non quisieren los clérigos así faze-
llo que la lleuen las partes obedientes e han de dezir sus oficios,
Primeramente, sus Letanías enteras e su Vigilia e su missa cantada de Requien
e sus Resposos. E han de auer los dichos clérigos cuyo era el defunto por su
trabajo ciento e cinquenta marauedís. Esto se entiende si el tal defunto tuie-
re bienes de que se cumpla.

Iten, de los nueue días e missas del nouenario e de los resposos e del
salir sobre la sepultura todos los nueue días han de auer los clérigos de la ygle-
sia donde está la sepultura e el defunto enterrado ciento e cinquenta marauedís
de su trabajo.

Iten, quando algún parrochiano aconteciere enfermar en la collación
suya o fuera della teniendo casa de morada donde es feligrés e no auíendose
del todo mudado a otra collación e lo lleuan para lo curar o seruir a otra colla-
ción e aconteciere fi- /45v namiento del tal enfermo, que los clérigos de la
parrochia suya donde él es feligrés y tiene su morada e algo de su fazienda
uengan a la collación donde fue lleuado e lléuenlo a enterrar donde el tal
defunto tuuiere su enterramiento, demandando licencia a los clérigos de la
parrochia donde falleció. E ningún cura entre en collación de otro cura a dar
sacramentos sin licencia e diziéndole todos los oficios, han de auer por su tra-
bajo según primeramente está dicho ciento y cinquenta marauedís.

Iten, quando algún parrochiano fallece e se manda enterrar en moneste-
rios de frayles dentro de los muros de la cibdad, que ayan los clérigos de la
dicha parrochia por lleuar y fazer los oficios primeros, según dicho es, dozien-
tos marauedís e la quarta parte de las ofrendas, según que aquí se dirá en el
capítulo siguiente. E si el tal defunto mandare fazer nueue días e cabo de año,
que sean llamados los clérigos de la parrochia donde es el dicho defunto y les
paguen por cada oficio según dicho es, y si no lo fizieren saber a los dichos
clérigos, que les paguen sus derechos y sean obligados a fazer los dichos ofi-
cios en su yglesia, porque el ánima del defunto reciba su sufragia.

Iten, quando algún parrochiano falleciere e se manda enterrar en mones-
terio de frayles o en su yglesia fuera desta cibdad y de los muros della, si es
a santo Agustín o a Sant Bernardo o a Sancta Trinidad, que ayan los clérigos
de la dicha parrochia por su trabajo trezientos marauedís, y digan los prime-
ros oficios, conuiene a saber, Letanías e Vigilia e missa, e han de auer más los
dichos clérigos del nouenario y del cabo de año e nueue días trezientos
marauedís.

Iten, quando algún parrochiano fallece o se manda enterrar en las Cuevas o en Sant Isidro o en Sant Jerónimo e en Porta Celi, porque es lexos, han de auer los clérigos de la dicha parrochia por su trabajo: a Sant Ysidro seyscientos maravedís, y a los otros monesterios quinientos maravedís, y han de decir los oficios primeros según dicho es. E cerca de las ofrendas que se ofrescen en los dichos monesterios por los tales defuntos, conuiene a saber: dineros o pan o uino o cera, de todo ayan los dichos clérigos su quar- //46r ta parte. Esso mesmo cerca de los defuntos parrochianos que dexan posesiones para cantar capellanías en los dichos monesterios para después de sus días, que los dichos clérigos beneficiados de las dichas parrochias ayan la quarta parte de lo que así les dexaren los que se entierran en los dichos monesterios, y esso mesmo ayan de la sepultura el quarto de la limosna.

Iten, que en los nueve días e honrra e cabo de año quando se fazen dentro en la cibdad en qualquier parrochia, los clérigos parrochianos han de dezir los oficios doblados, e han de auer por su trabajo según el día del enterramiento por cada oficio.

Iten, de los parrochianos que están enterrados en los dichos monesterios de las Cuevas e Sant Isidro e Sant Jerónimo del nouenario e de las honrras de los nueve días y caba de año que son doblados los oficios, han de auer los clérigos de la dicha parrochia, quando lo mandan en su testamento fazer, de cada oficio según dicho es el día de su enterramiento.

Iten, que ningún cura ni otro clérigo no vele nouios ni entierre defunto ninguno que sea de otra parrochia, agora sea defunto chico o grande, porque puede ser por bautizar o ser moro, e por no echarlo en el muladar acontecerá yerro en auer de enterrar los semejantes en la yglesia, e quando tal acaesciere sépalo el cura de la yglesia donde fue parrochiano. E pague cien maravedís de pena quien quebrantare lo suso dicho, e que dé a los clérigos quarenta maravedís e al sacristán diez maravedís.

Iten, quando quier que llamaren capellanes por pitaça para acompañar algún defunto e dixere missa, que les den por su trabajo que resciben en acompañar el cuerpo e estar a los oficios e enterramiento e celebrar treynta maravedís, e si no dixeren missa que les den veynte maravedís. Esto se entiende dentro de la cibdad, e si fueren llamados para Sant Bernardo o santo Agustín o a la Trenidad que les den quarenta maravedís, y si a las Cuevas o a Sant Jerónimo o a Porta Celi sesenta maravedís, e si a Santo Ysidro ochenta

marauedís. E quando fueren a honrras que les den otro tanto, e si fueren a fiesta que les den a cada vno veynte marauedís, e que los clérigos que assi fuesen rogados para lo sobre dicho sean presbíteros.

//46v Iten, si algún pobre fallesciere e no tuuiere de que dar a los clérigos limosna, que los dichos clérigos lo entierren honrradamente e le digan los oficios enteramente en la dicha parrochia donde falleciere por caridad.

De los sacristanes

Iten, del salario que los sacristanes han de auer de los oficios. Primeramente, quando algún defunto fallesciere que lleuen por campanas e vn incensario quinze marauedís, e si más incensarios quisieren por cada vno ocho marauedís, y quando cogiere algunos capellanes que lleue de cada uno dos marauedís, e de que llegare a ocho que lleue tanto como vno de los capellanes. E quando ouiere algún nouenario en que aya de tañer campanas e poner incensario que le den treynta marauedís. E quando cogiere clérigos que lo consulte con sus clérigos e si lleuaren cuerpo de una collación a otra, la meytad de los unos clérigos sean de la vna yglesia y la otra mitad sean de la otra yglesia de los capellanes que se cogieren.

Iten, quando algún defunto se mandare enterrar fuera de la cibdad, e fuere a Sant Bernardo o a la Trinidad o a santo Agustín que aya el sacristán por sus campanas e incensario e llevar la cruz sesenta marauedís, e a las Cuevas o a Sant Jerónimo o a Porta Celi ochenta marauedís e a santo Ysidro cien marauedís.

Iten, quando el sacristán ouiere de componer ymagen para festiuar alguna fiesta e por colgar algún paño que le den por esto e por la fiesta ueynte marauedís, y si no colgare paños que le den quinze marauedís.

Iten, quando algún niño fallesciere y los padres no le quisieren fazer oficio, los clérigos sean tenudos de lo traer con la cruz e vn clérigo a lo menos, e diziendo o rezando algún oficio de defuntos, e si alguna cosa les quisieren dar por su trabajo lo resciban y, si no, lo pidan.

//47r. A loor y seruicio de Dios mandó el reuerendíssimo señor Don Diego Deça, arçobispo desta sancta Yglesia de Seuilla, imprimir estas constituciones synodales, las quales fueron acabadas e imprimidas por Jacobo

Cronberger alemán al postrer día de febrero año de la Incarnación de Nuestro Señor Jesu Christo de mill y quinientos y doze años (46).

José SÁNCHEZ HERRERO

Silvia María PÉREZ GONZÁLEZ

(Universidad de Sevilla)

(46) En Copia B o versión manuscrita del siglo XVII, con una letra distinta, el colofón es el siguiente:

Aquí concluyen las constituciones del señor Don Diego Hurtado de Mendoza, aprobadas en el sínodo de Sevilla en el 1490.

SOBRE EL AUTOR DE LA ÉGLOGA "PAÇED, MIS VACAS JUNTO AL CLARO RÍO..."

LITERATURA

La égloga "Paçed, mis vacas junto al claro río..."¹ fue publicada por José Manuel Blecua en 1948, en su edición de las *Rimas medievales* de Fernando de Herrera (11). Volvió a reproducirla en Fernando Herrera, *Obras poéticas. Edición crítica*, en 1973 (2). Allí Blecua apuntaba una duda sobre el poema:

Por la elegía siguiente podría pensarse que esta Égloga fuese de Cristóbal Mosquera de Figueroa. Las alusiones al Tormes son, además, muy claras. Sin embargo, por la estructura y el estilo se aproxima a las églogas de Herrera. No obstante, quede aquí apuntada la duda (3).

Esta duda, para Blecua, es de difícil resolución. Aun más si se tiene en cuenta que su fuente manuscrita, Si 30 (59 de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde se encuentran los poemas de Herrera, Argüen y Rioja, así como una muestra de Luperón Leonardo de Argensola), no posee a su lado ningún otro de autoría.

Los editores recientes de Herrera, Cuevas, Roberto López y Ruestes, se han puesto de acuerdo, y han adoptado posturas diversas:

(1) HERRERA, Fernando de. *Rimas medievales*, ed. José Manuel Blecua, 1948, *Trilogía XXXIX* de la RFE, 330 p. 107 y ss.

(2) HERRERA, Fernando de. *Obras poéticas. Edición crítica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, pp. 156 y ss.

(3) *Ibid.*, p. 198, n.

SOBRE EL AUTOR DE LA ÉGLOGA “PAÇED, MIS VACAS, JUNTO AL CLARO RÍO...”

La égloga “Paçed, mis uacas, junto al claro río...” fue publicada por José Manuel Blecua en 1948, en su edición de las *Rimas inéditas* de Fernando de Herrera (1). Volvió a reproducirla en Fernando Herrera, *Obra poética. Edición crítica*, en 1975 (2). Allí Blecua apuntaba una duda sobre el poema:

Por la elegía siguiente podría pensarse que esta Égloga fuese de Cristóbal Mosquera de Figueroa. Las alusiones al Tormes son, además, muy claras. Sin embargo, por la estructura y el estilo se aproxima a las églogas de Herrera. No obstante, quede aquí apuntada la duda (3).

Esta duda, para Blecua, es de difícil resolución. Aún más si se tiene en cuenta que su fuente manuscrita, el 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde se encuentran los poemas de Herrera, Arguijo y Rioja, así como una tragedia de Lupercio Leonardo de Argensola, no posee, a su juicio, ningún error de autoría.

Los editores recientes de Herrera, Cuevas, Roncero López y Ruestes, no se han puesto de acuerdo, y han adoptado posturas diversas.

(1) HERRERA, Fernando de: *Rimas inéditas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Anejo XXXIX de la *RFE*, 1948, p. 103 y ss.

(2) HERRERA, Fernando de: *Obra poética. Edición crítica*, Madrid, Anejo XXXII del *BRAE*, 1975, pp. 198 y ss.

(3) *Loc. cit.*, p. 198., n.

Cristóbal Cuevas se apoya en la duda de Bleuca, y da la autoría a Mosquera, y como tal la publica en su edición de la *Poesía castellana original completa* de Herrera (4). En nota, Cuevas aclara su postura:

Esta égloga, que para nosotros es de C.M.de F. -"Meliseo"- la escribe su autor desde Sevilla, habiendo dejado a su amada "Cintia" en Salamanca. Las alusiones en pasado al Tormes -Mosquera abandona aquellas tierras en abril de 1567- nos llevan a fecharla h. finales de ese año. Así, pues, el que habla en estos versos es "Meliseo" (Mosquera) añorando en las riberas del Betis las vegas del Tormes, donde había recibido los favores de la amada (5).

Victoriano Roncero López va más allá en su edición de las *Poesías* de Herrera (6) y no la publica. En nota aclara la omisión, y toma partido por el parecer de Cuevas (7), sin añadir dato u opinión alguna.

Para Teresa Ruestes la autoría de Mosquera no está tan clara, y así lo hace constar en la edición de la poesía de El Divino (8). En *Las églogas de Fernando de Herrera* (9) Ruestes se reafirma en su opinión, basándose siempre en criterios estilísticos, pues "el uso de formas lingüísticas, comparaciones, imágenes, estructura compositiva, etc., confirman la autoría de nuestro poeta" (10).

Las líneas que siguen intentan aclarar en algo la duda planteada por Bleuca, y aportar nuevos datos. El presente artículo, aunque añade alguna nota sobre Herrera, parte del estudio de la obra de Mosquera.

(4) Cátedra, Madrid, 1985, p. 233 y ss.

(5) Pág. 233, n.

(6) Madrid, Castalia, 1992.

(7) Pág. 95, n.

(8) Planeta, Barcelona, 1986, p. 122, n.

(9) PPU, Barcelona, 1989.

(10) *Ib.*, pp. 88-90, n. Del mismo parecer se muestra Rosa NAVARRO en una afirmación puntual en su estudio "«Entretanto / que el sol al mundo alumbra...» Una hipérbole fosilizada", en *Bulletin Hispanic* LXXX (1983), pp. 5-19. Su autora encuentra en la égloga en cuestión un motivo muy característico de la poesía herreriana (p. 14), lo cual ayudaría a desequilibrar en favor de El Divino la balanza.

Por razones de espacio no se analiza aquí la relación biográfica entre Herrera y Mosquera, por otra parte bastante conocida (11). Estas relaciones se produjeron por lo menos desde 1567 hasta 1582, años en los que Mosquera vive en Sevilla y frecuenta sus círculos culturales. A partir de esta última fecha, Mosquera inicia su carrera profesional, bajo la órbita de la Corte, con lo que se aleja definitivamente de Sevilla. Cuando Herrera muere, en 1597, Mosquera está en Madrid, donde ha publicado dos años antes su libro *Comentario en breve compendio de disciplina militar*, o quizá en Valladolid.

Son varios los textos -en verso y en prosa- que relacionan a ambos poetas en esta época. Interesan aquí destacar varios poemas, por su implicación con nuestra égloga. El Divino le dedica un soneto, "Cesse, que tiempo es ya, el lamento mio", que Mosquera responde con otro: "Si no entendiese que un doliente pecho"; y le dedica otro: "Do Bethis, rey de ríos eçelente". Los tres se incluyen en el ms. 2051 de la Biblioteca de Cataluña (fols. 89-90), manuscrito que recoge todas las poesías conocidas de Mosquera (12). Además, Herrera le dedica la bella Elegía III de las *Rimas inéditas*, "Si puede dar lugar a mi tormento" (13).

La égloga está escrita en "ausencia de la amada" (14), y escrita en la primera persona de "Meliseo" (v. 74). Meliseo cuadra perfectamente como nombre bucólico-poético de Mosquera. Además, el ms. 2051 traslada un soneto de Esteban Pinelo que se dirige con este nombre a Mosquera (15).

La asociación Mosquera-Cintia resulta lo suficientemente reveladora si se tiene en cuenta la Elegía III de Herrera incluida en la *Rimas inéditas*, y a él dirigida. En ella se establece un paralelismo entre el amor logrado y feliz de Mosquera y Cintia, en el pasado -de nuevo desarrollado junto al Tormes

(11) Vid. COSTER: *Fernando de Herrera*, p. 81 y ss; DÍAZ-PLAJA: *op. cit.* en n. siguiente, "Introducción"; PRIETO, A.: *La poesía española del siglo XVI*, vol. II, Madrid, 1987, p. 520 y ss.

(12) Todas las citas las haré a partir de este ms., porque la ed. de Díaz-Plaja, en Madrid, 1955, está llena de lecturas erróneas.

(13) Fue publicada por J.M. Blecua en F. de Herrera, *Rimas inéditas*, Madrid, 1948, pp. 111-114. Un fino comentario sobre esta hermosa elegía lo encontramos en MACRÍ, O.: *op. cit.*, p. 47 y s.

(14) RUESTES, T.: *Las églogas de Fernando de Herrera*, *op. cit.*, p. 89.

(15) Fols. 87-88. Además de los poemas de Mosquera, hay en el ms. siete de diferentes autores -entre ellos Herrera, como es sabido-, que se copian porque, o van a él dirigidos, y transcribe la respuesta, o viceversa .

(de manera que se reproduce un mundo poético similar al de la égloga)- y el no consumado y tormentoso de Herrera hacia Luz en el presente -junto al Betis-. Destacamos las alusiones a Cintia y Mosquera:

Tú, avnque del frío Tormes apartado,
gozas de tu trofeo los despojos
y uas altiuo dellos adornado...
Çintia, con piedad y con terneza,
llena de amor, regálase contigo,
y muestra en larga'avnsencia gran firmeza...
Entonçes de los bellos ojos llueue
de Çintia pluuvia mansa y amorosa
y Amor dellos contigo el vmor beue,
qual aue puesta en fértil y olorosa
planta que coxe con la boca'abierta
el rosio en su rama deleytosa.
Varios efetos del dolor conçierta
piadoso el Amor, y dulçemente
la ocasión os presenta llana y çierta... (16)

Esta coincidencia ha llevado a Cuevas a emparentar ambos poemas (17). Sin embargo, los datos biográficos expuestos en un poema no son argumento suficiente como para adjudicar una u otra autoría. Es cierto que en el género bucólico -desde Sannazaro en Italia, y Montemayor en España-, se "hallan muy diversas historias de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfraçados debaxo de nombres y estilo pastoril" (18). Y aunque el propio Herrera interpretaba así la Égloga I de Garcilaso (*Anotaciones*, H-423), y Mosquera dirige la *Elegía a Garcilaso* (19) a Salicio, hoy sabemos que no tiene por qué ser así (20). Recientemente, Jesús Gómez ha demostrado el carácter de ficción literaria autónoma que tuvo la égloga para Garcilaso y

(16) HERRERA, Fernando de: *Rimas inéditas*, ed. J. M. Bleuca, Madrid, 1948, pp. 111-113. Siempre que cite a Herrera, lo haré a partir de esta ed., mientras no se indique lo contrario.

(17) C. CUEVAS, ed., Fernando de Herrera, *Poesía castellana*, ed. cit., p. 233, n.

(18) MONTEMAYOR, J. de: *Los siete libros de la Diana*, ed. de E. Moreno Báez, Madrid, 1981, p. 8.

(19) La elegía de Mosquera se encuentra en el ms. 2051, fols. 58-62, en una versión muy corregida de la publicada por Herrera en los preliminares de las *Anotaciones*.

(20) Sobre el caso concreto de Garcilaso, *vid.* su *Obra poética*, ed. de B. Morros, Crítica, Barcelona, 1995, pp. 120-121, así como las Notas Complementarias a estas páginas. También la ed. de E. L. Rivers, Castalia, Madrid, 1981, p. 265.

Herrera, y cómo éste último, especialmente, lo disoció del cancionero petrarquista que es *Algunas obras* (21). También aquí es necesario minimizar la cuestión biográfica, pues toda obra literaria se crea sobre un mundo poético-ficticio y no biográfico-real (22).

En cambio, tiene más valor la filiación estilística. Ésta debe hacerse comparando la égloga "Paçed, mis uacas..." con los otros poemas de Mosquera que se incluyen en el ms. 2051. Primero, con aquellos que sabemos que deben ser coetáneos suyos, por referencia a Cintia, y, posteriormente, con el resto de su obra.

No se trata de un *corpus* extenso: tres elegías (en tercetos) y unas *Estanças a un retrato* (en tres octavas). Sólo una de las elegías va explícitamente dirigida a Cintia ("Si llorar te hizieron mis razones / no es mucho q[ue] lo hagan, Cinthia mía..." [fol. 101v, vv. 1-2]), pero con las otras dos compone un pequeño ciclo: se escriben bajo un mismo motivo y estilo y se trasladan en el ms. de manera consecutiva. El principio de la elegía antes citada (fols. 101v-103r), hace referencia a las "razones" expuestas en la elegía "Dulçe suspiro de mi tierno pecho" (fols. 101r-101v); la tercera elegía, y final, es el canto desesperado del amante sin respuesta "¿Qué ponçoña crüel, ausencia fiera" (fols. 103r-104v). Las denominaré, siguiendo el orden que guardan en el ms., elegía V, VI y VII (23).

En cuanto a las *Estanças a un retrato* (fol. 105v), aunque escritas también en ausencia de la amada, participa de otro motivo poético: están dedicadas a un retrato del amante regalado a Cintia ("Guarda, Cinthia, en tu seno la figura / del cuerpo, pues el alma le as lleuado...", vv. 1-2).

(21) Vid. GÓMEZ, Jesús: "Sobre la teoría de la bucólica en el S. de O.", *Dicenda*, 10, pp. 111-125; id, "El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (s. XV)", *Dicenda*, 11, 171-195.

(22) Estamos, por tanto, de acuerdo con Cuevas en lo básico: "...la interpretación autobiográfica de los versos de Herrera puede darse hoy por definitivamente superada" (ed. cit., p. 24). Lo que no se entiende, entonces, es que se adjudique le égl. a Mosquera porque pudiera reflejar unas referencias biográficas concretas.

(23) En el ms. las elegías no están totalmente numeradas. La que se dedica *A la muerte de la señora Iuana Enriquez...* lleva como subtítulo "elegía 2". Ni la primera ni el resto se numeran. Pero añado la numeración correlativa, sin tener en cuenta dos epístolas (*Epístola de Lucinda a Medoro* y *Epístola en respuesta de Medoro a Luçinda*, fols. 93-99), también en tercetos y con características muy similares a las elegías a Cintia, por la diferente condición que les otorga el título.

Se ha de centrar el estudio en las tres elegías de ausencia, que participan de un mismo mundo poético que la égloga "Paçed, mis vacas, junto al claro río", para analizar primero los elementos comunes y después los divergentes.

Empecemos por las coincidencias temáticas, para seguir después con las estilísticas y las estructurales.

Las tres elegías parten de un motivo tópico afín a la égloga II: la contraposición del bien pasado frente al mal presente. Sin embargo, este motivo por estar tan extendido en la poesía del Siglo de Oro no resulta ser en nada orientativo. Ahora bien: el mal presente, en los dos casos, no resulta de una ruptura de los amantes, o de la muerte de la amada, sino que es producto de su separación: "Dulçe suspiro de mi tierno pecho / (...) si llegares a aquella por quien muero / (...) entra animoso en el lugar que quiero..." (fol. 100r, vv. 1-6). Dentro de esta ausencia, el motivo común a las diferentes elegías es el deseo de volver junto a la amada:

¿Quándo se a de acabar este tormento!
¿Quándo verán mis ojos un desseo
cumplido, con que acabe el mal q[ue] siento? (24)

Al solo que está ausente y más perdido
que en algún tiempo estuuo, da la mano
y muestra tu fauor enterneçido,
¡o reyna de semblante soberano! (25)

Pero esta comunidad de motivos -extensible a un sinnúmero de poetas del siglo XVI- no se traduce en una afinidad estilística.

En la elegía VII, el deseo de reencontrarse con la amada hace extenderse la imaginación del poeta entre los recuerdos y el deseo del reencuentro:

(24) fol. 102v., vv. 40-45.

(25) fol. 104r, vv. 46-49.

En el silencio se me representa,
quando assombra la *noche tenebrosa*,
tu imagen, que mis queexas acreçienta,
en el oscuro tiempo que reposa
el suelo adormeçido y descuydado
quando me regalauas amorosa.
¡O rato de *congoxas oluidado!*
¡Blandas queexas de amor, dulce presencia!
¡Regalo de mi uida desseado!
¿Quién trocó mi dulce en cruda ausencia?
¿Quién hizo este crüel apartamiento
y me quitó la uista y la liçençia?
Estoy, nimpha hermosa, descontento
porque no sé si en ti veré mudança,
causa de mi dolor y mi tormento (26).

Este motivo se desarrolla de un modo similar en la estrofa final de la égloga:

¡Ay tiernos hurtos de la *noche oscura*,
en el secreto y solo apartamiento!
¡Ay bien perdido! ¡Ay perdida gloria!
¿quándo veré ese puesto y fresco asiento
y la luz de mi dulce hermosura,
y esta gloria que lloro mal perdida?
¡Ay *suerte aborreçida!*,
por ti solo me ueo
lexos de mi desseo,
suspirando, gimiendo, comentando,
sin uer el tiempo desseado, quando,
sin pena'alguna y lleno de alegría,
estos bosques dexando,
en tus braços me halle, Çintia mía (27).

Como puede verse, no destaca una mayor afinidad estilística que la de los sintagmas subrayados. En un caso, se trata de dos motivos afines; en otro,

la referencia a la noche lleva una adjetivación tan tópica que apenas valida cualquier hipótesis.

Si se extiende el análisis del estilo al resto de la obra de Mosquera, si pueden encontrarse coincidencias estilísticas.

En la Egl. II, vv. 85-91, se describe la cabellera de Cintia. El motivo luminoso de las hebras, tan característico de Herrera -y que llega a extremos "obsesivos" en su obra (28)- se lee también en Mosquera, aunque no en el ciclo de elegías, sino en otros poemas, y nunca de un modo tan insistente: "las hebras de oro al uiento", "Este es el sol, no ay otro, ni lo creo" (*A don Francisco Tello...*, vv. 61-63, fol. 80v); "cabellos de fino oro" (*Epístola de Lucinda a Medoro*, vv. 73-74, fol. 94v); "el cabello que'l oro más lustroso" (*Epístola en respuesta de Medoro a Luçinda*, vv. 28-30, fol. 97r). Los cabellos dorados son un motivo tan recurrente, no ya en Mosquera o El Divino, sino en la lírica de la segunda mitad del siglo XVI, que pueden convertirse en metonimia del motivo amoroso. Así, en la canción *A don Alonso Pérez de Guzmán el bueno, duque de Medina Sidonia*, Mosquera declara sus intenciones iniciales en el poema: "No la bella imagen de color de rosa, / ni crespas hebras retocadas de oro / celebraré..." (fol. 66r., vv. 14-16r).

En un fragmento de la disputada égloga se suceden diferentes alusiones florales: "Dadme flores, ¡o ninfas!, dadme rosas", "lilios y violas amorosas, ninfas..." (vv. 71 y 76). Estas alusiones florales sí que las encontramos en otros poemas de Mosquera: la *Elegía a Garcilaso* ("esparzid la rosa, / la viola, hyacinto y amaranto", fol. 62r, vv. 181-183) y la dirigida *A don Iuan Téllez Girón, Marqués de Peñafiel* (vv. 49-63). Pero de nuevo, esta coincidencia no es en exceso significativa, pues su origen está en Sannazaro (29). Quizá por ello, o a través del propio Herrera (30), el motivo pasa también a Mosquera.

(27) *Ed. cit.*, vv. 169-182.

(28) Sobre ello, *vid.* RUESTES, T. *op. cit.*, p. 107.

(29) *Vid.* RUESTES, T.: *op. cit.*, p. 208 y ss. En la misma obra se señala el paralelismo con la égloga herreriana *Amarilis*, donde se repiten, más o menos, las mismas flores: "Mas tú, o estés con Venus en el cielo, / o en los Elisios campos venturosos / escojas varias flores del verano, / jacintos y narcisos amorosos, / verde amaranto en el herboso suelo / que baña el río deleitoso y llano, / y juntas con tu mano / las rosas coloradas / con violas mezcladas / y con las flores blancas, y en tu frente / hermosa la adornes, tiernamente / me mira..." (*Ed. cit.*, vv. 295-306).

(30) *Vid.* n. ant.

Un rasgo estructural que destaca en esta égloga II son las largas exclamaciones que ocupan media estrofa: "¡Oh dulces sombras, olorosas flores / de verdes prados! ¡Oh marea fresca! ¡Oh árboles! / ¡Oh hierba deleitosa, / que en mi memoria siempre se refresca! / ¡Oh bella Nais, presente a mis amores...!" (vv. 15-19). Esta estructura se repite de nuevo en la estancia final, de nuevo (como en el caso anterior) ocupando toda la primera parte de la última estrofa ya citada con anterioridad (vv.169-175). Este proceder es característico de Mosquera, quien lo utiliza al menos en tres ocasiones en su poesía, pero sólo en la religiosa (31), y no en la profana.

Pero con estos datos no se puede adjudicar la autoría del poema a Mosquera. Sin embargo, otros datos de mayor peso descartan esta adscripción, y la inclinan hacia Herrera.

En primer lugar, si bien Herrera dirige la Elegía III de las *Rimas inéditas* a Mosquera, como ha quedado dicho, y reproduce parcialmente el mismo mundo poético que en la égloga, no se dirige a él bajo el nombre bucólico de "Meliseo", sino como "Moxquera" (32). En realidad, en ninguno de los poemas en que se relacionan ambos autores se denomina "Meliseo" a Mosquera (33). Es cierto que en una ocasión el poeta Esteban Pinelo le nombra como "Meliseo" en el ms. 2051, según ya se ha dicho, pero es necesario recordar que se trata de un sobrenombre poético del que Mosquera no tenía la exclusiva. Sannazaro lo utiliza en la égloga XII de *L'Arcadia* en referencia a Giovanni Pontano, y en este sentido lo utiliza el propio Herrera en la égloga *Salicio*, v. 110 (34), égloga, por otra parte, que publica en las *Anotaciones*, donde colabora el mismo Mosquera. Pero además, esta alusión de la elegía III de Herrera no depende de los pormenores biográfico-poéticos de Mosquera. La misma imagen la repite Herrera en *P*, I, canc. III:

(31) *En loor de la santiss^a Cruz*, vv. 11-20, fol. 1r; *A la escalera con que baxaron de la cruz a Iesuchristo Nro Redemptor*, vv. 105-117, fol. 33v; *A la caña y esponja de amargura que se dio en la cruz a Iesuchristo nuestro señor*, vv. 77-80, fols. 38-9.

(32) El. III, v. 3.

(33) En la versión de *Versos* del son. "Cuando mi pecho ardió en su dulce fuego", el v. 2 se dirige de nuevo a él como "Mosquera" (vid. ed. Cuevas, p. 724).

(34) Vid. RUESTES, T.: *op. cit.*, p. 318, y n. 9.

Con instable fulgor y rayos d'oro,
 Cintia entre sombras altas aparece,
 lleva el dulce amante a su cuidado,
 a quien para gozar de su tesoro,
 la sazón i la suerte favorece;
 yo, lasso, que me veo mal tratado,
 solo y desconfiado,
 sin mi Lumbre'n desierta noche y fría,
 ¿qué traça seguiré?...(35)

En los poemas de Mosquera dedicados a Cintia -nombre de ninfa, por otra parte, perfectamente corriente- no hay ninguna alusión al río Tormes (36). En realidad, no hay ninguna alusión al mundo exterior -tan profusamente recreado en la égloga-, sino que el lector se encuentra ante una lírica centrada en la expresión del sentimiento interior sin referencias a la naturaleza o a cualquier escenografía. La causa de esta característica se debe a una cuestión genérica básica: Mosquera no escribió ninguna égloga, al menos que haya llegado hasta nosotros (37), lo cual ya es significativo en sí. Pero además, las tres elegías escritas alrededor del motivo de Cintia pertenecen a un género bien diferente del de la égloga: la epístola amorosa bajo el signo de las *Herodías* ovidianas. De ahí que los poemas creen un mundo poético tan diferente, sin alusiones a la escenografía exterior (no sólo el Tajo, sino el Betis o cualquier otro espacio físico son desplazados), y donde el máximo protagonismo lo adquiere la lamentación amorosa. El sensual mundo de la égloga -desde el *locus amoenus* de la fuente (38) hasta "los sátiros laçiuos" (v. 108)- es extraño en Mosquera, quien tiende al tono galante, o, como en el caso del soneto "Rendido me vi a ti, señora mía" (39), al discurso neoplatónico.

(35) Ed. Cuevas, p. 588, vv. 25-33.

(36) En realidad, no encontramos más que una en toda su poesía, y, además, de carácter bien diverso: en la elegía *Al abad Francisco de Salinas...*, fols. 77v-79r, vv. 28-30, de tono fúnebre.

(37) Es cierto que se conoce, por referencias -y algunos fragmentos mínimos publicados por Herrera en las *Anotaciones*- un libro en prosa y en verso titulado *Eliocriso* o *Eliocriso enamorado* (sobre él *vid.* la ed. cit. de Díaz-Plaja, pp. 13-14), y que, dado el carácter de este género de libros, bien pudiese contener alguna égloga. Mas, al no poder contar con tal suposición de manera positiva, debe apartarse, al menos temporalmente, esta vía de argumentación.

(38) Sobre la fuente, como espacio emblemático en la poesía eclógica de Herrera, *vid.* RUESTES, T: *op. cit.*, p. 56, 65, 97-99, 351, 353.

(39) fol. 84. Este soneto, además, en una primera lectura, parece cercano a las elegías a Cintia, sin que ningún dato pueda refrendar tal opinión.

La lamentación amorosa de estos poemas a Cintia parte, como ha quedado señalado, del tópico bien presente / mal pasado. En la égloga el interés se centra en dos elementos de carácter positivo: el recuerdo grato de la unión amorosa (vv. 15-42; 141-168) y la esperanza de volver con la amada (vv. 71-84; 169-182). Otros motivos positivos se añaden a los anteriores, como el retrato idealizado de Cintia (vv. 85-98), a cuya belleza se rinde la naturaleza (vv. 99-112). Incluso la separación de los amantes no se hace extremadamente dolorosa, pues "Meliseo" posee una "dorada trença recogida" (v. 113) que le hace concebir algún consuelo ("aunques algún consuelo ver que tengo / vna parte presente / de ti, con quienes mis males entretengo.", vv. 124-6).

El clima poético de los poemas "a Cintia" es bien diferente. No se hace alusión alguna a este tópico de la poesía cancioneril -la prenda de la amada-. En realidad, es Mosquera quien envía una prenda suya a Cintia, en las *Estanças a un retrato*. Pero lo que sí es realmente determinante es el estado psicológico en el que se encuentra el yo poemático, muy alejado del esperanzado "Meliseo" de la égloga: sin apenas referencias a un previsible futuro, las elegías-epístolas de Mosquera se centran, no en la recreación del bien pasado, sino (con Ovidio) en la desesperación del presente, en la que se acumulan las quejas contra la dama, que no responde en ningún momento a las quejas del amante: "En este punto compasión te piden / mis versos; y aunque siempre yo la espero, / en señal mis gemidos se despiden / y se adelantan a dezir que muero" (El. V, vv. 79-82). El amante ve que la muerte será su único consuelo:

Y si muriere, que será lo çierto,
podrás, señora, mejorar mi estado
onrando con tus lágrimas un muerto;
los ojos cerrarás de este cuytado
y en la muerte alcanzará lo q[ue] en la uida
jamás de tu rigor fue otorgado.

El alma dolorosa y afligida
salga gimiendo ya de esta morada
donde se ve tan triste y combatida,
donde no tiene un hora descansada (40).

Todo ello contrasta con la visión del Meliseo y la Cintia eglógicos, en los que destaca "la seguridad y tranquilidad de que goza el enamorado al no tener

(40) El VII, vv. 52-61.

émulos, ya que la amada sólo fija la mirada en su Meliseo”, en palabras de Ruestes (41).

Por último, la caracterización física de la Cintia de Mosquera es mínima (“Deleyte es contemplar tu hermosura” (El. V, v. 37, fol. 100v), “bella nimp-ha” (El. V, v. 49, fol. 101r.), “tu dulce y estremada hermosura” (El. VII, v.5, fol. 103r.), “dulçe presençia” (El. VII, v. 35, fol. 104r.), “nimpha hermosa” (El. VII, v. 40, fol. 104r.), “reyna de semblante soberano” (El. VII, v. 49, fol. 104r.). Su único rasgo físico concreto es que posee “hebras de oro” (*Estanças...*, v. 9, fol. 105v.), frente a las alusiones que se leen en la égloga (al cabello, vv. 26, 81, 87, 94, 113, 145; a la frente, v. 115; a la boca, v. 146, 155, 159). Por otra parte, la caracterización psicológica de la amada está bien definida, y encuadra plenamente dentro del tópico de la *belle dame sans merci*, como puede haberse visto en los fragmentos ya citados de la Elegía VI (vv. 52-61) o el primer terceto de la Elegía VII, y que configuran a la larga la imagen dominante de la amada: “¿Qué ponçoña crüel, ausençia fiera, / das a beber al desdichado amante / para que el triste con olvido muera?”

Destaca, también, una cuestión métrica. Mosquera utiliza en tres ocasiones la estancia en toda su obra. Y las tres veces lo hace casi con un esquema único: una estrofa de 13 versos, siendo los dos finales un pareado. En dos ocasiones utiliza el esquema ABCABC:CDEeDfF (42). La tercera ocasión, un poema religioso, no varía la rima, sino que el duodécimo verso pasa de ser heptasílabo a ser endecasílabo: en *A la escalera con que baxaron de la cruz a Iesuchristo...* (fol. 31r y ss.).

La disposición estrófica de la égloga “Paçed, mis uacas, junto al claro río...”, es bastante diferente al esquema anterior: ABCBAC:cddEEFeF. Este cambio ya hace suficientemente difícil -o extraña- la autoría de Mosquera. En cambio, quien sí utiliza esta estrofa es el propio Herrera en tres ocasiones más: en las églogas I, “Este’es el fresco puesto, esta la fuente”, y III, *Amarilis*, “A la muerta Amarilis lamentaba”, así como en la Canción “De las más bellas trenças doradas”, todas ellas cronológicamente cercanas a la égloga II.

(41) *Op. cit.*, p. 112. El comentario se refiere, en concreto, a los vv. 108-12 de la égloga.

(42) *A don Alonso Pérez de Guzmán...*, fols. 66r y ss., y en el *Vaticinio de Protheo*, fol. 68r y ss.

Por último, un dato textual, más decisivo -como indica Alberto Blecuque los datos estilísticos (43). Ya se ha comentado que en el ms. 2051 de la Biblioteca de Catalunya se incluyen todos los poemas conocidos de Mosquera de Figueroa. Con ello no sólo quiere decirse que es el único códice que ha llegado hasta nosotros con las poesías de Mosquera, sino que también incluye los pocos poemas conocidos a través de otras fuentes (44). Las variantes de este ms. (que en el caso de la *Elegía a Garcilaso* son notabilísimas) muestran que se trata de una recopilación de la obra completa de Mosquera de Figueroa, probablemente preparada por él mismo, ya al final de su vida (45).

En el ms. se incluyen tres sonetos, uno de Herrera, el ya mencionado "Cesse, que tiempo es ya, el lamento mío", y dos de Mosquera, el que escribe en respuesta del anterior, así como otro dedicado a El Divino: "Do Bethis, rey de ríos eçelente". Los tres poemas se trasladan seguidos (fols. 89v-90v). Dadas estas circunstancias, Mosquera habría incluido la Égloga "Paçed, mis uacas, junto al claro río" en el ms. que constituye una recopilación de todas sus obras, ya junto a los poemas relacionados con Herrera, ya con los poemas a Cintia.

Los motivos estilísticos expuestos y, sobre todo, la ausencia en el ms. 2051 de la disputada égloga, hacen que no pueda considerarse el poema obra de Mosquera. Mientras no aparezcan nuevas pruebas textuales, lo más conveniente es considerar a Fernando de Herrera su autor.

Jorge LEÓN GUSTÁ

(43) BLECUA, Alberto: *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 204-205.

(44) Me refiero a la *Elegía a Garcilaso en su muerte*, publicado por Herrera en las *Anotaciones*; el *Vaticinio de Protheo*, que sigue a la "Prefacion" de la *Descripción de la Galera Real* de MAL LARA; la elegía *Al Libro de las armas*, de CARRANZA, así como tres sonetos conocidos por diversas fuentes

(45) El título transcrito de un poema (el texto no consta) que reza *A la s^a Duquesa de Lerma y Mar[que]sa de Denia quando murió - 1603* (fol. 107) es lo suficientemente explícito para la datación del ms.

DEFENSA DE UNA MUJER REAL EN BÉCQUER: PARA UNA RELECTURA DE LA RIMA XXXIV

Existe, entre la crítica becquerianista, generalizado consenso en afirmar que el par *mujer ideal/mujer real* es uno de los generadores de la tensión poética de las *Rimas*. Dicha afirmación nos parece, en lo esencial, atinada, a condición, claro está, de que no caigamos en el simplismo de creer que Bécquer busca afanosamente un ideal, desdeñando y lamentando continuamente la “realidad real”, tosca y decepcionante, que desmiente con obstinación la existencia del ideal soñado. Tal simplista y maniquea dualidad nunca existió en la mente -ni en la poesía- de Bécquer, ni, cabe decir, de nadie en su sano y cultivado juicio. Bécquer no vivía en sueños, aunque tuviera sueños; Bécquer aspiraba a un ideal, no a una idea. Idealidad y realidad se encuentran siempre mezcladas en la vida, como esencia y apariencia -lo sabemos desde Platón- no se desligan nunca ni se perciben solas. Un buen ejemplo de la complejidad de esta tensión desgarradora y fecunda entre la realidad y el deseo -como diría el becqueriano Cernuda- lo encontramos en la rima XXXIV:

Cruza callada, y son sus movimientos
silenciosa armonía;
suenan sus pasos, y al sonar recuerdan
del himno alado la cadencia rítmica.

Los ojos entreabre, aquellos ojos
tan claros como el día,
y la tierra y el cielo, cuanto abarcan
arden con nueva luz en sus pupilas.

Ríe, y su carcajada tiene notas
del agua fugitiva;
llora, y es cada lágrima un poema
de ternura infinita.

Ella tiene la luz, tiene el perfume,
el color y la línea,
la forma engendradora de deseos,
la expresión, fuente eterna de poesía.

¿Que es estúpida? ¡Bah! Mientras callando
guarde oscuro el enigma,
siempre valdrá lo que yo creo que calla
más que lo que cualquiera otra me diga (1).

Juan María Díez Taboada, en su libro *La mujer ideal*, agrupa este poema, junto con las rimas XXXIX, XL y XLV, en un conjunto que denomina "La mujer falaz", a su vez tratado dentro de un capítulo denominado "La mujer desidealizada". Según Díez Taboada, todas estas rimas intentan expresar "un contraste en la mujer amada, ante la cual el poeta reacciona con ironía, con sarcasmo." En concreto, la rima que nos ocupa, la XXXIV, "presenta el tema de la mujer expresiva y callada, pero estúpida." (2). Russell P. Sebold, por su parte, no duda en sostener la, cuando menos, extraña tesis de que "en la rima XXXIV ha buscado [Bécquer] su ideal femenino en una mujer estúpida." (3). Sebold afirma que lo que en este poema ha querido enseñarnos Bécquer es ni más ni menos que "la cara oculta de la mujer ideal" o, dicho en otros términos, "su cara de mero artefacto para el culto que se rinde a la divina poesía." Al igual que los objetos de la liturgia, "que no son más que símbolos materiales, por mucha unción que susciten en los fieles; y acercándonos demasiado a ellos, empieza a desvanecerse el místico encanto que ejercían sobre nosotros." (4).

Sin embargo, esta explicación de la rima XXXIV no nos convence. Extrae una conclusión falsa de una lectura, creemos, poco atenta. Volvamos, pues, a leer el poema. En primer lugar, la belleza que Bécquer describe en las cuatro primeras estrofas no es una mera belleza material, desprovista de alma. No es una

(1) Cito por la edición de José Carlos de TORRES, Madrid, Castalia, 1976. Para las variantes entre *El libro de los gorriones* y la lectura de la príncipe, vid. PAGEARD, Robert: *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, CSIC, 1962. pp. 260-261.

(2) DÍEZ TABOADA, J. M.: *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, Madrid, CSIC, 1965. p. 113.

(3) G. A. B.: *Rimas*, ed crítica de R. P. SEBOLD, Madrid, Espasa Calpe, 1989. p. 264, n. 8.

(4) *Ibid.*, pp. 129-130

belleza de centímetros o de proporciones o de colores y formas, que consistan en pura apariencia. Es una belleza, por así decirlos, *expresiva*. Por ello el contraste o, mejor dicho, la contradicción, entre estas cuatro primeras estrofas y la última, que todos los críticos han señalado, resulta tanto más chocante y sospechosa. La belleza de la mujer descrita por el poeta no es puramente física: es *armonía*, es *ternura infinita*, es por fin, *la expresión, fuente eterna de poesía*. Por lo demás, Bécquer no está hablando de un dibujo, de una fotografía, de una imagen apresada fugazmente. No: Bécquer conoce bien a la mujer de la que habla. Y la conoce con cierta intimidad o cercanía: no sólo la ve cruzar por una calle o por un salón, sino que ha permanecido lo suficientemente próximo de ella como para haberla visto entreabrir los ojos y haberse podido fijar en sus pupilas, para espiar su risa y sus lágrimas... Cada estrofa, en una gradación ascendente, desde lo más exterior a lo más interior, nos va llevando hacia la intimidad de la amada. Progresión, también, de los sentidos: los del oído y la vista (“suenan sus pasos y al sonar recuerdan...”, “Los ojos entreabre, aquellos ojos...”) en las tres primeras estrofas; el del olfato (“tiene perfume”) en la cuarta, en la que se intuye, además, el del tacto (“la forma, engendradora de deseos”). Hay, pues intimidad, e intimidad prolongada y duradera (¿cómo, si no, ha podido sorprender tanto sus carcajadas como, más cerca aún, sus lágrimas? ¿cómo ha podido captar su perfume? ¿cómo puede, sobre todo, resumirla en ese verso con que la define: “la expresión, fuente eterna de poesía”?). Y hay, también, amor. Bécquer no habla con distancia de un objeto bello, como tema de disección o reflexión aséptica, sino de una persona por la que se siente atraído -sensualmente atraído: “la forma, engendradora de deseos”- y fascinado, con la que está sentimentalmente comprometido.

¿Cómo puede ser estúpida una mujer así? Y, sobre todo, ¿cómo puede afirmar que es estúpida el mismo que la considera no sólo “engendradora de deseos” sino “fuente eterna de poesía”? Pero ocurre que *no es Bécquer* quien afirma la estupidez de la amada. Fijémonos en el arranque del primer verso de la estrofa conclusiva, con ese ‘que’ responsorio: “¿Que es estúpida?”. Bécquer no afirma, sino que se está haciendo eco, y respondiendo, a una objeción que le llega de fuera, de uno o de varios interlocutores anónimos, no explícitamente mencionados, indirectos, presentes sólo de manera tácita a través de ese ‘que’ ilativo. Un procedimiento semejante usó en la rima XXXIX (“¿A qué me lo decís? Lo sé; es mudable...”), aunque en ella la interlocución sea mucho más explícita (y el asunto, parecido, pero no idéntico) (5). Si res-

(5) Desorientado y desorientador nos parece el artículo de BOGUMIL, Sieghild: “La dialógica de la poesía de Bécquer”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1995, pp. 265-279. A pesar de su prometedor título, consigue dejar el tema intacto, sin apenas rozarlo.

tituimos a la frase el *verbum dicendi* omitido quedaría: “¿Decís [o dices] que es estúpida?” Por tanto, *no es Bécquer quien afirma, sino quien responde a una afirmación de otros*, o de otro. ¿Y cuál es su respuesta? Irónica, cínica...sincera, en todo caso, tajante y, sobre todo, clara y significativa: “siempre valdrá lo que yo creo que calla/más que lo que cualquiera otra me diga.” La paradoja del amor -de cualquier relación amorosa- consiste precisamente en que el amante descubre en la amada lo que otros, simplemente, ni siquiera miran. La amada dice cosas que tal vez nadie -salvo el amante- oye. Para los que no están enamorados, esa mujer X, que fascina al amador, no es sino una persona como otra cualquiera. Tal vez posea cualidades -belleza, posición social, virtud...-, pero...Sin embargo, el amante no puede considerar a la amada como una persona cualquiera a la que se puede juzgar objetivamente, poniendo en la balanza cualidades y defectos. Para el amante, esa persona es única, singular, imprescindible, porque es la que lo eleva hasta el sueño del amor. De alguna manera, el amante -como decía Antonio Machado- inventa a la amada. En ella encuentra -etimológicamente, ‘inventar’ es ‘encontrar’- lo que otros ni siquiera buscarían. Y es a esta verdad general de la vida a la que está haciendo referencia Bécquer en la última estrofa de la rima XXXIV.

No es el poeta quien afirma la estupidez de la mujer amada. Esa afirmación la escucha en labios de otros -de otros cercanos a él, es decir, de amigos o parientes- y la concede para luego negarla, aparentando asumir lo que al final -“siempre valdrá...más que lo que cualquiera otra me diga”- desmiente. Así, pues, la rima XXXIV no es la descripción de un ídolo con pies de barro, no es la constatación de la irresoluble oposición entre lo ideal y lo material, sino la defensa -oblicua, tímida, indirecta, irónica..., pero irrefragable- de una mujer real, de una mujer amada, realmente existente y realmente amada, de las acusaciones de estupidez, de inadecuación al ideal o al modelo que otros -no el poeta- le dirigen. “Esa mujer no te cuadra, no te conviene, no está a tu altura artística e intelectual”, parecen haberle dicho sus amigos. Y Bécquer les responde con este poema.

¿Podemos determinar quién fue esta mujer acusada -y recusada- por los amigos y confidentes del poeta? Es difícil hurtarse a la tentación de relacionar las *Rimas* con los avatares biográficos del ciudadano Gustavo Adolfo Domínguez Bastida Bécquer. Toda poesía es, en un cierto sentido, autobiografía (aunque no necesariamente, y es incluso lo menos frecuente, en un sentido literal). También, por supuesto, la de Bécquer. Fue Eusebio Blasco, en su libro *Mis contemporáneos. Semblanza varias* (1886) quien primero relacionó, entre otras, esta rima XXXIV con un episodio biográfico de Bécquer, en concreto con su relación con Julia Espín, aunque sin nombrarla: “No es un secreto para nadie que el poeta estuvo ciegamente enamorado de una hermosura

que no debo nombrar porque existe todavía y tiene ya legal y legítimo dueño. Muy hermosa criatura, pero sin seso. Un admirable busto como el de la fábula, y muy incapaz de comprender las delicadezas del hombre que quiso vivir para ella.” (6).

Luego ha ahondado en esta relación Rafael Montesinos valiéndose del relato “Un boceto del natural”, que Bécquer publicó, sin firma, en *El Contemporáneo*, en 1863 (7). En dicho relato, el narrador, que pasa el verano en un balneario de la costa, conoce a Julia, prima de dos amigas suyas, y se enamora de ella, aunque, por más que lo intenta, no le logra arrancar ni una sola palabra, más allá de algún monosílabo o alguna corta frase. Al final, una de las primas le aclara el misterio: “...su mamá, que es una señora de gran talento, le tiene encargado mucho que no hable delante de la gente.” Y al preguntar el narrador la causa de semejante recomendación: “Porque es tonta.” Y así, con esta frase, concluye el relato (8).

Para poder encontrar plausible la tesis de Montesinos se nos ocurren varios reparos:

1) El que la joven del relato se llame precisamente Julia, igual que su supuesto modelo, sin disfraz alguno, lo que hubiera sido muy poco elegante por parte de Bécquer. Aunque la Julia del relato afirme “Entiendo muy poco de música”, esto no hubiera sido suficiente para desmentir la alusión a Julia Espín. No parece el estilo de Bécquer llamar “estúpida” en público a una amiga suya, dama distinguida y famosa, en cuyos salones era recibido.

2) Bécquer no admiró en silencio y a distancia a Julia Espín, según siguen creyendo y repitiendo muchos críticos, basándose en las palabras de Julio Nombela, según el cual Bécquer rechazó la oportunidad de ser presentado a las hermanas Espín. El sevillano, según Nombela: “Prefería el ideal a la realidad. Aquella Julia fue su inspiración; cuando cesaban de verla sus ojos la veía su espíritu. Amó el alma que adivinaba, y por lo mismo que le revela-

(6) Cfr PAGEARD, Robert: *Bécquer Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 241, de donde tomo la cita.

(7) MONTESINOS, Rafael: *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, Editorial RM, 1977, pp. 31-33.

(8) Puede leerse en *Obras completas*. Madrid. Aguilar. 1969. 13ª ed. corr. y aum. pp. 707-721.

ba los más recónditos y hermosos sentimientos de la mujer, no quiso conocerla, ni siquiera oír su voz. Mantenía con ella unas relaciones ideales, vivía de una ilusión.” Nombela es concluyente: “No quiso ser presentado a la que le inspiró sus más hermosas poesías amoratorias.” Ahora bien: sabemos que todo esto es falso, y constan positivamente las entradas de Bécquer en el salón de los Espín, en cuyos álbumes dejó dibujos y versos (9).

3) Julia Espín podría ser tachada de cualquier cosa menos de estúpida, necia o inculta. Y nadie, nunca, le dirigió tales acusaciones. Vivió en un ambiente distinguido y elegante, en el mundo artístico, se casó con un hombre que entre otros numerosos cargos ocupó el de ministro de Gobernación con Moret (1905), alentaba una tertulia, viajó por Europa...

4) Aunque Julia pudo sentir en sus años juveniles cierta simpatía por Bécquer, nunca -por lo que sabemos- estuvo enamorada de él. Sobre los sentimientos del poeta hacia la cantante de ópera sólo cabe hacer suposiciones. Realmente, no consta nada más que una cierta amistad y un cierto trato. Nada más.

5) El hecho de que no pueda afirmarse de manera categórica la autoría del relato “Un boceto del natural.” Aunque esto sería lo de menos (10).

Por todo ello, a la hora de intentar establecer correspondencias entre la rima que comentamos y la vida amorosa del autor, creemos que es preciso volver los ojos hacia la mujer que, esta sí, efectivamente, sabemos que fue amada por el poeta, hasta el punto de que se llegó a casar con ella: Casta Esteban.

(9) *Ibid.*, pp. 242-243. Fue el hispanista norteamericano Everett Ward Olmsted quien demostró, en 1907, la participación de Bécquer en las veladas musicales y literarias organizadas en la casa de Joaquín Espín, padre de Julia y Josefina. Para un reciente análisis de estos álbumes y de las relaciones de Bécquer con las hermanas Espín, vid. RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: *Homenaje a Juan M^a Díez-Taboada*, Madrid, CSIC, en prensa, *El Gnomon*, núm. VI, *Catálogo de la Exposición...*

(10) R. PAGEARD ha notado además cierta oposición entre el relato y el poema: “En *Un boceto del natural*, la realidad destruye la ilusión del narrador. En la rima XXXIV, el poeta se agarra al sueño y a la belleza formal que le dio nacimiento; destierra la razón de mundo interior, no sin una sospecha de despecho y de ironía que se dirige a él mismo como a la mujer amada.” (en *Rimas de...*, *cit.*, p. 262).

Porque Casta Esteban sí fue acusada de vulgar -“estúpida”- y hasta ninguneada por amigos y parientes de su marido. Abundan los testimonios que así lo confirman. Veamos lo que dice Eusebio Blasco:

“¿Cómo se explica que después de esta pasión malograda [está aludiendo a Julia Espín] y no comprendida, fuese a caer en las vulgaridades de un matrimonio absurdo? Aún vive su viuda, a la que no he de negar honradez, carácter tranquilo y cualidades de mujer de su casa.

¿Pero era esta la mujer del poeta?

¡Ah! El poeta no debiera tener nunca mujer. El matrimonio es enemigo mortal de la vida imaginativa...” (11).

Por su parte, Narciso Campillo la ningunea sin contemplaciones: “Se me olvidaba decir que en 1861 había contraído matrimonio; verdad es que a él parecía habersele olvidado también, pues apartado de su esposa, jamás le oí hablar de ella.” (12). Ni siquiera cita el nombre de la esposa.

Y si así se manifiestan los amigos, veamos el caso de la familia. Para empezar, ésta no está presente en el acto de celebración del matrimonio (tampoco los amigos, tampoco la familia de Casta). Julia Bécquer afirmaba: “Creo que no escribió Gustavo Adolfo las *Rimas* para Casta, ni por Casta. Casta no las merecía.” (13).

En un libro esclarecedor sobre la figura de Casta Esteban y la relevancia de la misma para la cabal comprensión de gran parte de la obra becqueriana, Heliodoro Carpintero ha insistido con argumentos y pruebas convincentes en la hostilidad y en la rivalidad existente entre Casta y Valeriano (14). Casta vio

(11) pp. 19 y sgtes. de su libro, ya citado, *Mis contemporáneos*.

(12) Cito por MONTESINOS, *Bécquer. Biografía...*

(13) “Casta -declaró Julia a Carmen de Burgos- era guapa, pero antipática; tenía en la cara algo trágico y desagradable; pertenecía a una familia rica y tacaña.” Cit. por MONTESINOS, *Bécquer. Biografía e imagen*, p. 56. El propio Montesinos se suma a esta visión negativa de Casta: “Hemos de reconocer que no nos es muy simpático el papel que representa Casta Esteban en la vida de Bécquer” (p. 57).

(14) CARPINTERO, Heliodoro: *Bécquer de par en par*, segunda edición corr. y aum., Madrid, Ínsula, 1972.

Montesinos, inexplicablemente, puso algunos reparos a este libro -uno de los más sensatos de todo el becqueranismo-. “Lo que nunca comprendí -escribe Montesinos-, y así se lo dije [al

siempre en Valeriano al inductor y promotor de las ausencias de su esposo del hogar familiar. Gustavo sintió siempre fascinación por su hermano Valeriano y no supo oponerle una voluntad firme. Le siguió siempre en sus correrías, viajes y aventuras. Casta quiso darle celos a su marido, para así atraérselo, pero la cosa tal vez fue más lejos de lo que inicialmente se proponía. En todo caso, parece claro que Valeriano fue siempre un obstáculo mientras el matrimonio vivió unido, e incluso, más tarde, para su reconciliación, que, en efecto, no se produjo sino después de la muerte de Valeriano (a espaldas de él, y de los amigos, se cruzaron cartas entre Casta y Gustavo, oficialmente separados). Casta Esteban fue el gran amor -y la gran tragedia- de Bécquer. Creemos que Carpintero lleva razón cuando afirma -en contra de la opinión de Julia Bécquer- la presencia de Casta en las *Rimas*: "Las *Rimas* son canalización poética de una vida. Cosa bien distinta de una biografía...[...] Casta Esteban constituye una clave de la vida de Gustavo Adolfo; Casta Esteban constituye el tema de muchas *rimas* de Bécquer. El poeta las ha depurado de nombre, fecha, accidentes individualizadores, hasta quedar unas notas esenciales y universales." (15).

¿Es Casta Esteban la mujer defendida en la rima XXXIV contra la acusación de estúpida que le lanzan los próximos al poeta? ¿Fue ésta la respuesta de Bécquer, la respuesta que tal vez no se atrevió a proclamar en la vida real, desafiando y apartándose del criterio de esos próximos entre los que sin duda estaría, el primero, su propio y queridísimo hermano Valeriano? No lo sabemos. Para afirmar tal cosa como indubitable, tendría que mediar la exis-

propio Carpintero, en una conversación], fue que en un libro donde se trata de justificar a Casta se aporten las pruebas más condenatorias contra ella." (Cito por G. A. B., *Rimas*, ed. de Rafael MONTESINOS, Madrid, Cátedra, 1995, p. 31). Pero quien lea con atención y detenimiento el libro de Carpintero comprobará que no se trata de culpas (¿hay alguien que sea *exclusivamente* culpable en las desavenencias y conflictos conyugales?) ni de justificaciones, sino de restablecer la verdad, toda la verdad, sin caer en la beatificación o la hagiografía del poeta, tan frecuente. "Tampoco entendí -continúa Montesinos- del todo que el doctor Esteban, dada la especialidad que tenía fomentase las relaciones de su hija con uno de sus pacientes." Pero Carpintero no afirma que el doctor Esteban fomentara, sino todo lo contrario, estas relaciones: "Cuando Casta Esteban Navarro, la prometida, plantea a sus padres la decisión que ha tomado, no hay duda de que, en principio, no les parece bien. Ven peligros y dificultades; se dan cuenta de que el mundo en el que su hija va entrar es un mundo aparte de aquel en que ellos viven y han vivido siempre." (*op. cit.*, p. 48).

(15) *Ibid.* p. 198.

tencia de una declaración expresa del autor. Y, lógicamente, no hay tal. Ni siquiera conocemos la fecha de composición del poema. Pero nos basta con que la hipótesis resulte verosímil. Tanto o más -nosotros creemos que más- que la de los que suponen a dicha rima inspirada por doña Julia Espín.

Pero, de todas formas, un buen poema debe poderse leer solo, sin necesidad de acudir a datos o explicaciones biográficas (aunque estas puedan ayudar a su comprensión o a su precisión). Y la rima XXXIV, creemos haberlo demostrado en nuestra relectura, se comprende sola. No es Bécquer quien acusa, sino quien oye la acusación. Y responde de la mejor manera que sabe, o que puede. Declarando su amor, sin importarle -aunque irónicamente parezca conceder- el qué dirán. Bécquer demuestra así lo que después Antonio Machado explicó con más claridad: que el amor es creación de la amada. Y no en el sentido de forjar entelequias o perseguir espíritus puros, sino en otro mucho más sencillo: el amante ve en la amada lo que otros, los demás -amigos, parientes...- no podrán ver nunca. La amada tiene valor -"siempre valdrá..."- para el amante, no necesariamente para nadie más. Esto, y no otra cosa, es lo que Bécquer quiso decir -y acertó a decirlo de manera magistral- en la rima XXXIV. Lo de menos, por supuesto, es el nombre real de la amada, aunque nosotros nos inclinemos a creer que Bécquer, al escribir esta rima, estaba pensando en el de la mujer con la cual ya convivía y con la que pronto iba a contraer matrimonio. Pero, insistimos, la rima se deja leer, en su correcto sentido, sin necesidad de recurrir a hipótesis biográficas, siempre muy difíciles de demostrar en Gustavo Adolfo Bécquer, porque él mismo, como sabemos, se encargó de borrar las huellas de sus más íntimos avatares amorosos.

Enrique *BALTANÁS*

INTRODUCCIÓN A UNA RELECTURA DEL MODERNISMO ANDALUZ EN POESÍA. NÓMINA DE POETAS

Para una correcta interpretación de lo que supuso el inicio de la modernidad en la literatura andaluza, resulta imprescindible aprender a *leerla* más allá de una reducida nómina de escritores consagrados, así como de unas ciertas premisas establecidas. Si nos fijamos en la consideración que prestan al *modernismo* en Andalucía los actuales manuales de historia de la literatura, podemos observar que se vienen repitiendo una serie de constantes.

En primer lugar, se destacan sólo unos pocos nombres, como Juan Ramón Jiménez, los hermanos Machado y, desde tiempo más reciente, Francisco Villaespesa, Manuel Reina o Salvador Rueda.

Otra de las constantes, que afecta en este caso a la consideración global del movimiento modernista en España, es la tradicional oposición que lo ha enfrentado a la "castiza" generación del 98 desde que Azorín inventara el término a principios de 1913. La propuesta fue acogida con éxito y, secundada por el propio Pedro Salinas y -muy apasionadamente- por Guillermo Díaz Plaja, ha generado innumerable bibliografía que ha venido a sustentar tal oposición, que aún perdura en gran parte de los manuales de estudio de la literatura española contemporánea.

Por último, señalaremos lo que se puede denominar como la invención del mito "Rubén Darío". Durante décadas, los estudiosos de la literatura han concedido la categoría fundacional del modernismo al poeta nicaragüense que, en sus viajes a España, se habría convertido en "portador de la buena nueva".

Estas tres constantes que, hasta fechas bien recientes, se pueden detectar fácilmente en cualquier aproximación supuestamente crítica a la época literaria que nos ocupa, revelan su carácter de prejuicio a poco que se intente una *relectura* del fenómeno.

Los sutiles mecanismos de cambio que se producen en la literatura responden a factores bastante más complicados -e incluso contradictorios- que una improbable intervención personal, posteriormente mitificada. Al igual que resulta absurdo pensar en que la genial poesía renacentista española se deba a una idealizada conversación en los jardines granadinos de la Alhambra entre Juan Boscán y el embajador italiano Andrea Navagiero, no podemos suponer que el modernismo español tenga la deuda de su origen en la influencia decisiva de Rubén Darío.

En lo que se refiere a la tan traída y llevada oposición modernismo/generación del 98, sobre la que tanto se ha escrito, hoy en día no se sostiene dicha dicotomía, y se sabe que ambas no fueron más que manifestaciones comunes a la crisis espiritual de *fin de siglo*, de la que surgieron el arte y la literatura de la modernidad. La supuesta oposición de unos caracteres propios de la generación del 98 (preocupación por España, temas introspectivos, culto por la sencillez y desdén por los refinamientos estéticos, entre otros) y de otros caracteres atribuidos al modernismo (proclamación del arte por el arte, cosmopolitismo, esteticismo, etc.) no fue más que una invención que ha gozado de crédito hasta fecha muy reciente, en que ha comenzado a ponerse en cuestión.

Tampoco es lícito suponer una historia de la literatura donde sólo sobresalen unos pocos nombres de grandes poetas cuya escritura ha recibido reconocimiento canónico. La literatura se compone de un complejo entramado de escritores y de obras, cada uno de los cuales contribuye de alguna manera al cuadro general. Las causas por las que un escritor no se ha incorporado a la reducida nómina de los consagrados pueden ser muy variadas, y, en muchos casos, tienen poco que ver con la verdadera calidad artística (aunque, evidentemente, no se puede negar que existen autores que ocupan merecidamente una tercera o cuarta fila...). La literatura es siempre algo dinámico, en clara oposición a la estática visión que nos ofrecen, en la mayoría de los casos, los manuales de historia literaria.

En la actualidad existen varios estudios que tratan de poner de relieve el fuerte componente ideológico que subyace bajo la historia literaria canónica del *fin de siglo* y, en concreto, bajo la artificial clasificación que separa

modernismo y 98. La cultura dominante demuestra su poder a través de la manipulación de la historia literaria, que se presenta como un sistema de binarios antagonistas, según ha demostrado cumplidamente Michel Foucault (1). En este sistema, uno de los polos -el correspondiente a la generación del 98, en este caso- resulta positivizado, mientras que el otro -el modernismo- resulta claramente negativizado. El poder se ejerce de manera subliminal, presentando su discurso como el orden natural de la historia literaria. Pero, en la reiteración del enfrentamiento entre modernismo y 98 que, durante décadas, ha estado en la base del estudio de la época de *fin de siglo* en España, no hay nada de *natural*, y sí de ejercicio de poder. Siguiendo las palabras del hispanista Richard A. Cardwell, "El discurso privilegia lo nacional, lo patriótico, lo español (especialmente lo castellano) frente a lo cosmopolita, lo parisino, lo europeo. Establece un sistema de binarios: normal/anormal; sano/enfermizo; altruista/egoísta; atento al destino nacional/alienado y escapista; masculino/femenino y, al fin y al cabo, auténticamente español/inauténticamente afrancesado" (2).

Así pues, el modernismo se asimiló con la degeneración, con la decadencia, es decir, con la negación de todo lo que se tenía por sano, por saludable, por bueno. Se le tachó de superficial, de afectado, de enfermizo, de artificial, de extranjerizante... Y todo esto, desde sus más tempranos inicios, pues la reacción anti-modernista en España fue larga y virulenta. No en vano, los escritores modernistas se oponían a lo establecido, a la tradición en lo que suponía de estancamiento en el arte y en la literatura.

Igualmente, este fenómeno de control cultural ha producido otra importante manipulación de la historia literaria del *fin de siglo*. Me estoy refiriendo a lo que hemos denominado como invención del mito "Rubén Darío". Puesto que el discurso crítico del poder margina y trata de relegar a un segundo plano el fenómeno literario del modernismo, se hacía necesaria una figura extranjera a la que hacer responsable de algo a lo que no se le quería permitir un origen español. Por tanto, la "invención" se produce negando toda una serie de signos de cambio que se estaban produciendo ya en la literatura española -y muy especialmente en la andaluza- antes de la llegada de Rubén Darío.

(1) Cf. sus obras fundamentales: *Historia de la locura en la época clásica* (1961), *El nacimiento de la clínica* (1963), *Las palabras y las cosas* (1966), *Vigilar y castigar* (1975) e *Historia de la sexualidad* (1976).

(2) CARDWELL, Richard A.: "Modernismo frente a noventay ocho. Relectura de una historia literaria", *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Universitarios*, VI, 1 (1996), 17.

Una lectura atenta de las revistas y diarios publicados profusamente en el *fin de siglo* demuestra claramente que, a pesar de la mayoritaria cultura burguesa propia de la Restauración, que encumbraba a figuras como Ramón de Campoamor o Núñez de Arce, la cultura española progresista estaba al tanto de los avances artísticos y literarios, así como ideológicos, de Europa, especialmente en lo que se refiere a Francia y a Reino Unido. “Un estudio de la crítica modernista de esos años (1882-1910) refuerza la idea de que la figura monumental de Darío y sus hiperbólicos conceptos historiográficos desorientaron a muchos críticos y eruditos del período de posguerra en adelante. Ya no es lícito hablar del modernismo como movimiento que es el producto de un solo hombre y que abarca los años 1888-1916 (fechas darianas) ni como arte de valores escapistas y preciosistas exclusivamente, representado prototípicamente por *Azul y Prosas profanas*” (3). De hecho, hay que tener en cuenta que si *Azul* aparece en 1888 en Chile, sólo su cuarta edición, de 1907, es española, y, como se verá más adelante, cuando los poetas españoles que inician la renovación literaria que dará lugar al modernismo tienen conocimiento del libro de Rubén Darío, llevan publicadas varias obras en una clave cercana.

Ya en la temprana fecha de 1908, el crítico González-Blanco insistió en que en España no se necesitaba a Rubén Darío para la renovación de la poesía. Por su parte, Enrique Díez Canedo, en su artículo “Los comienzos del modernismo en España” publicado en julio de 1923 en *España*, llama la atención sobre el papel de los que él considera precursores del modernismo español: Manuel Reina, Salvador Rueda, Ricardo Gil, Rosalía de Castro y Eugenio Blasco.

Décadas más tarde, en 1957, Luis Cernuda ahondó en esta cuestión, hablando de dos movimientos modernistas de desarrollo independiente, el hispanoamericano y el español: “Se trata, pues, de una coincidencia en el tiempo de dos intenciones poéticas equivalentes, pero independientes una de otra, una americana y otra española; y repárese que digo intenciones poéticas equivalentes, lo cual en modo alguno implica que las crea de valor igual. El modernismo, aparte de sus rasgos específicos americanos, también ofrecía otros comunes con el movimiento literario esteticista que se da en muchos países poco antes del fin de siglo y durante el fin de siglo. Y es este movi-

(3) CARDWELL, Richard A.: “Cómo se escribe una historia literaria: Rubén Darío y el modernismo en España”, *Marges*, 13 (1995), 26.

miento, por razón de su prioridad, y no el modernismo, el que más o menos directamente pudo afectar la obra de los poetas españoles aludidos [Manuel Reina, Ricardo Gil, Salvador Rueda]. ¿Por qué no reconocer entonces que en España hubo poetas «modernistas» antes de que Darío trajera el modernismo de América a España?» (4).

Por tanto, también se puede defender un desarrollo autóctono e independiente del modernismo en España, sin necesidad de recurrir al mito fundacional de Rubén Darío.

La crítica actual ha comenzado recientemente a plantearse la objetividad de los presupuestos que regían las historias literarias vigentes. Las historias de la literatura no son, de ninguna manera, inocentes o naturales, ni, mucho menos, científicas. Hoy en día se empieza a esbozar el hecho cierto de que en España, y en concreto en Andalucía, se estaban introduciendo novedades poéticas que surgían como reacción frente a la estancada poesía decimonónica, tan del gusto de la burguesía. La llegada de Rubén Darío como poeta de prestigio ya reconocido no hizo más que consagrar en cierto modo esa nueva forma de escribir, que se alzaba como la voz de la modernidad de toda una élite cultural.

De hecho, el poeta cordobés Manuel Reina había publicado ya su primer libro, *Andantes y Allegros*, en la temprana fecha de 1877, y aunque sus versos demuestran todavía una clarísima influencia de Bécquer, Zorrilla, Víctor Hugo e, incluso, de Campoamor, lo cierto es que comienzan a apreciarse algunas de las características que serán determinantes en el modernismo: valoración de la luz y del color, exaltación de la sensorialidad, exotismo, interrelación con las artes plásticas y la música, innovaciones métricas, sentimiento del vacío de la vida, consideración del arte por el arte...

En la década de los años ochenta del siglo pasado, otros escritores decidieron su camino poético en idéntica línea, como en el caso de Salvador Rueda en Málaga (*Noventa estrofas*, 1883; *Cuadros de Andalucía*, 1883; *Sinfonía del año*, 1888, etc.).

(4) CERNUDA, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid: Guadarrama, 1957, p. 75.

El panorama literario de la renovación tomó consistencia definitiva en la década siguiente, con la publicación de una serie de obras innovadoras que parecen florecer de un extremo a otro de Andalucía: comienzan su andadura poética los almerienses Francisco Villaespesa y José Durbán Orozco; en Córdoba continúa su labor Manuel Reina, cuyo prestigio se hace creciente, y se incorpora el joven Julio Pellicer, con su prosa modernista, a la vez que Enrique Redel publica sus versos bajo la influencia de Salvador Rueda; el granadino Isaac Muñoz publica en 1898 dos libritos de estampas de clara raigambre decadente, titulados *Miniaturas* y *Colores grises* y otro granadino, Manuel Paso, después de una temporada colaborando en periódicos locales, publica en Madrid sus versos, fruto de la más decidida bohemia finisecular; José Almendros Camps, en Jaén, se suma a la corriente, a la vez que favorece la renovación cultural con la fundación de dos revistas; en Málaga, un nutrido grupo de escritores, entre los que sobresalen José Sánchez Rodríguez o Arturo Reyes, se agrupan en tertulias y ultiman proyectos literarios, como la publicación de varias revistas; el sevillano Manuel Machado, tras haber publicado en esta década su primer libro, *Tristes y alegres*, en colaboración con Enrique Paradas, y de claras resonancias románticas, escribe, entre 1898 y 1900 aproximadamente, su poemario *Alma*; y el onubense y jovencísimo Juan Ramón Jiménez está a punto de publicar, en el último año del siglo XIX, sus dos poemarios iniciales, *Ninfeas* y *Almas de violeta*, ingenuamente modernistas.

En su estudio sobre la recepción de los primeros libros de Juan Ramón Jiménez, centenario del nacimiento del poeta, Ricardo Gullón constataba que la inmensa mayoría de los críticos que se ocuparon de *Ninfeas* y de *Almas de violeta* “estaban unidos a Juan Ramón por vínculos amistosos y regionales; no sólo andaluces ellos, pero también las publicaciones en que colaboran, con la excepción de Pellicer” (5). Tanto es así que el propio Gullón, dada la estrecha interrelación entre autores de Andalucía a comienzos de siglo, se pregunta -de manera humorística- si no estaríamos en presencia de una especie de “mafia andaluza” en el terreno de la literatura.

En su libro clave *Direcciones del modernismo*, el mismo Ricardo Gullón, en relación con los “tiempos de renovación y de esperanza” que corren a fina-

(5) GULLÓN, Ricardo: “El primer Juan Ramón Jiménez (Críticos de su ser)” en *Juan Ramón Jiménez. Actas del Congreso*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva - Instituto de Estudios Onubenses, 1983, I, 45.

les del siglo XIX y comienzos del XX, dice que “son los andaluces quienes primero difunden la buena nueva” (6).

También Richard A. Cardwell, en varios trabajos, pero en especial en “Cómo se escribe una historia literaria...”, analiza la importancia del elemento andaluz en el surgimiento autóctono del modernismo en España, relegando a un segundo plano la tradicional influencia imprescindible de Rubén Darío. Así, analizando la trayectoria de diversos autores, se puede adivinar el proceso de renovación literaria que tiene lugar en los últimos años del siglo, que incorpora el sesgo metafísico romántico a las nuevas tendencias simbolistas, parnasianas y decadentes. “El testimonio del momento finisecular-dice Cardwell- sugiere que, en España, las condiciones necesarias existían para la aparición del simbolismo-decadencia, versión española del fenómeno europeo con todos sus rasgos similares y sus diferencias. Este fenómeno apareció en Andalucía esporádicamente y cuajó en Madrid en 1900 al colaborar Villaespesa y Jiménez con Darío” (7).

Los primeros años del siglo XX traen consigo la consolidación definitiva de la nueva literatura. A los escritores ya adelantados, se suman ahora los almerienses Francisco Aquino Cabrera y Luis G. Huertos, los gaditanos Eduardo de Ory y Carlos Fernández Shaw, los cordobeses Marcos Rafael Blanco Belmonte y Cristóbal de Castro, el granadino Alberto Álvarez de Cienfuegos, los malagueños Antonio Fernández de los Reyes o Pedro Luis de Gálvez, los sevillanos Rafael Cansinos-Asséns y Antonio Machado, y otros muchos. Hay que decir que, en esta fase de expansión del modernismo, un gran número de obras de estos autores andaluces se publica ya en Madrid, centro inevitable, en cuanto capital cultural, que atrae como un imán a cuantos quieren hacer de la literatura su vida y su profesión (8). Allí se reúnen con

(6) GULLÓN, Ricardo: *Direcciones del modernismo*, Madrid: Alianza, 1990, 253.

(7) CARDWELL, Richard A.: “Cómo se escribe una historia literaria: Rubén Darío y el modernismo en España”, 45.

(8) A pesar de que una gran mayoría de estos autores andaluces se trasladaron en un momento dado a Madrid, capital cultural y centro de la actividad literaria, la presencia de Andalucía en su formación y en su obra es importante. Basta constatar la abundancia de títulos como *Cuadros de Andalucía* (1883), de Salvador RUEDA; *Tristeza andaluza* (1898), de Nicolás María LÓPEZ; *Tierra andaluza* (1900), de Julio PELLICER; *Alma andaluza* (1900), de José SÁNCHEZ RODRÍGUEZ; o, un poco más tarde, *Andalucía* (1910), de Francisco VILLAESPESA. *Andalucía* es también el título de la publicación modernista iniciada en Sevilla en octubre de 1911, que proclama en su entusiasta editorial: “ANDALUCÍA, tradicional y gloriosa, mística y pagana, salvaje y exquisita, quiere decir ilusión y audacia, juventud y belleza” (*Andalucía*, Sevilla, nº 1, 1 de octubre de 1911, s.p.).

escritores procedentes de otras partes de España, y también de Hispanoamérica (Enrique Gómez Carrillo, José María Vargas Vila y, ahora sí, Rubén Darío).

Hacia 1910-1915 el modernismo alcanza, de este modo, su máximo auge. Sin embargo, a partir de aquí se produce un curioso fenómeno. Si en el caso que nos ocupa -el estudio del modernismo andaluz- vemos que éste comienza a gestarse en las dos últimas décadas del siglo XIX en Andalucía, y que sólo llega a Madrid cuando un gran número de escritores se desplaza allí desde las provincias buscando su consagración pública, con posterioridad se produce un movimiento de irradiación en sentido contrario. Es decir, una vez aceptado el modernismo, éste toma carta de naturaleza como movimiento cultural de amplio alcance, fuera de los localismos a los que se asoció en principio. Entonces, su influencia comienza a extenderse y llega en muchos casos, como signo de nueva literatura, a las provincias de las que había partido. En Madrid comienzan a percibirse ahora de nuevo cambios en la literatura y en el arte, que conducirán a las vanguardias, pero la influencia del modernismo se mantendrá durante algún tiempo, incluso hasta la década de los treinta, en algunos casos de la periferia.

Será en este momento cuando podamos contabilizar un gran número de escritores andaluces, que constituirán de manera decidida un modernismo tardío. Para muchos de ellos esta fase modernista será sólo una etapa de paso hacia la literatura vanguardista en la que algunos alcanzarán su máxima celebridad. En este caso se encuentran, por citar tan sólo algunos ejemplos, el cordobés Pedro Iglesias Caballero, el onubense Rogelio Buendía, el malagueño José Moreno Villa y los sevillanos Rafael Lasso de la Vega, Rafael Laffón o Adriano del Valle.

El presente artículo constituye solamente la introducción a un estudio más amplio sobre este período extenso y rico de la literatura española contemporánea, lo suficientemente fecundo como para que haya sido denominado de manera acertada "edad de plata" en la cultura española (9). Este momento de cambio a todos los niveles se concretaría finalmente en una especie de ebullición cultural, que afectó a los distintos sectores de la sociedad.

(9) Cf. MAINER, José-Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1975.

En Andalucía, esta “ebullición” se plasmará de manera muy directa en el inmenso número de publicaciones periódicas de ámbito local. Este fenómeno no sólo tendrá lugar en las capitales de provincia, sino, en gran medida, también en las localidades más importantes. Podemos utilizar, como barómetro para medir la vida cultural de la sociedad andaluza de finales del siglo XIX y comienzos del XX, el desarrollo de su prensa periódica. Vemos así que, junto a publicaciones especializadas en política, economía, temas religiosos, etc., se encuentran una serie de revistas y periódicos de marcado carácter literario. Dentro de este trabajo de investigación, interesa detener la atención en todos aquellos que, surgidos en ese momento crucial, se inclinan hacia las nuevas tendencias artísticas, a las que dan la bienvenida, a la vez que colaboran activamente en su difusión. Pero también hay que señalar que alguna de estas publicaciones, aunque propensas a favorecer la nueva literatura, reaccionan a veces con recelo ante el entonces temido término de “modernismo”.

El Partenón o La Ola, en Almería; *Azul, La Diana o España y América*, en Cádiz; *Pepita Jiménez o el Almanaque* publicado por el Diario de Córdoba, en esta provincia; el fugaz *Idearium* o la ya veterana *La Alhambra*, en Granada; *Renacimiento o Centauro*, revista tardo-modernista aunque ya abierta a las vanguardias, publicadas en Huelva; *Jaén literario o El Clarín*, animadas por Almendros Camps, en Jaén; *Málaga moderna*, fundada por el grupo de escritores que protagonizaban la activa vida cultural de la ciudad; *Andalucía*, revista iniciada en Sevilla en 1911 donde colaboraron gran parte de los escritores modernistas andaluces.

Ésta es sólo una pequeña muestra de lo que fue la actividad editorial andaluza, en cuanto a publicaciones periódicas de contenido literario, en el período estudiado. Igualmente fértil resultó en el terreno de las publicaciones en formato de libro. Así, una gran mayoría de los poetas andaluces publicaron toda o parte de su obra en imprentas andaluzas.

Sin embargo, y aunque muy importante a la hora de suministrar datos y arrojar luz sobre el ambiente cultural en que surgieron los poetas modernistas andaluces, no se centra este estudio en analizar la función, desarrollo o historia del movimiento editorial andaluz. Tampoco, en realidad, se pretende llevar a cabo un trabajo de tipo teórico sobre la trayectoria del modernismo en Andalucía. Lo cierto es que su objetivo consiste en la recuperación de toda una serie de escritores que posibilitaron, en mayor o menor medida, la configuración de lo que hoy llamamos *modernismo*. Muchos de esos escritores han sido injustamente postergados por las historias de la literatu-

ra. Otros, de segundo o tercer orden y de distintas calidades y sensibilidades artísticas, son la "base", por decirlo de alguna manera, sobre la que se asientan las grandes figuras de la literatura modernista. Todos estos autores conformaron la vida cotidiana de Andalucía y mantuvieron su clima cultural durante esos años.

Por ello, el propósito que anima el proyecto de investigación del cual este artículo no es sino su introducción, es el de editar, en un futuro próximo, una recopilación de poetas andaluces que, en algún momento de su trayectoria literaria, mantuvieron una relación con el modernismo, entendido éste como "la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy" (10), tal y como lo definía en 1934 Federico de Onís. En esa línea, habría que recordar también las palabras de Juan Ramón Jiménez cuando declaraba a Ricardo Gullón: "El modernismo no es un movimiento literario, ni una escuela, sino una época. Como el Renacimiento. Se pertenece al modernismo como se es del Renacimiento: quiérase o no se quiera" (11).

De ahí que, dentro de la nómina de escritores andaluces que se pueden considerar, de una u otra manera, en la órbita del modernismo, puedan englobarse actitudes y situaciones muy distintas. Entre ellas, las de poetas que, vinculados personalmente a círculos cercanos a la nueva literatura y colaborando incluso con revistas afines al modernismo, mantuvieron sin embargo su obra más cercana a los modos literarios tradicionales. Es el caso, por ejemplo, del giennense José Almedros Camps, del malagueño Narciso Díaz de Escovar, o de la sevillana Gloria de la Prada. En esta consideración se incluyen también numerosos escritores que, siendo ideológicamente contrarios al movimiento modernista y a lo que éste suponía de enfrentamiento a la tradición establecida, permitieron, quizá sin darse cuenta, que dicha tendencia literaria influenciara su modo de escribir (es el caso del cordobés Miguel de

(10) ONÍS, Federico de: *Introducción*, Antología de la poesía española e hispanoamericana, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934, XV.

(11) GULLÓN, Ricardo: *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Taurus, 1958, 49-50.

Castro, del granadino Antonio de Zayas (12), o de los malagueños Salvador González Anaya y Ramón A. Urbano Carrere). En este sentido, se puede recordar la afirmación de Ignacio Prat, quien, destacando como una de sus características la enorme elasticidad estética del modernismo, lo considera capaz de asimilar su propia negación (13).

A esta diferencia entre autores decidida y voluntariamente modernistas, frente a aquellos que, a pesar de escribir impregnados de modernismo, reniegan de tal etiqueta, hay que añadir también a aquellos que sólo manifiestan una influencia parcial o limitada, como el caso del almeriense José Martínez Álvarez de Sotomayor, del gaditano José María Pemán, de los cordobeses Marcos Rafael Blanco Belmonte o Enrique Redel, e incluso del giennense José Jurado de la Parra.

Para unos el modernismo supone la culminación de su obra; otros, partiendo de un período de aprendizaje modernista, alcanzarán su madurez en las vanguardias (así tenemos al onubense Rogelio Buendía, al malagueño José Moreno Villa, o al sevillano Adriano del Valle, entre otros muchos). Otros, en fin, permanecieron durante toda su vida anclados estéticamente en la corriente literaria en que alcanzaron su auge. El caso más evidente es el del almeriense Francisco Villaespesa, del que Juan Ramón Jiménez dijo a su muerte que "El modernismo exotista parecía hecho para él; Villaespesa era él solo todo el modernismo exotista español, hispanoamericano y portugués. Los demás no fuimos sino accidente momentáneo. Él fundo y mudó sucesiva-

(12) El caso de Antonio de Zayas, duque de Amalfi, es el de otro de tantos autores finiseculares que rechazaban teóricamente el modernismo, sin advertir que su propia obra se encontraba inmersa, o cuanto menos cercana, a las nuevas corrientes literarias. Así pues, el Diccionario de la literatura española e hispanoamericana dirigido por Ricardo Gullón plantea abiertamente que "Aunque le desagradaba el término «modernismo», como «modernista-parnasiano» podríamos considerarlo. Sobre su parnasianismo ya llamó la atención Antonio Machado en 1902, al reseñar *Joyeles bizantinos y Retratos antiguos*. Al lado de temas y motivos típicos de su época, figuran en su obra temas históricos y evocaciones de personajes de la tradición española. La perfección formal de sus versos y el hallazgo de palabras adecuadas para recrear ambientes son rasgos notorios a través de todas sus obras" (Ricardo GULLÓN (dir.), *Diccionario de la literatura española e hispanoamericana*, vol. II, Madrid: Alianza: 1993, 1767).

(De igual modo, como modernista lo considera abiertamente Max Henríquez Ureña, en su obra *Breve historia del modernismo* (Cf. *op. cit.*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978, 512.)

(13) Cf. PRAT, Ignacio: *Poesía modernista española. Antología*, Madrid: Cupsa Editorial, 1978, L.

mente todas las revistas del modernismo, «peleó todas sus batallas» con la maza del «¡imbécil!» [...]. En Villaespesa, el horizonte y todo lo demás era el modernismo, aunque él no pudiese explicar bien lo que el modernismo y él significaban. Fue el «paladín, el cruzado, el pújil del modernismo», del modernismo hispanoamericano, portugués, español, de su *modernismo*” (14).

Amelina CORREA RAMÓN

University of Nottingham

(14) JIMÉNEZ, Juan Ramón: “Recuerdos al primer Villaespesa (1899-1901)”, *Prosas críticas*, Edición del Centenario, Selección y prólogo de Pilar Gómez Bedate, Madrid: Taurus, 1981, 76-77.

APÉNDICE

Nómina de poetas andaluces en la órbita del modernismo (15)

AGUILAR TEJERA, Agustín

Estepa, Sevilla, 9/III/1890 - ?

- *Azahares* (Estepa: Imp. de Antonio Hermoso, 1906)
- *Crisantemos* (Sevilla: Tip. de Francisco de P. Díaz, 1907)
- *Salterio* (Sevilla: Tip. de Juan Ramos, 1908)
- *Romancerillo del campo* (Puente Genil: Imp. de Baldomero Jiménez, 1911)
- *Romancero sentimental* (Puente Genil: Imp. de Baldomero Jiménez, 1913)
- *Salmos* (1915)
- *Epigrammata* (Madrid: Tip. de Regino Velasco, 1919)

(15) Se incluye además una relación de sus obras literarias con los correspondientes datos de edición, entendiéndose que se consignan tan sólo sus obras de carácter poético publicadas hasta la fecha límite de 1925, momento en que el modernismo ha perdido toda vigencia, cediendo claramente el paso a la opción vanguardista en arte y en literatura. No obstante, se exceptuarán los casos en los que el autor ha superado por completo el modernismo en determinado momento de su trayectoria literaria anterior a 1925, por lo que se incluirán solamente sus obras adscritas a esa tendencia artística, o aquellos casos de obras publicadas después de 1925, pero escritas con anterioridad. En algunos casos, el autor no llegó a publicar sus composiciones poéticas vinculadas al modernismo excepto en publicaciones periódicas, como es el caso de Luis Mosquera o de Adriano del Valle, o intercaladas en una obra de narrativa, como es el caso de Ángel Ganivet.

ALMENDROS CAMPS, José

Jaén, 13/V/1865- Madrid, 13/XII/1912

- *Nostálgicas* (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1898)
- *Pasionarias* (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1900)
- *Poemas líricos* (Madrid: Imp. de Antonio Marzo, 1903)

ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS Y COBOS, Alberto

Martos, Jaén, 27/X/1885- Puertollano, Ciudad Real, 18/XI/1957

- *Andantes* (Madrid: Puello Editor, 1910; pero impreso en Granada, Imp. de Enrique Rodríguez)
- *Generalife* (Granada: Imp. de El Defensor de Granada, s.f [1916])
- *Lirismo andaluz* (1925)
- *La vega, la ciudad y la sierra* (Granada, 1930)
- *Glosario andaluz* (Granada, s.f.)
- *Cármenes de Granada*
- *Solar andaluz*

AQUINO CABRERA, Francisco

Almería, 1869 - 4/XII/1910

- *Flores de la Alcazaba* (En colaboración con Miguel Jiménez Aquino y José Durbán Orozco; Madrid, 1890)
- *Sensaciones* (Madrid, 1900)
- *Al vuelo* (Almería, 1912)

BLANCO Y BLÁZQUEZ, Alfredo

Sevilla, 1882 - Huelva, I/1920

- *Poesías* (Huelva: Manuel Arias, Editor, 1923)

BLANCO BELMONTE, Marcos Rafael

Córdoba, 1871 - 1936

- *Desde mi celda* (Prosa y versos) (1895)
- *Poemas y cuentos azules* (Córdoba: Imp. La Unión, 1896)

- *Aves sin nido* (Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1902)
- *La vida humilde* (1906)
- *Al sembrar los trigos* (Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1913)
- *Dos rosas*
- *Los que miran más allá*
- *La Patria de mis sueños*

BUENDÍA MANZANO, Rogelio

Ayamonte, Huelva, 14/II/1891 - Madrid, 27/V/1969

- *El poema de mis sueños* (Madrid: Librería de Pueyo, 1912)
- *Del bien y del mal* (Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1913)
- *Nácares* (Sevilla: Imp. de Joaquín L. Arévalo, 1916)
- *La rueda de color* (Huelva: Talleres Tipográficos de la Viuda de J. Muñoz, 1923)

CANSINOS-ASSÉNS, Rafael

Sevilla, 24/XI/1882- Madrid, VII/1964

- *El candelabro de los siete brazos* (Madrid: Imp. de Juan Pérez Torres, 1914)

CASTRO Y GUTIÉRREZ, Cristóbal de

Iznájar, Córdoba, 22/XI/1874- Madrid, 30/XII/1953

- *El amor que pasa* (Madrid: Imp. de M. Romero, 1903)
- *Cancionero galante* (París: Librería de Paul Ollendorf, 1909)
- *Las proféticas* (Madrid, 1919)

CASTRO Y GUTIÉRREZ, Miguel de

Iznájar, Córdoba, 1874 - ?, 197?

- *Trovas del juglar* (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1910)
- *Cancionero de Galatea* (París, 1913)
- *La alondra del barbecho* (1915?)

CORTINES MURUBE, Felipe

Los Palacios, Sevilla, 14/XI/1883 - Sevilla, 21/I/1961

- *De Andalucía* (Sevilla: Librería e Imp. de Izquierdo y Comp^a, 1908)
- *El poema de los toros* (Sevilla Librería e Imp. de Izquierdo y Comp^a, 1910)
- *Nuevas rimas* (Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1911)
- *Romances del camino* (Madrid: Fortanet, 1916)

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso

Málaga, 25/VI/1860 - 3/V/1935

- *Más notas perdidas* (Málaga, 1890)
- *Percheleras y trinitarias* (Málaga: Tip. de El Dardo de Málaga, 1892)
- *Cantares* (Barcelona: Biblioteca del Siglo XIX, 1894)
- *Para las mujeres. Coplas (Malagueñas, soleares, seguidillas, peteneras, percheleras, etc.)* (Barcelona: Ed. Millá y Pinol, 1915)
- *Efímeras* (Málaga: Imp. Antonio Urbano Carrere, s.f. [1916])
- *Suspiros de mi guitarra. (Seguidillas, peteneras, granadinas, percheleras, etc.)* (Albacete, 1918)
- *Guitarra andaluza* (Barcelona: Ed. Cervantes, 1924)
- *Coplas y más coplas* (Soria, s.f.)
- *Malagueñas Cantares* (Málaga; Biblioteca del Eco de Málaga, s.f.)
- *Mis cantares* (Madrid: Colec. "Urbano", s.f.)
- *Nuevas coplas* (Barcelona: Ed. B. Bauza. s.f.)
- *Poesías y cantares* (Barcelona: Ed. Toribio Taberner, s.f.)

DURBÁN OROZCO, José

Salamanca, 24/XII/1865 - Almería, 31/I/1921

- *Afanes eternos* (Madrid: Tip. de Alfredo Alonso, 1892)
- *Tardes grises* (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1900)
- *La Sombra* (Almería: Papelería de José Orihuela Calvo, 1903)

FERNÁNDEZ SHAW, Carlos

Cádiz, 23/IX/1865 - Madrid, 7/VI/1911

- *Poesías* (Madrid: Imp. de Fortanet, 1883)
- *El defensor de Gerona* (Madrid: Gutenberg. Librería Nacional y Extranjera, 1884)

- *Tardes de abril y mayo* (Madrid: Editores López y Compañía, 1887)
- *Poesía de la sierra* (Madrid-Sevilla: Librería de Fernando Fe Juan Antonio Fe, 1908)
- *La vida loca* (Madrid. Librería de los Sucesores de Hernando, 1909)
- *Poesía del mar* (Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1910)
- *El amor y mis amores* (Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1910)
- *Cancionero infantil* (Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1910)
- *El poema de caracol* (Madrid: El Cuento Semanal, 1910)
- *La patria grande* (Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1911)
- *Poemas del pinar* (Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1912)
- *El alma en pena* (Madrid: Renacimiento, 1914)

FERNÁNDEZ VALLEJO, Paulino

Córdoba, ?- ?

- *Las armonías inefables* (Madrid: Biblioteca "Partenón", 1917)

GÁLVEZ, Pedro Luis de

Málaga, 1882 - Madrid, 20/IV/1940

- *¡Buitres!* (folleto; Barcelona: Ed. La Prensa, 1923)
- *Poesías seleccionadas* (Barcelona: Ed. Lux, 1927)
- *Negro y azul* (Madrid: Ed. Rubén Darío, 1930)
- *Sonetos de la guerra* (Valencia: Ed. Socorro Rojo, 1938)

GANIVET GARCÍA, Ángel

Granada, 13/XII/1865- Riga, 29/XI/1898

- "*Poesías de Ángel Ganivet*" (en GALLEGO MORELL, Antonio: *Estudios y textos ganivetianos*, Madrid: CSIC, 1971, 59-93)

GÓNGORA AYUSTANTE, Manuel de

Granada, 1 /IV/1889 - Buenos Aires, Argentina, 11/III/1953

- *Polvo de siglos* (1912)

GONZÁLEZ ANAYA, Salvador

Málaga, 20/VIII/1879- 1955

- *Cantos sin eco* (Madrid, 1899)
- *Medallones* (Madrid, 1900)

GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan

Sevilla, 6/XII/1893 - Buenos Aires, Argentina, ?

- *Poemas de Andalucía* (1912)
- *La llave de oro* (Madrid, 1914)
- *Las canciones lesbianas de Cydno de Mitilene* (16)

HUERTOS RULL, Luis Gonzaga

Almería, 18/II/1883 - ?

- *Hidalguía* (1912)

IGLESIAS CABALLERO, Pedro

Cabra, Córdoba, 1/IV/1893- Madrid, 2/II/1937

- *Las rosas del rosal de tu cuerpo* (1923)

JIMÉNEZ MANTECÓN, Juan Ramón

Moguer, Huelva, 1881- San Juan de Puerto Rico, 1958

- *Ninfeas* (Madrid, 1900)
- *Almas de violetas* (Madrid, 1900)
- *Rimas* (Madrid, 1902)
- *Arias tristes* (1903)
- *Jardines lejanos* (1904)

(16) Es Francisco CUENCA en el volumen segundo de su obra *Biblioteca de autores andaluces contemporáneos* (La Habana: A. Dorrbecker, 1925) quien da noticia de esta obra, cuya existencia no se ha podido contrastar.

- *La soledad sonora* (Madrid 1908)
- *Elegías puras* (1909)
- *Elegías intermedias* (1909)
- *Poemas mágicos y dolientes* (Madrid, 1909)
- *Olvidanzas* (1909)
- *Elegías lamentables* (1910)
- *Baladas de primavera* (1910)
- *Melancolía* (Madrid: 1911)
- *Laberinto* (1913)

JURADO DE LA PARRA, José

Baeza, Jaén, 8/II/1856- Málaga, d. 1936

- *De antaño y de ogaño [sic]* (Málaga: Imp. Ibérica, 1936)

LAFFÓN Y ZAMBRANO, Rafael

Sevilla, 20/IV/1895 - 4/XI/1978

- *Cráter. Versos de Ingenuidad i Violencia [sic]* (Sevilla, 1921)
- *El Sol desaparecido* (1922-1924 inédito)

LASSO DE LA VEGA, Rafael

Sevilla, 28/II/1890 - 23/XII/1959

- *Rimas de silencio y soledad* (Madrid: Imp. Artística de José Blass y Cía, 1910)
- *Las coronas de Mirto* (París, 1914)
- *El corazón iluminado y otros poemas* (Madrid: América, 1919)

LEÓN Y ROMÁN, Ricardo

Málaga 15/X/1877 - Torrelodones, Madrid, 1943

- *La Lira de bronce* (Málaga, 1901)
- *Alivio de caminantes* (Madrid, 1912)

LÓPEZ ALARCÓN, Enrique

Málaga, 1881 - Cuba, 1963

- *Constelaciones poéticas* (1906)

LÓPEZ FERNÁNDEZ-CABEZAS, Nicolás María

Santa Fe, Granada, 11/X/1863 - Granada, 9/XII/1936

- GANIVET, Ángel, RUIZ DE ALMODÓVAR, Gabriel, MÉNDEZ VELLIDO, Matías y LÓPEZ, Nicolás María: *Libro de Granada* 1899 (Granada, 1899)

MACHADO Y RUIZ, Antonio

Sevilla, 26/VII/1875 - Colliure, Francia, 22/II/1939

- *Soledades* (1903)
- *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907)
- *Campos de Castilla* (Madrid, 1910)

MACHADO Y RUIZ, Manuel

Sevilla, 29/VIII/1874 - Madrid, 1947

- *Alma* (1902)
- *Caprichos* (Madrid, 1905)
- *La fiesta nacional (Rojo y negro)* (Madrid, 1906)
- *Alma. Museo. Los cantares* (1907)
- *El mal poema* (Madrid, 1909)
- *Trofeos* (1910)
- *Apolo (teatro pictórico)* (Madrid, 1911)
- *Cante hondo* (Madrid, 1912)

MARTÍNEZ ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, José

Cuevas del Almanzora, Almería, 28/IX/1880 - 25/XII/1947

- *Mi terrera* (firmado con el seudónimo "Ozmin el-Jarax"; Madrid: Imp. Helénica, 1913)
- *Rudezas* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1921)

MORENO VILLA, José

Málaga, 16/II/1887 - México, 25/IV/1955

- *Garba* (Madrid: Imp. José F. Zabala, 1913)
- *El Pasajero* (Madrid: Imp Clásica Española, 1914)

MOSQUERA Y DIÁCONO, Luis

Sevilla, 5/V/1890 - ?

MUÑOZ LLORENTE, Isaac

Granada, 3/VI/1881 - Vallecas, Madrid, 7/III/1925

- *La sombra de una infanta* (Madrid: Librería de Gregorio Pueyo, 1910)

MUÑOZ SAN ROMÁN, José

Camas, Sevilla, 10/XII/1876 - ?, d. 1941

- *Barquillos de canela* (1898)
- *Mariposas* (1901)
- *Zarza florida* (1907)
- *Remanso* (1908)
- *Del dulce amor* (Sevilla: Imp. de Joaquín L. Arévalo)
- *Floración* (Sevilla: Imp. Madoll Hnos. J. César, 1916)

ORTIZ DE PINEDO Y GARRIDO, José

Sevilla, 5/V/1890 - ?

- *Canciones juveniles* (1901)
- *Poemas breves* (1902)
- *Dolorosas* (1903)
- *Huerto humilde* (Barcelona: Ed. Toribio Taberner, Editor, 1907)
- *La jornada* (1910)
- *Las mujeres de la Biblia*
- *El retablo de Don Quijote*

ORY, Eduardo de

Cádiz, 20/IV/1884 - 22/III/1939

- *Plumaditas* (Cádiz, 1902)
- *Chirigotas y otras cosas* (Cádiz, 1902)
- *Ecós de mi lira* (Cádiz: M. Álvarez, 1903)
- *Aires de Andalucía* (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1904)
- *Laureles rosas* (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1905)
- *El pájaro azul* (París: Librería Hispano-Americana, 1906)
- *La primavera canta* (París: Librería Hispano-Americana, 1907)
- *Bouquet de azucenas* (Zaragoza: Sta M^a Hermanos, 1908)
- *Mariposas de oro* (París: Garnier Hermanos, 1908)
- *Alma de luz* (París: Garnier Hermanos, 1909)
- *Lo que dicen las campanas* (Cádiz: M. Álvarez, 1909)
- *Mármoles líricos* (Madrid: Librería de Gregorio Pueyo, 1909)
- *Caravana de ensueños* (Valencia: Biblioteca Americanista, 1911)
- *Hacia las cumbres* (Cádiz: España y América, 1917)
- *Cascabeles de plata* (Cádiz: España y América, 1923)
- *Inquietudes* (Cádiz: España y América, 1925)

PASO Y CANO, Manuel

Granada, 12/IV/1864 - Madrid, 21/I/1901

- *Nieblas* (Madrid, 1886), *Nieblas* (Madrid: R. Velasco, 1902)
- *Páginas de oro* (1900)

PEMÁN Y PEMARTÍN, José María

Cádiz, 1897 - 20/VII/1981

- *De la vida sencilla* (Madrid: V.H. Sanz Calleja, Editores e Impresores, 1923)

PRADA, Gloria de la

Sevilla, 1886 - ?

- *Mis cantares* (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1911)
- *Noches sevillanas. Cantares*, (Madrid: Imp. de Alrededor del Mundo, 1912)

REDEL Y AGUILAR, Enrique

Córdoba, 12/XI/1872- 13/II/1909

- *Primicias* (Córdoba: Imp. de la c) Gutiérrez de los Ríos, 1892)
- *Desvaríos* (Córdoba: Imp. La Unión, 1892)
- *Ecós de las vigiliás* (Córdoba: Imp. La Unión, 1893)
- *Al aire libre* (Madrid, 1893)
- *Predicar en desierto* (Córdoba: Imp. del Diario de Córdoba, 1894)
- *Amapolas* (Córdoba, 1895)
- *Obras literarias* (prólogo de Salvador Rueda, 2 vols., Córdoba: Imp. y Librería del Diario de Córdoba, 1897-1898)
- *Lluvia de flores* (Córdoba: Imp. La Verdad, 1902)
- *La lira de plata. Cantos y sonetos. Lluvia de flores* (Córdoba: Imp. La Verdad, 1907)

REINA y MONTILLA, Manuel

Puente Genil, Córdoba, 4/X/1856 - 11/V/1905

- *Andantes y allegros* (1877)
- *Cromos y acuarelas (Cantos de nuestra época)* (1878)
- *La vida inquieta* (1894)
- *La canción de las estrellas (Poema)* (Madrid: Tip. de los Hijos de M. G. Fernández, 1895)
- *Poemas paganos* (1896)
- *Rayo de sol* (1897)
- *El jardín de los poetas* (1899)
- *Robles de la selva sagrada* (1906)

REYES AGUILAR, Arturo

Málaga, 29/IX/1864 - 13/VI/1913

- *Íntimas* (Málaga, 1891)
- *Desde el surco* (Málaga, 1896)
- *Otoñales* (Madrid, 1904)
- *Béticas* (Madrid, 1910)
- *Romances andaluces* (Málaga, 1912)
- *Del crepúsculo* (Málaga, 1914)

ROMERO MARTÍNEZ, José María

Olivares, Sevilla, 3/X/1893 - Sevilla, 1936

- *Romance de la primavera* (Sevilla: Imp. de Joaquín L. Arévalo, 1914)
- *El caminante. Poema bíblico* (Sevilla: Imp. de Joaquín L. Arévalo, 1916)

RUEDA SANTOS, Salvador

Benaque, Málaga, 1857- Málaga, 1933

- *Noventa estrofas* (1883)
- *Cuadros de Andalucía* (1883)
- *Poema nacional: Costumbres populares* (1885)
- *Sinfonía del año* (1888)
- *Poema nacional: Aires españoles* (1890)
- *Himno a la carne* (1890)
- *Cantos de la vendimia* (1891)
- *En tropel* (1892)
- *Camafeos* (1897)
- *Piedras preciosas* (1900)
- *Fuente de salud* (1906)
- *Trompetas de órgano* (1907)
- *Lenguas de fuego* (1908)
- *El poema a la mujer* (1910)
- *Cantando por ambos mundos* (1913)

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, José

Málaga, 15/X/1875-21/IX/1940

- *Mis primeras notas* (Málaga, 1892)
- *Remembranzas* (Málaga, 1895)
- *Nocturnas* (Málaga, 1896)
- *Alma andaluza* (1900)
- *Canciones de la tarde* (1902)

URBANO CARRERE, Ramón A.

Málaga 13/V/1865-13/XII/1913

- *Girones* (Madrid, 1900)

- *Humos* (Madrid, 1902)
- *Bajo relieves* (1911)

VALLE Y ROSSI, Adriano del
Sevilla, 18/I/1895-Madrid, 1957

VIDAL DE LEYVA, Josefa
Córdoba, 1883 - 1908

- *Vibraciones* (Madrid: Imp. de Enrique Teodoro, 1903)
- *Lira andaluza* (prólogo de Eduardo Zamacois, Córdoba, 1906)

VILLAESPEÑA MARTÍN ARIAS DEL TORO, Francisco
Láujar de Andarax, Almería, 15/X/1877 - Madrid, 9/IV/1936

- *Flores de almendro* (1897)
- *Intimidaciones* (1898)
- *Luchas* (1899)
- *Confidencias* (1899)
- *La copa del rey de Thule* (1900)
- *La musa enferma* (1901)
- *El alto de los bohemios* (1902)
- *Las horas que pasan* (1902)
- *In memoriam (Elegías)* (1904)
- *Rapsodias* (1905)
- *Tristitiae rerum* (1906)
- *Canciones del camino* (1906)
- *Carmen* (1907)
- *El patio de los arrayanes* (1908)
- *El mirador de Lindaraxa* (1908)
- *El libro de Job* (1909)
- *El jardín de las quimeras* (1909)
- *Saudades* (1910)
- *Torre de marfil* (1910)
- *Andalucía* (1910)
- *Bajo la lluvia* (1910)
- *Los remansos del crepúsculo* (1911)

- *El espejo encantado* (1911)
- *Los panales de oro* (1912)
- *El balcón de Verona* (1912)
- *Palabras antiguas* (1912)
- *Jardines de plata* (1912)
- *El velo de Isis* (1913)
- *Lámparas votivas* (1913)
- *Ajimeces de ensueño* (1914)
- *Campanas pascuales* (1914)
- *El reloj de arena* (1914)
- *Los nocturnos del Generalife* (1915)
- *La cisterna* (1915)
- *La fuente de las gacelas* (1915)
- *Rincón solariego* (1917)
- *Caracol marino* (1918)
- *Vasos de arcilla* (1918)
- *El libro de las penumbras* (1918)
- *La gruta azul* (1918)
- *El encanto de la Alhambra* (1919)
- *Los conquistadores y otros poemas* (1919)
- *La estrella solitaria* (1919)
- *La isla crucificada: Santo Domingo* (1921)
- *El libro del mal amor* (1920-1921)

ZAYAS Y BEAUMONT, Antonio de

Granada, 1871?- Madrid, 1941?

- *Retratos antiguos* (1902)
- *Joyeles bizantinos* (1902)
- *Paisajes* (1903)
- *Noches blancas* (1905)
- *Leyenda* (1906)
- *Reliquias. Sonetos* (1910)
- *Epinicios* (1912)

JOSÉ MARÍA PEMÁN, POETA NEOPOPULARISTA

INTRODUCCIÓN

En este trabajo —que no pretende ser exhaustivo— nos proponemos subrayar unos rasgos característicos de la obra pemaniana que, a nuestro juicio, no han sido suficientemente valorados. Frente a la crítica mayoritaria que sostiene que José María Pemán, por su calidad y por su cantidad literarias, es, sobre todo, un orador (1) o un dramaturgo o un ensayista, nosotros nos atrevemos a afirmar que es esencialmente un poeta. Queremos decir con este juicio que su condición de poeta es el rasgo distintivo, sustantivo y sustancial, y que las demás cualidades son propiedades adjetivas y accidentales. La poesía es su tarea vital y constituye la definición globalizadora y la explicación descriptiva de su existencia, mientras que las demás actividades son parciales y complementarias. Pemán es poeta porque hace versos pero, sobre todo, porque contempla, siente, vive y cuenta la vida como un poeta.

(1) Los críticos suelen mencionar a José María Pemán como integrante de la tradición oratoria gaditana, como sucesor de Alcalá Galiano, Fray Diego José, Castelar y Moret. Pemán ha explicado esta abundancia oratoria con las siguientes palabras: "Naturalmente, la coincidencia de todos estos nombres en tan reducido perímetro como el de la ínsula gaditana, ha tentado la explicación y la síntesis... La elocuencia gaditana la he oído atribuida a las olas, a la espuma y al viento de Levante. Todo esto es pura imaginación. Descomponiendo, con frialdad de *autopsia*, las piezas de mi propia facilidad verbal creo que, aparte de ciertas ardentías de imaginación propia de los andaluces en general, el soporte más real y concreto que de ello pueda encontrarse es la fonética. La fonética gaditana, condensación de la baja Andalucía, con toques del cosmopolitismo de puerto de mar, es por sí fácil, rápida y vaporosa. Elimina obstáculos y colisiones de letras, salta vallados de palabra a palabra y tiene, en conjunto, cierto aceitoso declive que hace más libre y fácil que ninguno el encadenamiento de un período". (1947, *Obras Completas*, tomo I, 16)

Apoyamos nuestra tesis en el análisis de su obra completa, en la valoración de su actitud ante la vida y, también, en la opiniones de diversas personalidades de indiscutible autoridad crítica. Como punto de partida de nuestros análisis, nos permitimos citar los juicios de Manuel Machado:

“Considerar a José María Pemán como poeta equivale a considerarle en su totalidad, es decir como José María Pemán. Porque Pemán no es un orador, un novelista, un dramaturgo poeta. Es, sencillamente, un poeta que hace discursos, novelas y comedias. Y, sobre todo, naturalmente, poesías líricas, y en general poesía, sin más apelativos.

Esto conviene dejar sentado, entre otras cosas para declarar que un estudio completo sobre la poesía de José María Pemán habría, en rigor, de extenderse a toda su obra: a sus discursos, a sus narraciones y novelas, a su teatro, aun a su política, hacia la cual no sintió, en realidad, sino muy ligeras veleidades.

Pero tócanos atenernos aquí al estudio de su lírica, tal vez lo mejor de su obra, y en todo caso, plántula, raíz y almendra de todas las demás”. (Machado, M., 1972: 9)

Pero, si nos preguntamos sobre el tipo de poesía que hace, sobre la corriente estética que sigue y sobre la escuela o el estilo a los que se adscribe hemos de responder, en primer lugar, de forma negativa: la poesía de Pemán, por su dilatada extensión y por su amplia variedad no puede ser clasificada con una simple etiqueta. Sus múltiples actividades y su abundante producción abarcan varias etapas y diversos estilos y en cada uno de ellos alcanza desiguales niveles de cantidad y de calidad. Simplificando mucho podemos distinguir cinco etapas: la modernista, la vanguardista, la neopopularista, la de “poesía pura” y la neoclasicista del 36.

En este trabajo prestamos nuestra atención sólo a las composiciones “neopopularistas”. Nuestra elección está determinada por su importancia, al menos cuantitativa, y por su frecuente olvido. En las nóminas de poetas neopopularistas de la Generación del 27 se suele “ningunear” a José María Pemán. Juzgamos que, no existen razones cronológicas, geográficas ni literarias para que se excluya a José María Pemán de tales listas.

LA POESÍA NEOPOPULARISTA

A pesar de que los teóricos y los críticos han definido con precisión la noción de “neopopularista”, a veces se sigue confundiendo con la “tradicional” (2), con la “popular” o con la de “popularista” (3). Las tres nociones están relacionadas con el pueblo pero hemos de tener claro que, mientras las letras “populares” son las creaciones de poetas no cultos y, a veces, iletrados, como, por ejemplo los tangos de carnaval o los cantes flamencos, y las popularistas son las reelaboraciones que los poetas cultos han efectuado a partir de creaciones populares (4), los poemas “neopopularistas” hemos de situarlos en un determinado ámbito temporal, geográfico, temático y estilístico.

(2) Como afirma Siebenmann, esta denominación –“tradicional”– no es un término indiferente, sino que pretende a la vez dar un nombre a la canción de este tipo y aludir a la teoría de su génesis. Frente a la concepción romántica de una autoría anónima, suprapersonal, colectiva, pero también contra la teoría de la creación inspirada, individual, única, se cree haber encontrado la solución de la simbiosis: la poesía tradicional de ningún modo se da originariamente, más bien sólo se crea en la transmisión popular de una poesía que en su origen era indudablemente individual, aunque anónima. Sólo en este proceso de asimilación a través de lo colectivo, adquiere una poesía, una canción sus propiedades específicas. (Siebenmann, G., 1973: 46–47; Cfr. Menéndez-Pidal, 1953: 159–164)

(3) Gonzalo Sobejano nos explica la distinción de ambos términos de la siguiente manera: *Cuando se habla de corrientes popularistas en nuestra lírica contemporánea, suele pensarse casi exclusivamente en F. G. Lorca y R. Alberti. La verdad es, sin embargo, que la parte popularista de la obra de los hermanos Machado, de los dos, es más “popular” que la de Lorca y Alberti. Para éstos resulta acertado el título clasificativo de “neopopularistas”; los Machado representan una tendencia auténticamente “popularista”.* (1954: 136)

(4) Está claro que la Literatura española se ha nutrido, desde sus comienzos, de manifestaciones populares sobre todo en el ámbito de la poesía lírica. Dámaso Alonso, en un esclarecedor ensayo, ya había señalado que en la poesía española coexisten dos líneas, la culta y la popular, que él denominó “Escila y Caribdis” (cf. 1970 y 1971). Es posible que algunos lectores ignoren el origen popular de muchas creaciones cultas, pero lo cierto es que la historia de nuestra poesía rebosa de “popularismo” o, dicho de otro modo, de reelaboraciones o recreaciones de temas y de expresiones populares.

Pocos poetas –incluidos los más “cultos”– se han sustraído a su influjo: empezando por los clérigos medievales, y siguiendo en los *cancioneros*. Las cotas más altas de esta influencia popular se alcanza en nuestro Siglo de Oro con Cervantes, Lope de Vega, Góngora o Quevedo.

El Romanticismo redescubrió y revalorizó todo tipo de manifestación popular o folklórica, recopilando cuentos, leyendas y canciones tradicionales. Al principio de nuestro siglo, las palabras de Antonio Machado por boca de Juan de Mairena, aconseja lo siguiente: *Si vais para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo.* (1973:1188)

La poesía "neopopularista" (5) se sitúa a principios de los años veinte y en Andalucía. Durante esta época se redescubre Andalucía como tema artístico: el arte reinterpreta su paisaje y su gente, su historia y su folklore. Músicos, pintores y poetas se sorprenden ante una realidad que poco tiene que ver con esa estampa de "charanga y pandereta" con la que se había caracterizado tiempo atrás. Además de interesarse por sus costumbres y por sus tradiciones, los artistas —y en especial los poetas— se sienten atraídos por el que denominan "lenguaje del pueblo", que, no sólo es una manera singular e intensamente expresiva de usar la lengua castellana, sino también y sobre todo, una forma privilegiada de relacionarse con la naturaleza y un vehículo eficaz de comunicarse entre sí: representa una manera peculiar de concebir y de vivir la vida (6).

INTERÉS DE PEMÁN POR LAS MANIFESTACIONES POPULARES

Pemán se interesó vivamente también por las manifestaciones del arte popular, por eso agradece, analiza y valora las investigaciones que un músico y estudioso gaditano, Ramón Alcedo, lleva a cabo en los montes de Jaén. Como muestra de la atención que presta a sus trabajos, transcribimos un fragmento de sus comentarios que, bajo el título "Solera para rociar", publicó en el primer cuaderno de la revista *Isla* (1932).

"Como en la bodega el vino viejo para entonar el mosto joven, así la gracia antigua del *folk-lor*.

(5) Guillermo Díaz-Plaja nos ofrece una amplia definición descriptiva: *Precisemos, primero, el carácter andaluz de este retorno a lo popular: segundo, el valor relativo de este retorno. Es andaluz, porque en ningún otro folklore se dan las posibilidades estéticas en relación con los nuevos postulados literarios... Vemos, pues, que lo que interesa a los poetas del lenguaje popular no es, de ninguna manera, su ruralismo, su zafiedad, sino lo que hay en ellos (sic) de intuición poética, su ligereza expresiva, el metro breve —el romance, la seguidilla—, y la ingenua música de la tonada popular. Por ello he notado antes el valor relativo de este retorno, que bautizo no de popularismo, sino, adrede, de neopopularismo. Retorno a lo popular; pero sin abandonar ninguna de las conquistas de la nueva lírica.* (Díaz-Plaja, G., 1948: 398)

(6) Alberti declara que todos los poetas de su generación nacidos en el Sur guardan una singular analogía con los poetas arábico-andaluces de los siglos IX, X y XI y recuerda que Andalucía juega un papel importante en la obra de estos poetas. (1973: 127)

García Lorca afirma que *el lenguaje está lleno de imágenes y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas... En Andalucía la imagen popular llega a extremos de finura y sensibilidad maravillosas.* (1974: 12)

Pero sin superstición ni beatería. Lo *popular*, no es nunca lo definitivo. Lo *popular* no debe ser admirado ciegamente. Eso es tópico del pasado siglo cursi. Lo *popular* debe ser sencillamente conocido como lo que es: como *documento* para el arte culto; como archivo de magníficos atisbos sin cuajar; como “solera para rociar”, en una palabra.

Lo *popular* es un espléndido salero para condimentar las audacias nuevas. Nada más. Un rasgo, un simple recuerdo *popular*, basta, a veces, como una bolita de alcanfor, para hacer incorruptible todo un poema. Así cuando Lorca empieza bizarramente su romance

Y yo me la llevé al río
pensando que era mozueta,

tiene mucho adelantado para compensar y hacer, luego, tolerables su *horizonte de perros* y su *potra de nácar*.

Un rasgo *popular* da al poema un primer punto de contacto con algo conocido, humano, cierto; un punto de referencia que nos permite ya no perder el camino en la dantesca *selva oscura*. Se vuela con más audacia y a mayor altura, cuando estamos seguros del palmo de tierra llana donde despegamos y a donde hemos de aterrizar. Por eso agudamente al rasgo popular que el poeta culto glosa y sobre el cual torna y retorna, se llama *estribillo*: apoyo y seguridad en el galope. Se puede correr vertiginosamente... pero sin perder el estribo.

Solera de vino viejo, paquetillo de alcanfor, salerito de cristal, eso es lo que en esta página ofrece *Isla* a los poetas, al ofrecerle un repertorio *folk-lórico*. Este de hoy es cosecha del Sr. D. Ramón Alcedo, que anduvo por tierras de Despeñaperros, espigando rondas, villancicos y coplas, todo inédito. Él segó y nosotros trillamos: separamos grano y parva. Damos sólo el rasgo, el giro que estimamos útil para su oficio de rociar y salar:

¡Viva la media naranja!
¡Viva la naranja entera!
¡Viva la guardia civil
que va por la carretera!

De una canción de aceituneras, recogida en Jaén. Nótese los orígenes del tema poético de la guardia civil, tan querido de Federico García Lorca.

Pero el tratamiento de los temas populares es muy diferente en cada uno de los poetas que lo cultiva. Como señala González Climent,

“la tauromaquia lírica de Gerardo Diego es hartamente diversa a la de Federico; el gaditanísimo alado de Alberti bien lejos está de la inteligencia barroca de Adriano del Valle; el donairoso flamenquismo de José María Pemán contrasta con el casi empírico de José Carlos de Luna; la exégesis flamenca que hay en la poesía de Tomás Borrás es sustancia serenada en el andalucismo de Rafael Laffón; lo que es magia y aventura en Fernando Villalón surge como firme tradicionalismo en Juan Rodríguez Mateo”. (1964: 76)

A pesar de que los modelos y las orientaciones de poesía neopopularista son múltiples (7), la crítica agrupa las diferentes fórmulas en dos amplios sectores y simplifica la amplia variedad de estilos en un esquema dual. Todo el popularismo se bifurca en dos caminos divergentes –el cancioneril (8) y el romanceril (9)– cuyos portaestandartes más caracterizados son Rafael Alberti

(7) Podemos distinguir el “neopopularismo cancioneril” –que consiste en recreaciones de composiciones integradas en los *Cancioneros*–, el “neopopularismo romanceril” –que se inspira en los romances populares–, el “neopopularismo localista” –que trata asuntos relacionados con la vida local–, el “neopopularismo flamenco” –que entona cantes y cantaores del arte gitano-andaluz– y, finalmente el “neopopularismo de imitación de otros poetas contemporáneos”.

(8) Las composiciones integradas en los *Cancioneros*, en realidad, suponen una reacción culta de cancionillas populares –particularmente de villancicos castellanos–. Se trata, pues, de una poesía popularista. El “neopopularismo” de tono cancioneril supone una “recreación de otras recreaciones”.

Su principal cultivador dentro de la Generación del 27 fue Rafael Alberti, especialmente, en su segundo libro, *La amante*. Podríamos caracterizar esta modalidad con los siguientes rasgos: Tema amoroso, con un fondo –o mejor, con una participación activa– de la naturaleza, del campo. Métrica diversa, con versos de arte menor y disposiciones peculiares, inventadas por el autor. Técnica basada, en gran medida, en las reiteraciones, que van desde la simple repetición de las palabras y de estructura sintáctica (construcciones paralelísticas) al uso del estribillo.

(9) Esta modalidad neopopularista consiste en acercarse –imitar– a los romances que, como es sabido, constituyen unas de las manifestaciones más características de la poesía popular. Se considera como iniciador de esta corriente en el siglo XX a Antonio Machado quien en la “Tierra de Alvergónzalez” (*Cancionero de Castilla*) pretende recuperar la tradición romanceril en la métrica, en los temas y en las técnicas.

El representante más destacado, sin embargo fue Federico García Lorca, quien utilizó el romance para narrar determinados episodios relativos al mundo gitano andaluz, especialmente en su *Romancero Gitano*.

Las características principales son el uso de una métrica típicamente romanceril, el tema suele ser un héroe o protagonista popular y el empleo de técnicas narrativas, de diálogos y de descripciones.

y Federico García Lorca. El primero bebe en las fuentes de los *Cancioneros* tradicionales de los siglos XV y XVI, el segundo se alimenta de las coplas que escucha en el Albaicín.

José María Pemán representa la confluencia de las dos corrientes. Los primeros libros de Pemán, tal como lo pone de manifiesto la crítica contemporánea, están claramente influenciados por nuestra poesía de los *Cancioneros*, que él conoció a través de la obra de Julio Cejador titulada *La verdadera poesía castellana*; pero el poeta gaditano también se nutre del rico tesoro de los cantos populares (10).

La obra de Cejador fue un venero para Pemán y en ella encontró, como él mismo lo confiesa, inestimables materiales para la renovación de su instrumento lírico. El mismo Julio Cejador en carta dirigida al poeta le dice estas palabras:

“Las tendencias de la poesía van por ahí, efectivamente, ya lo he dicho a varios poetas hispanoamericanos. En España y América la musa va hacia la sencillez y la manera popular”.

Pemán, para definir sus propios sentimientos personales y para celebrar el gozo de su pertenencia a un pueblo peculiar, utiliza los motivos ingenuos y elementales de esos *Cancioneros* clásicos. En la elaboración de su

(10) No debemos extrañarnos ya que de estos “tesoros” se aprovecharon también otros muchos poetas y, sobre todo, diversos músicos de toda Europa como, por ejemplo Glinca, Rimsky-Korsakov, Debussy y Rabel. La deuda de los compositores españoles con el folklore está patente en nombres como Albéniz, Granados, Falla y Halffter. A comienzos de los años veinte alcanzó una alta cima este renacimiento de la música popular. Ya resulta un lugar común citar el memorable Concurso de Cante Flamenco organizado por Manuel de Falla y Federico García Lorca en Granada durante los días 13 y 14 de junio de 1992. Manuel de Falla fue quien, con sus escritos y con su impulso a este famoso Concurso de Cante Jondo –organizado en medio de la disolución flamenca motivada en gran medida por los juicios de los autores de la Generación del 98– vuelve a suscitar la atención del mundo intelectual español hacia el flamenco, favorecido por el entusiasmo de Federico García Lorca, Rafael Alberti y Fernando Villalón a los que se fueron posteriormente uniendo personajes tan significativos como Joaquín Turina, Julio Romero de Torre, José María Pemán, Ignacio Sánchez Mejías, Joaquín Romero Murube, Emilio García Gómez, José Moreno Milla; Melchor Fernández Almagro, José Carlos de Luna y Tomás Borrás.

Cancionero A la rueda, rueda... (1929), la crítica contemporánea lo valoró con las siguientes palabras:

“Al parecer el *Cancionero* de Pemán donde se depura la renovación iniciada en esos pocos poemas de *Nuevas Poesías*, los más finos críticos captan toda la anchura del fenómeno, y no pocos trazan ya, con voluntad de ordenación sinóptica, la línea bética blanca y soleada, basamento de sal de la nueva fórmula popular, que va de Huelva a Granada, pasando por los Puertos y Cádiz: Juan Ramón, Pérez-Clotet, Alberti, Pemán, García Lorca. (Gasco Contell, E, 1974: 35).

A la rueda, rueda (1928) es en su mayor parte un delicioso cancionero que podríamos concatenar a los mejores de nuestra poesía –verdaderamente nuestra: fines del siglo XV y principios del XVI– tan sabrosa y clara, anterior al Renacimiento”. (Machado, M., 1960: 14)

A la rueda, rueda... supuso la incorporación de Pemán al neopopularismo del 27. En esta obra aparecen la gracia, la sencillez y el garbo envolviendo, como hemos dicho anteriormente, temas de los *Cancioneros*. En algunos poemas podemos identificar cierta influencia de Gil Vicente:

“Al alba, mi amado, al alba,
seré yo en el toronjil.
Si algo tenéis que decirme
muy callandito venid”.

A veces el poeta copia ritmos populares y logra un efecto sorprendente, por ejemplo, mediante la repetición mecánica de un verso. Estas rimas encadenadas crean relaciones de sentido siempre nuevas, a menudo arbitrarias, de diversa significación respecto a los versos que se alinean entre aquéllas, pero pueden también ser mantenidas meramente como obstáculos o interrupciones, como un elemento de la tensión.

La siguiente composición es un modelo de sencillez y de simplicidad. Con escasos elementos –una niña dormida, un prado, las hojas del álamo, el viento de la sierra, un trébol, unas flores, unos pájaros– Pemán construye un poema de singular belleza plástica y emotiva, y pintado un cuadro rico en delicados matices sensoriales:

A la vera del prado
se dormía la niña
con el son de las hojas del álamo.

El viento de la sierra,
pasito, paso,
pasaba sobre el trébol,
como peinandolo.

Vientecito, no me despiertes
a la niña de los ojos garzos,
¡que se encelan las flores!
¡que se encelan los pájaros!

Déjala que duerma
a la vera del prado,
déjala que duerma
con el son de las hojas del álamo.

Podemos apreciar otro de los modelos más usados en esta poesía neopopularista, una composición de carácter descriptivo y narrativo, elaborada como glosa de un estribillo popular.

Pemán hace alarde de su ingenio, sobre todo, cuando recrea imágenes muy expresivas, usando fórmulas casi coloquiales. En el poema que seleccionamos a continuación valoramos tanto la contención y la sobriedad del estilo, como la ternura y la delicadeza de los sentimientos y la espontaneidad y la riqueza de sus matices.

La cieguecita

Era cieguecita la niña morena
que vendía flores...
¡Era cieguecita y no supo de amores!
Sentada a la vera
de aquel senderillo
que por la pradera
de menta y tomillo
va hacia los alcores
y los altozanos.

“¡Una flor, hermanos”!

cantaba y decía
con un manso anhelo...

¡Y miraba al cielo
que no conocía!

La niña morena
fue como agua buena,
callada y sencilla,
que, huyendo y saltando,
va, al paso, regando
de flores la orilla...

Como el viento frío
pasa sobre el río,
mansa y encogida
pasó por la vida
sin tener amores,
dejando al pasar,
olvidos, dolores,
unas cuantas flores
y un triste cantar.

Era ciegucecita la niña morena
que vendía flores...

¡Era ciegucecita y no supo de amores!

Y como ejemplo ilustrativo del sentido lúdico –juguetón– de este tipo de poesía neopopularista, podemos recordar el “villancico del pescador de truchas”, que constituye un auténtico dechado de ingenuidad juvenil, de limpia ternura, de exquisita desnudez ornamental, de sutil espontaneidad expresiva y de depurado virtuosismo técnico.

Villancico del pescador de truchas

Yo me estaré en las orillas
haciendo que echo la red.

(Por debajo del agua verde
búscame los pies.)

Hilo de seda en la caña
y en el anzuelo una flor.
(Por debajo del agua verde
búscame el amor.)

Trucha rosada que saque
al agua la volveré.
(Por debajo del agua verde
bésame los pies.)

Me gritará el pescador:
—¿Muerde el pescado o no muerde?
(Y tú besándome, amor,
por debajo del agua verde!)

EL ACERCAMIENTO AL CANTE JONDO

José María Pemán, en su libro *El Barrio de Santa Cruz* (1931) continúa esta misma poesía neopopularista. Hace un recorrido lírico por este barrio sevillano, perdiéndose por sus calles y respirando su aire:

“Nubes altas. Viento frío.
La tarde dobla en el río
su capote de paseo...
¡Flores tiene mi deseo
para ti, cariño mío”

Se acerca a los sentimientos elementales de los cantos flamencos, se contagia de las emociones profundas y de las pasiones primarias que expresan los palos más genuinos del arte gitano-andaluz. Como afirmaba el periódico *El Sol*, “Sobre todas las páginas del libro gravita un profundo sentimiento folklórico, hasta tal razón que parece como si los versos se hubieran fraguado sobre giros e intenciones de “cante jondo”. Es decir, de filosofía y patetismo populares”. (*Obras Completas I*, 388–389)

Pemán en este libro “dice” cantares, soleares, cantarcillos y villancicos. Sus cantos constituyen requiebros al misterio de la vida, al amor, a la mujer, a la “gitana rubia”, a la tarde, a la noche, a la ropa tendida.

Pedro Pérez-Clotet, el poeta de la Sierra Gaditana escribe lo siguiente:

“El nuevo libro de José María Pemán registra una simpática orientación moderna de su autor. Ya de ella había dado muestras en su libro anterior *—A la rueda, rueda—*. Ahora, en su última producción, esa orientación tan laudable persiste y se acentúa. Por todo el libro corre el forcejeo entre el poeta tradicional clásico y el poeta anheloso de horizontes nuevos. El poeta que quiere pisar inéditos caminos, pero sin soltarse de la otra ribera... Todo el libro es una fina estilización, de un certero impresionismo de tono moderno. Y de un sutil dejo popular folklórico, captado desde la sensibilidad de hoy, que le sirve como de fondo y de orquestación. Su modernidad ya se acusa plenamente en algunas imágenes y metáforas ágiles, perfectamente logradas, que nos inundan de luminosas perspectivas”. (*Ibidem*)

En *El Barrio de Santa Cruz*, la orientación estética cambia cualitativamente: el día cede su puesto a la noche, la luz a las sombras, la alegría al dolor. El amor es pasión y pecado. Los colores son más intensos; las emociones, más hondas; las sensaciones, más vivas. Como ejemplo ilustrativo y como síntesis globalizadora podemos leer el *Soneto del barrio pescador*

Barrio de Santa Cruz: la dolorosa
por siete espadas de pasión herida:
carne blanca rajada y dolorida,
con borbotones de geranio. Rosa,

se obstina el sol, con ansia, en los balcones
más alto por no ahogarse en la negrura:
náufrago de la mansa noche pura,
temblorosa de estrellas y canciones.

La noche ha descubierto esa que celas
pasión oculta en flores y cancelas.
Y al alba pagarás, ya desnudado

tu blanco cuerpo, en penitencia dura,
con cilicios de sol, ese pecado
de amorosa pasión que te tortura.

OTRAS POESÍAS ANDALUZAS

La colección de poemas titulada *Señorita del Mar* (*Itinerario lírico de Cádiz*) (11), publicada en el año 1929 y la llamada *Andalucía*, que apareció el año 1937, ponen de manifiesto el enraizamiento del poeta con su tierra y, a través de ella, su apertura al mundo entero (12).

Nos ofrece a un Cádiz hecho poesía, transmutado en imágenes sutiles y originales. Es un puñado de sal gaditana dispuesta con cierto dramatismo en algunos momentos y dotada de notable fuerza descriptiva:

“¡Quita el dulce de membrillo,
niña, del aparadó!
Mareo de mecedora
y bata blanca, y gomosos
pelos negros en bandós”.

El drama se convierte en tragedia, el juego en duelo y la canción en cante. La sangre, generadora de la vida, pasa a ser el emblema de la muerte. La muerte ya no es sólo el fin de la existencia, sino una dimensión esencial de la vida.

(11) PEMÁN describe y justifica este libro con las siguientes palabras: *Creo que la “Señorita” contiene los versos más “míos” de mi producción recogida en libros: y también, a fuerza de localismo, los más universales. Esto es ley general. “Para ser oído en el mundo—decía Cocteau— es preciso cantar posado en las ramas de su árbol genealógico”. Y mucho más cuando este árbol es el ancho “drago” preferencio de Cádiz... La fisonomía de Cádiz, tan peruana, tan genovesa; sus casas con tantos relojes ingleses; su puerto con el vapor de Tánger, entonces, cada dos días; todo es universalidad. Yo metí todo ese mundo gaditano en otro mundillo rítmico que va desde el zarandeo agitanado de la poesía folklórica de aquella hora hasta los más fríos y clásicos yambos y amfibracos*. “Confesión General” en (*Obras Completas*, tomo I: 72).

(12) A juicio de M. Machado la clave de estos libros reside en el peculiar acento, *ese acento de Cádiz, a quien con ingenua sutileza atribuye Pemán gran parte de sus triunfos oratorios; ese acento inconfundiblemente suave y amable, es el que resuena ya a todo lo largo de la obra poética de Pemán, sea o no sea Cádiz o Andalucía el tema.* (1960: 15).

Elegía en la muerte del maestro

(En memoria de D. Antonio Chacón,
el gran cantaor gitano (13))

No sé si es copla gitana
o si es refrán español
el que nos dice que el sol
si hoy se va, vuelve mañana...

Tiene razón el refrán.
Hay mil cosas que se van,
y como se van volvieron.
Pero hay cosas que se fueron
y que ya no volverán...

Volverá, sí, la guitarra,
—esa que rompe y desgarrar
con ayes el corazón—;
volverá a hablar de pasión
de un flamenco entre los brazos,
cuando le quiten los lazos
que ahora lleva de crespón,
y volverán a sonar
juntos guitarra y cantar,
con sus gritos de pasión
y sus notas de ilusión
y sus ternuras risueñas...
Pero ¡aquellas malagueñas
de don Antonio Chacón!

José María Pemán rinde tributo, también, a aquellas imágenes que se convirtieron durante la época neopopularista en símbolos cargados de extraordinaria fuerza expresiva y de intensos valores connotativos. De la misma manera que el granadino Federico García Lorca o el gaditano Vicente Carrasco, Pemán canta a la guardia civil, a los gitanos, a la luna a la carretera, a las sombras, a la naranja y a la tuna.

(13) Don Antonio Chacón (1886–1929) fue un cantaor dotado de una hermosa voz y de una técnica depurada que enriquecía con un prodigioso falsete. Gracias a su cultura cantaora y a su limpia dicción —además de interpretar los palos fundamentales—, hizo grandes unos cantes que, hasta entonces, se habían considerado de menor categoría flamenca como los fandangos, los caracoles, los mirabrás, las malagueñas, las medias granaínas y las cartageneras.

Los gitanos y la luna

Parejas de cuervos negros,
tricornio entre las tunas.

Mata tu sombra, gitano,
que está ya al salir la luna.

Y va cantando el carrero:
¡Viva la media naranja!
¡Viva la naranja entera!

Y ya, con la luna, más lejos:
¡Viva la guardia civil
que va por la carretera
a la vera de las tunas!

Mata tu sombra, gitano,
que ya ha salido la luna.

José María Pemán recreó romances como el de la “Cieguecita que vendía flores”, compuso “canciones”, “cantares”, “cantarcillos”, “villancicos”, “soleares” y, hasta “sevillanas”. Cantó a la “morena clara”

La que cantó aquella copla
que tenía un estribillo:
*Lo moreno es lo que vale
en la mujer y en el trigo...*

a las “salinas de San Fernando” en las que

El agua quieta se encharca
en el estero dormido.
El viento sueña escondido
en la vela de una barca...

al

¡barrio de los marineros...
en donde estaba mi amor!
Al fondo de cada calle
un mar de rosa y de sol.

a la "infanta jorobadita" quien
 –No espero boda ni príncipes,
 no hilo con oro ni plata.
 Hilo rayos de lucero
 y rayos de luna clara,
 sin otra devanadera
 que el anhelo de mi alma.

a la "Calle de la Pimienta", en la que
 Misterio. Silencio. Calma.
 La fuente que se lamenta.
 En toda la calle alienta
 como el recuerdo de un alma...
 ¿Fue una mujer *La Pimienta*?

a la "ropa en la azotea" que
 entre rosas y geranios
 bandera blanca, flamea"

y, en fin, a la tarde de toros, al minero, al sombrero cordobés, a la Feria de Abril de Jerez, al Nazareno, a Lola la de los pendientes, al Barrio de Santa María, al niño mariscador, a la Bahía, a la Caleta y... hasta a las manos de Lola Flores.

Juzgamos que, tras el análisis de las anteriores composiciones, podemos llegar a la conclusión de que a José María Pemán hemos de integrarlo en la relación de poetas que cultivaron la poesía neopopularista (14): sus creaciones representan la síntesis armoniosa de las dos corrientes principales. Su poesía, ingenua, infantil y juguetona es, al mismo tiempo, profundamente emotiva y dramática, divertida y honda: lo mismo canta por alegrías que se arranca por soleares o seguiriyas; la mezcla de lo sagrado y lo profano, la inserción de

(14) José María Pemán estuvo unido a la "Generación del 27" por cronología y también por amistad con muchos de sus componentes y demostró su capacidad para cantar el mundo andaluz, sobre todo el gaditano. Del aspecto popular de su obra, María del Carmen García Tejera (1986: 36) señala un regionalismo rústico localizado en dos zonas geográficas, que dan lugar a sendos períodos: el primero, de sabor castellano, se refleja en *De la vida sencilla* (1923) y *Nuevas poesías* (1924). En estas obras se observa un acercamiento a la tradición popularista. El segundo período es andaluz y posee, por lo tanto, un tono más sincero y más autóctono. Abarca obras posteriores como *A la rueda, rueda...* (1928), *El barrio de Santa Cruz* (1931) y *Señorita del Mar* (1934).

incoherencias en el curso del poema, el método de la mera alusión y la expresión lacónica y, sobre todo, en el uso de las imágenes de los diferentes tipos –epítasis, metáforas, símbolos, mitos–, no sólo como elemento decorativo, sino como verdadera sustancia. (Cfr. Zardoya, C., 1954: 259–326).

Sobre el carácter andaluz de toda la poesía de Pemán no cabe la menor duda: andaluces son sus motivos, su sentido de la armonía, del color y de la luz, su dominio de la melodía, del ritmo y del compás, su concepto del ángel, del humor y de la gracia, su aristocracia, su nobleza y su señoría. Juan Lacomba escribía lo siguiente:

“Porque al encontrarse a sí mismo y encontrar su hora, Pemán ha encontrado también su tierra. Y ahora, nos presenta ante nuestros ojos la nueva poesía andaluza por su tema y por su fluidez. Ahora resulta que su Andalucía, la tierra del color, es mucho más honda y profunda en él que su Castilla la tierra de la hondura”.

Pemán, como lo han recordado casi todos sus biógrafos y críticos, era un gaditano apasionado; su mayor alegría, confesaba, era siempre perder Cádiz, sólo por la ilusión de volver a ganarlo (15). Escuchemos su propia confesión:

Soy andaluz

Soy andaluz: andaluz,
que es decir con ufanía
gran señor de la armonía
y emperador de la luz.

Soy del egregio solar
reverberante sonoro
de las cigarras de oro,
nacidas para cantar.

(15) “Me gusta Cádiz –decía en una de sus conversaciones con su biógrafo Marino Gómez Santos–; el Cádiz de fines del siglo XVIII y principios del XIX fue excepcional, como lo fue el Cádiz romano: la tercera ciudad del Imperio. Cádiz tuvo entonces veintidós librerías; tres teatros constantes, más uno de comedia francesa; en Cádiz establecieron casi todos los países europeos sus primeros consulados; allí fue la primera Escuela de Medicina, el primer Conservatorio de Música, el Casino más antiguo de España. Eso que se llama “opinión pública” nació en la calle Ancha en los días de las Cortes. Y las cotizaciones bursátiles y mercantiles de la calle Nueva valían en el mundo como hoy las de la City y Wall Street”. (Cf. GASCO CONTELL, E., 1974: 30).

¡Noble oficio el de cigarra,
y noble mano la mano
hecha para el soberano
gesto de herir la guitarra!

¡Y noble esta tierra mía,
florida, a fuerza de afanes,
de coplas y de refranes,
de indolencia y de ironía!

Esta limpia aristocracia
de andaluz, sólo me obliga
a que cante y a que diga,
con claridades de gracia,
en un verso musical,
cuanto sueñe cuanto sienta.

¡Que sólo me pidan cuenta
de si canté bien o mal!

Porque yo soy andaluz,
que es decir, con ufanía,
gran señor de la armonía
y emperador de la luz.

El virtuosismo expresivo de José María Pemán, su conocimiento vivo y su afán vitalizador de la tradición literaria... hemos de considerarlo como miembro integrante del colectivo de poetas que nacieron en su época y en su suelo andaluz.

José Antonio HERNÁNDEZ GUERRERO

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBERTI, R., 1973, "La poesía popular en la lírica española contemporánea, en *Prosas encontradas*, recogidas por Robert Marrats, Madrid, Ayuso: 127-128.
- ALONSO, D., 1971, *Poesía Española*, Madrid, Gredos.
- ALONSO, D., y BOUSOÑO, C., 1970, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.
- CIRIZA, M., 1974, *Biografía de Pemán*, Madrid, Editora Nacional.
- DÍAZ-PLAJA, G., 1948, *Historia de la poesía lírica española*, Barcelona.
- GARCÍA LORCA, F., 1974, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.
- GARCÍA TEJERA, M. C., 1986, *Poesía Flamenca*, Cádiz, Servicio de Publicaciones.
- GASCÓ CONTELL, E., 1974, *Pemán*, Madrid, Epesa.
- GONZÁLEZ CLIMENT, A., 1964, *Flamencología*, Madrid, Escelicer.
- MACHADO, M., 1972, "Prólogo" de *Obras selectas, inéditas y vedadas de José María Pemán*, Barcelona, Dopesa.
- MACHADO, M., 1960, "Palabras preliminares de...", en *Poesías selectas*, Madrid, Escelicer.
- MACHADO, M. y A., 1973, *Obras Completas*, Madrid, Plenitud.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., 1953, "Para la definición de la poesía tradicional", en *CHA*, XVII, núm. 47: 159-164.
- PEMÁN, J.M., 1947, *Poesías*, en *Obras Completas*, Madrid, Buenos Aires, Cádiz, Escelicer, S.L.
- PEMÁN, J.M., 1932, en *Isla*, nº 1: 2, Cádiz.
- SIEBENMANN, G., 1973, *Los estilos poéticos en España desde 1990*, Madrid, Gredos.
- SOBEJANO, G., 1954, "Notas tradicionales en la lírica de Antonio Machado, en *Revista de Filología*, nº 66: 112-151.
- ZARDOYA, C., 1954, "La técnica metafórica de Federico García Lorca", en *Revista Hispánica Moderna*, núm. 4: 259-326.

LOS TRABAJOS DE JOSÉ DE ARCE:
LAS ESCUELAS DE SAN VICENCO DE GÁLVEZ
PARALELA A LA ENSEÑANZA
DE LA ESCUELA DE SAN MIGUEL
DE BILBAO Y SU EXPERIENCIA

La escuela de San Miguel de Bilbaio, fundada en 1863 por José de Arce, es el primer ejemplo de una escuela que se desarrolla en España, gracias a la colaboración de las familias, y que se inspira en los principios de la pedagogía de Comenius, Rousseau y Pestalozzi.

Una vez creada la escuela, el profesor de San Miguel nos da datos interesantes sobre la actividad de la escuela en Jerez y Cádiz de 1871 a 1875, y en Sevilla de 1875 a 1880. En 1866, en Sevilla, se creó la escuela de San Miguel, en los cuales se relacionan, desde el punto de vista pedagógico, los niños y en qué aspectos se hizo para la enseñanza de los niños, pero la escuela y profesorado, en el momento de los trabajos de Arce.

* La escuela de San Miguel de Bilbaio, fundada en 1863 por José de Arce, es el primer ejemplo de una escuela que se desarrolla en España, gracias a la colaboración de las familias, y que se inspira en los principios de la pedagogía de Comenius, Rousseau y Pestalozzi. (Bilbao, 1863).
José de Arce - la escuela de San Miguel de Bilbaio (1863-1880).
1991.

LOS SEGUIDORES DE JOSÉ DE ARCE: LAS ESCULTURAS DE FRANCISCO DE GÁLVEZ PARA LA TORRE-FACHADA DE LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL DE JEREZ DE LA FRONTERA

El escultor flamenco Joseph Haerts, conocido en España como José de Arce, estuvo olvidado durante muchos años; en consecuencia apenas fue estudiado por los historiadores del Arte, hasta que nuestra monografía intentó sentar las bases para estudiar no solamente su obra, sino también para delimitar la importancia de su estela profesional, cuya trascendencia apenas había sido intuida hasta entonces (1).

Una vez asentadas las bases de nuestra investigación y conociendo algunos datos fundamentales acerca de las ciudades y fechas en que desarrolló su actividad, entre los años de 1636 en Sevilla, donde se le cita por primera vez; Jerez y Cádiz de 1637 a 1649 y desde este año hasta su fallecimiento, acaecido en 1666, en Sevilla, así como los nombres de algunos de los artífices con los cuales se relacionó, podemos iniciar el camino para delimitar sobre quiénes y en qué aspectos se hizo notar su huella, percibida por algunos investigadores, pero ignorada y confundida en la mayoría de las ocasiones, a causa de los habituales prejuicios.

(1) Un primer esbozo de la repercusión del escultor en su entorno fue nuestro artículo: "Posibles influencias de José de Arce en la pintura de Valdés Leal", en: *Archivo Hispalense*, nº 195. Exma. Diputación Provincial. Sevilla, 1982, p.p. 103-108, desarrollado posteriormente en: *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo. 1636-1650.*— Cádiz: Diputación Provincial, 1991.

De esta forma, pretendemos hacerle justicia, restituyéndolo al lugar que le corresponde entre los escultores que marcaron definitivamente el camino que seguiría la escultura bajoandaluza en años posteriores.

No podemos ignorar que la llegada de Arce a nuestra región significó la entrada de un nuevo concepto de barroco, de carácter cosmopolita y culto, impregnado de diversas corrientes aceptadas e incorporadas al repertorio artístico fuera de nuestras fronteras desde tiempo atrás, sin relación alguna con los modelos sevillanos en uso y que entre algunos de nuestros artistas plásticos debió causar gran impacto, abocándolos a una nueva manera de concebir las formas y expresar los sentimientos, camino en el que continuaría hasta llegar al vertiginoso barroco del siglo XVIII.

Podemos, pues, apreciar en la obra de muchos escultores de su entorno como hay un antes y un después de Arce, entre ellos los Ribas, Alonso Martínez y Pedro Roldán. Otros, sin ser sus seguidores en sentido estricto, tomaron el relevo de la energía y dinamismo de sus figuras; entre éstos destaca sobremanera Luisa Roldán, quien, en su infancia, pudo conocerlo personalmente durante sus años de aprendizaje en Sevilla y, ya formada, acercarse posteriormente a su obra en Jerez y Cádiz; por supuesto, esto no disminuye la inigualable personalidad creativa de la escultora, sino que por el contrario, la potencia.

Un escultor de finales del XVII, en proceso de ser estudiado actualmente, es el flamenco Peter Sterling, vecindado en Sanlúcar de Barrameda y autor de diversas imágenes y retablos en dicha ciudad, así como en Jerez y Cádiz y cuyo estilo, no tan refinado, acusa, igualmente, un seguimiento de las pautas marcadas por Arce.

Francisco de Camacho y Mendoza apenas ha sido conocido hasta el presente, aunque trabajó mucho en Jerez, Sanlúcar y Rota a comienzos del siglo XVIII pero cuya obra, en el pasado, quedó desdibujada al ser confundida por erróneas atribuciones a La Roldana, quizás por compartir con ella ciertos rasgos cuyo ascendiente común radica en el conocimiento de la obra del escultor flamenco (2).

(2) SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: "Nuevas aportaciones a la obra del escultor Peter Sterling".— En: *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº 4; Cádiz, 1986, p.p. 49–53 y "Nuevas aportaciones a la escultura andaluza del XVIII".— En: *Boletín del Museo de Cádiz*; nº IV; Abril 1987, p.p. 129–134. Entre las obras documentadas de Camacho cita las tallas de Santo Domingo de Guzmán, de la Parroquia del mismo nombre de Sanlúcar de Barrameda y el San José

Francisco de Gálvez es otro escultor que, hasta el momento presente, no ha sido investigado, aunque tenga documentada la autoría de un importante grupo escultórico en piedra, el de la portada de la iglesia de la Cartuja de la Defensión de Jerez (3). Posteriormente documentamos otra obra suya, aunque ya desaparecida, para la Parroquia de San Miguel, en la misma ciudad; en este caso, se trataba de un tornavoz en madera que hizo en 1668, para completar un púlpito que se había realizado sobre trazas del Maestro Mayor de la ciudad, Diego Moreno Meléndez (4). Unos años más tarde volvió a trabajar para dicha parroquia, siendo este trabajo el que pretendemos dar a conocer en nuestro artículo.

Nos referimos a las diez esculturas que complementan la torre-fachada de la mencionada Parroquia y acerca de las cuales, hasta el presente, no existía una atribución clara, en parte por la dificultad de buscar la paternidad de unas tallas en piedra, material relativamente infrecuente en la escultura jerezana del siglo XVII y, en parte, por el mal estado de algunas de ellas, sometidas al continuo ataque de los elementos, por encontrarse el edificio en la zona más alta de la ciudad.

No nos ha llegado documento notarial alguno en que el Maestro Mayor de la Ciudad, Diego Moreno Meléndez, determinase las condiciones de obra y aclarase la autoría de las trazas de dicha torre-fachada, así como la posible distribución en ella de las esculturas que damos a conocer, aunque el constante seguimiento que de las obras hizo el maestro, su estricto control acerca de los acarreo de piedra, sobre cada uno de los pasos que se dieron en la construcción y sus características arquitectónicas, nos han permitido excluir dudas con respecto a su segura responsabilidad en ellas.

El momento exacto en que comenzaron las obras podemos precisarlo gracias, en este caso a la abundante documentación notarial existente al res-

con el Niño de la Parroquia de la O en Rota. Similar a éstas y en el plano de las atribuciones, el Señor del Prendimiento, de la Parroquia de Santiago de Jerez. También ejerció actividad como retablista, que estudia AROCA VICENTI, Fernando: "Aportaciones al estudio de los retablos del siglo XVIII en Jerez".- En: *Revista del Centro de Estudios Históricos Jerezanos* (En Prensa).

(3) SANCHO CORBACHO, Heliodoro: "Artífices sevillanos del siglo XVIII", en: *Homenaje al Profesor Hernández Díaz*, T. I, Sevilla, 1982, p. 633.

(4) RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: "Las intervenciones de Alonso Cano y Francisco de Gálvez en los púlpitos de las Parroquias de Santiago y San Miguel de Jerez de la Frontera", en: *Laboratorio de Arte*, nº 9. Sevilla: Departamento de Historia del Arte, 1996; p.p. 139-152.

pecto, así a como los asientos de los Libros de Fábricas y Visitas de la Parroquia que nos ha permitido seguir paso a paso todo el proceso de su construcción (5).

La torre fue sacada de cimientos en 1675, según consta en la Visita de 1 de Abril de 1676, donde se anotaban todos los gastos de cimentación y el comienzo de la fachada, así como la compra de material para proseguir los trabajos, todo ello bajo la asistencia de Diego Moreno como maestro mayor y director de la obra (6).

En la fecha del 28 de Octubre de 1676, el cantero Francisco de Rebollar, habitual proveedor de piedra para la torre, concertaba con el mayordomo de la Parroquia, Don Alonso Pérez de Guzmán, la venta de diez piedras de martelilla para la hechura de las diez esculturas que se habían de colocar en la portada que se estaba haciendo (DOCUMENTO 1). Siete de éstas tendrían unas medidas de siete palmos y dos dedos de largo y tres palmos y tres dedos de grueso; otras dos tendrían unas dimensiones de dos varas y media tercia de alto, por tres palmos y medio de ancho y tres de grueso; por último, la que restaba, sería de dos varas y tercia de alto por cinco palmos de ancho y tres y medio de grueso. Sin embargo, las medidas de las esculturas tal como nos han llegado, son iguales de cuatro en cuatro, siendo diferentes dos de ellas. Aunque las imágenes tardarían más de un año en concertarse, las obras continuaban a buen ritmo, constándonos así en los numerosos contratos notariales en que se suceden, sin interrupción, las sacas de piedra franca, palomera o de pendientes, para las distintas partes de la torre, solicitadas siempre de cien en cien carretadas, pues según las palabras del mayordomo, nunca debía faltar la piedra para trabajar (7).

Con este ritmo en las obras, llegamos a la fecha del 15 de Agosto de 1677, en que el citado mayordomo de la parroquia, Don Alonso Pérez de Guzmán, comparecía ante el escribano Felipe Martín de los Cameros para concertar con el escultor Francisco de Gálvez, la hechura de las imágenes (DOCUMENTO 2).

(5) RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez en la arquitectura jerezana del siglo XVII*.— Tesis Doctoral, Sevilla, 1994. Sevilla: Consejería de Cultura (En Prensa).

(6) Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera. Parroquia de San Miguel. Libro de Fábrica y Visitas. 1673–1676. Visita del 1 de Abril de 1676, f.º 143 y f.º 150.

(7) RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez....* Capítulo IV.

A la sazón, el contratado se encontraba vecindado en Jerez, en la calle Por-Vera de la collación de Santiago. El vecindamiento del escultor en Jerez podía responder a una condición inexcusable establecida para los escultores foráneos que trabajaban para San Miguel, sin duda para que la fábrica pudiese mantener un férreo control sobre su ritmo de trabajo, evitando así, los retrasos y problemas suscitados cuando Martínez Montañés trabajaba en el retablo mayor. Esta condición la cumplió Arce de igual manera, cuando en 1641 concertó su trabajo para concluir dicho retablo, permaneciendo en la ciudad hasta 1649.

Gálvez se obligaba a realizar las hechuras de los cuatro Doctores de la Iglesia Latina: San Agustín, San Jerónimo, San Ambrosio y San Gregorio, cada uno de ellos con sus respectivos atributos, así como las de los cuatro Evangelistas, así mismo, con sus símbolos parlantes; el grupo se completaría con la imagen de San Pedro con sus llaves y revestido como Papa y con San Miguel Arcángel, titular de la Parroquia, con el Diablo a sus pies y ataviado a la romana.

En las medidas de las imágenes, habría de atenerse al tamaño de los huecos que las contendrían, en palabras del documento "... *del alto y medida que le perteneciere a cada nicho de la portada que es esta haciendo...*". Todos los elementos materiales para realizarlas, la piedra, ya adquirida, los betunes, pernos y portes, correspondería pagarlos a la iglesia, cobrando el escultor exclusivamente por su trabajo y el de sus oficiales; el precio de ajustó en mil doscientos reales de vellón, igual que había cobrado en la Cartuja, pero en este caso añadía "... *cien reales más por cada una por tener estas más que hacer y han de llevar más manufactura...*", de los cuales ya se le habían adelantado quinientos; el resto lo cobraría semanalmente los sábados, recibiendo ciento cincuenta reales si trabajaba con un oficial y cien si lo hacía solo. El escultor se obligaba a comenzar su trabajo a primeros de Septiembre del año en curso y lo llevaría a cabo en un almacén bajo situado en la misma iglesia.

El programa iconográfico se llevó a cabo fielmente; la distribución de las imágenes se adaptó al diseño arquitectónico del primer y segundo cuerpo de la torre y al atrio que conduce al interior de la iglesia, así como al punto de vista del observador.

El primer cuerpo de la portada de la parroquia está diseñado, como sabemos, a modo de arco de triunfo, enmarcado por columnas pareadas, en cuyos intercolumnios se abren cuatro hornacinas, dos a cada lado, aveneradas y

rematadas con frontón triangular, en cuyas enjutas aparece la decoración floral esquemática, adaptada al espacio triangular de éstas, habitual en los diseños de este Maestro Mayor; apoyan sobre peanas con decoración de hojas de cardo inspiradas en las de tradición medieval. Están separadas por el escudo parroquial, inscrito en un marco cuadrado con los ángulos ingleteados.

En ellas se albergan las tallas de los Padres de la Iglesia Latina, en tamaño inferior al académico; a la izquierda del espectador, se encuentran San Gregorio, arriba y San Ambrosio (Lám. 1), abajo; en la derecha, arriba San Jerónimo y abajo, San Agustín (Lám. 2); en el segundo cuerpo, en un nicho avenerado, el Arcángel San Miguel (Lám. 3), en actitud de blandir una espada ya desaparecida y ostentando el símbolo de la Parroquia en su escudo.

En el vestíbulo de acceso al edificio, en un tamaño próximo al natural, se encuentran los Evangelistas; a la izquierda y conforme se ingresa, Lucas (Lám. 4) y Juan (Lám. 5) y a la derecha, Marcos (Lám. 6) y Mateo (Lám. 7); sobre el dintel, en un tamaño menor, San Pedro.

Para realizar este grupo, su autor se inspiró directamente en las figuras que Arce realizó para el Sagrario Catedralicio de Sevilla en 1657, siendo de interpretación más libre las imágenes de San Pedro y San Miguel (8).

La impresión que causaron aquellas esculturas sevillanas en sus contemporáneos quedó reflejada de este modo: "... *Las estatuas de estas imágenes tienen más de veinte pies de alto, con lo superior que la escultura labra de relieve entero y en que dexo a la posteridad su mejor memoria Joseph de Arce, Phidias de nuestro tiempo...*" (9).

Arce situó las figuras por parejas, con la siguiente distribución: Junto al altar, en el lado de la Epístola, San Mateo y San Gregorio (Lám. 8); en el tramo siguiente, San Lucas y San Jerónimo (Lám. 9). En el primer tramo del Evangelio, San Agustín y San Juan (Lám. 10) y a continuación San Marcos y San Ambrosio (Lám. 11) (10).

(8) Mi agradecimiento, aunque tardío, al doctor José María Medianero que, hace algún tiempo, tuvo la gentileza de realizar las fotografías del Sagrario de la Catedral Hispalense que ilustran este trabajo.

(9) TORRE FARFÁN, Fernando de la: *Fiestas al nuevo Culto del Señor Rey Fernando III.*—Sevilla, 1671, p. 213.

(10) Estas figuras tienen una medida de tres metros, están realizadas en piedra enlucida y jamás estuvieron policromadas, según el testimonio de Fernando Torres Farfán; portan atributos

Las jerezanas, como sus modelos, están realizadas en piedra sin policromar, llevando algunas de ellas, en su origen, atributos de metal, en parte desaparecidos. Las actitudes y gestos se corresponden con los de Arce, siendo la diferencia de tamaños y el mal estado de la piedra en la portada jerezana lo que las distancia de aquellas, distorsionando y mermando la calidad de su ejecución y expresividad, posibilitando que la semejanza entre ambas obras, notable por lo demás, haya pasado desapercibida para los historiadores de la escultura andaluza, e, incluso, haya recibido los habituales denuestos por parte de alguno de ellos, presa de prejuicios contra todo lo que significase barroco (11). En este caso, a diferencia de las catedralicias, no se han agrupado por parejas los Santos Padres con los Evangelistas, pero esto no impide observar las semejanzas.

San Gregorio Magno (540–604), revestido de pontifical, adelanta una mano en actitud de impartir su bendición; su modelo hispalense, adelanta la mano derecha y con la izquierda, sostiene el báculo con gesto laso, apoyándose sobre un grueso libro sostenido por la gran tarja que lo flanquea. El gesto de la escultura jerezana es similar, si bien el movimiento de los brazos es más simétrico, al carecer del soporte de la gran cartela de su modelo, aunque como aquél, adelanta la rodilla izquierda para imprimirle un movimiento similar que se hace extensivo al ropaje y a la capa pluvial, que cae hacia detrás, mientras que en la figura de Arce, cubre parte del brazo extendido al bendecir.

San Ambrosio (Tréveris, 340–Milán, 397), aparece revestido como Arzobispo de Milán y cubierto por una recamada mitra; lleva una espesa y movida barba e inclina la cabeza y adelanta la rodilla derecha formando “*contrapposto*” y dándole movimiento al roquete, rematado por encajes muy bien trabajados. Lleva los brazos abiertos por completo en el mismo gesto acogedor y declamatorio de su modelo, y como él, debió llevar una cruz arzobispal metálica, hoy perdida.

metálicos y las barras que los entiban proceden de la fundición de una reja del ahora desaparecido convento de San Francisco (FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *El Sagrario de la Catedral de Sevilla*.— Sevilla, 1975, p. 50.

(11) “*Flanquean la portada de almohadillado arco... cuatro hornacinas cobijadas bajo frontones triangulares en las que se colocaron las estatuas de los cuatro Padres Latinos... En lo tocante al atrio mejor es no recordarlo con sus evangelistas mal colocados, peor ejecutados y de una falta de proporciones molesta a los ojos, su bóveda con barrocas entalladuras y el desgraciado San Pedro que con vestiduras pontificales es aun más ridículo de proporciones comparado con los evangelistas de los costados.*” (SANCHO DE SOPRANÍS, Hipólito: *Introducción al estudio de la arquitectura en Jerez*.—Jerez, guión: Cuadernos de Estudio, 1934, pp. 71–72.

En la hornacina superior del intercolumnio derecho, San Jerónimo (Iliria 331–420) también con ropas sacerdotales (fue secretario del Papa San Dámaso, por cuyo encargo escribió varias de sus obras, entre ellas, su revisión de la Biblia conocida como la *Vulgata*), pero con la cabeza descubierta y como su precedente lleva el cabello corto y rizado y ondulada barba—rio, de la misma tipología que la del Moisés de Miguel Ángel y similar a la de algunas figuras de Arce: el Santo Tomás de la Cartuja de la Defensa o la del Rey Mago arrodillado en adoración del retablo parroquial.

El de Arce sostiene la pluma con la mano derecha girando el cuerpo hacia la mano izquierda con la que sostiene el libro donde está escribiendo, apoyado sobre la gran cartela; la cabeza gira hacia la derecha y avanza la rodilla de ese lado, impulsando todo su cuerpo con un dinámico giro, acentuado por el movimiento de la barba y los labios entreabiertos, como en todas las demás figuras. En la imagen jerezana, el giro se ha suavizado, pues, al no contar con el elemento estático de la cartela, el escultor se ha visto obligado a que el Santo tome el libro con las dos manos y se adelante sobre él, mientras que avanza la rodilla derecha como soporte; a sus pies, aparece uno de sus atributos, el león.

Por último, San Agustín (Tagaste, 354–Hipona, 430) con atuendo de obispo y cubierto con la mitra, es muy similar a su modelo sevillano, en cuanto a cabellos y barba, así como en el movimiento de su rodilla izquierda adelantada y la caída de la capa; difieren, sin embargo, en el atributo iconográfico que porta cada uno de ellos. El del Sagrario, de expresión pasional, adelanta su mano izquierda ofreciendo al espectador un corazón en llamas, símbolo del Amor a Dios: “...*Ama y haz lo que quieras...*”, mientras que el de Jerez sostiene en su mano el más conocido de una pequeña iglesia, símbolo de su obra “*La Ciudad de Dios*”, sin duda, para identificarlo más fácilmente.

En cuanto a los Evangelistas del vestíbulo, la fuente de inspiración no es menos clara. Los nichos donde se albergan son, como los del exterior, avena—rados y se rematan con frontón triangular, apeando sobre ménsula de volutas con decoración vegetal.

El primero de la izquierda, conforme se accede desde el exterior, es San Lucas, cuyo rostro difiere de su modelo, pero en el cual la disposición del manto es idéntica a él, como en las otras tres figuras. Su triple plegado en “*tridente*” lo empleó Arce constantemente en el Apostolado de la Cartuja Jerezana, incorporándolo Gálvez a su lenguaje en estas cuatro figuras.

En el Sagrario, el Evangelista apoya su pie izquierdo en un soporte para usar su rodilla como sustento del Libro en el que se dispone a escribir, mientras sostiene la pluma en la mano derecha, apoyada sobre la cartela; el rostro, con expresión extática, espera la inspiración Divina; el Toro, símbolo de los sacrificios en la antigüedad, por comenzar su Evangelio en el Santuario donde el Sacerdote Zacarías ejerce su ministerio, está a sus pies. Todo esto, si bien simplificado en la escultura jerezana, ha sido recogido en sus puntos fundamentales: manto, libro, pluma y toro.

San Juan es interpretado fielmente, en su tipo físico, posición de brazos y ropajes, compartiendo la disposición del cáliz en la mano izquierda y el Águila, símbolo de la poderosa fuerza de su visión mística, a sus pies, su manto ondulante y gesto inspirado; San Mateo, es también fiel al original en su tipo físico, de larga cabellera agitada en amplios mechones.

En cuanto a su símbolo iconográfico, el Hombre Alado, por comenzar su relato con la generación temporal de Cristo, Arce representa un "putto" que soporta el Libro sobre su cabeza, a modo de atlante.

Gálvez, menos audaz, lo sitúa al lado del Evangelista, en actitud de llamarle la atención, aunque físicamente es muy semejante a su modelo.

En cuanto a San Marcos, el tipo es similar a los de Arce en rostro y cabellos, así como el movimiento del manto y la enérgica y venosa mano que sostiene el Libro. Difieren, totalmente en la actitud, que Arce compone con los brazos completamente abiertos, rostro enérgico y exaltado y el León, animal del desierto, donde comienza su Evangelio con la predicación del Bautista, de manso aspecto sirve de apoyo a su pie derecho. Mientras, el de Jerez observa una actitud más sosegada y recogida, concentrada sobre el Libro.

En cuanto a las dos figuras restantes, no se inspiran en ningún modelo evidente. El San Pedro que completa el vestíbulo queda restringido a un espacio demasiado reducido, por lo cual pierde la majestuosidad de su figura revestida de pontifical y en actitud de bendecir, aunque completa el significado iconográfico de este espacio.

En cuanto al titular de la Parroquia, el Arcángel San Miguel que campea airoosamente en el exterior, es la escultura más personal de Gálvez en este recin-

to, si bien no dejan de notarse en él el recuerdo de otras imágenes similares, como las mismas figuras angélicas que realizó Arce en el retablo mayor de esta parroquia. Representado como "archiestrategos" de las milicias celestiales, viste coraza toracata y calza "joros" bizantinos con vistoso camafeo en forma de máscara; el manto cae sobre la espalda, entre sus dos alas; a los pies, el Diablo vencido y el gesto de blandir su desaparecida espada y sostener en primer término el escudo, con el símbolo de la Parroquia, aluden al hecho de armas en época de la Reconquista que constituye la leyenda fundacional de ésta (12).

En nuestra opinión, para comprender la lectura que nos puede ofrecer el conjunto de estas imágenes, es preciso desentrañar antes el de su modelo sevillano, dadas las similitudes entre ambos.

En la iconografía del Sagrario catedralicio, los Evangelistas simbolizan el mensaje de Jesucristo, del cual fueron los primeros emisarios y los Padres de la Iglesia, los portavoces de la tradición eclesiástica, representados unos y otros como base de la ortodoxia y la unidad católica frente a la disgregación y la Herejía de erasmistas, alumbrados y protestantes.

La elección de este programa iconográfico podría estar relacionada con el de la Cátedra de San Pedro del Vaticano, en cuyo ábside se erigió ésta entre los años de 1656 a 1666, pero cuyos diseños previos datan de bastantes años antes. En ella, Bernini situaba la Silla de San Pedro sostenida por los principales Padres de las Iglesias Latina y Griega: San Agustín, San Ambrosio, San Atanasio y San Juan Crisóstomo, que apoyaban el derecho de Roma a la universalidad y sostenían la Cátedra de forma simbólica, como afirmación de la primacía del Papado y una apoteosis de la Iglesia Triunfante.

Su difusión por Europa pudo tener diversas vías, bien mediante estampas o bien mediante la obra de los numerosos ayudantes, escultores de primera fila la mayoría de ellos y, en muchos casos, de origen flamenco, que colaboraron con Bernini en la realización del trabajo, entre ellos y durante diez años, el escultor valón Jean Delcour, aunque en España, esta difusión apenas es bien conocida y, en la mayoría de los casos, es bastante tardía (13).

(12) GRANDALLANA Y ZAPATA, Luis de: *Noticia histórico-artística de algunos de los principales monumentos de Jerez*.— Jerez: Gautier, Editor 1885, (Reimpresión: Jerez: B.U.C., 1989) p.p. 17-19.

(13) WITTKOWER, Rudolf: *La escultura: Procesos y principios*.— Madrid: Alianza, 1980, p.p. 199-206. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: *La huella de Bernini en*

Ignoramos por el momento, si Arce tuvo ocasión de conocerla de forma más o menos directa, pues de momento no es posible demostrar que viajase a Italia en algún momento de su vida profesional, aunque en otros trabajos nuestros sugerimos que, a través de su matrimonio con la hija de un activo comerciante de Lubecq, afincado en Jerez, pudo mantener el contacto con las novedades artísticas del resto de Europa, mediante estampas y otros materiales gráficos, como queda demostrado a través de su utilización de estampas flamencas para inspirarse en la ejecución del Apostolado de la Cartuja jerezana de la Defensa (14).

De la Cátedra participa, además en una interesante cuestión hasta el momento poco utilizada en nuestro país y, mucho menos, en Andalucía. Nos referimos a la técnica de colorear la escultura sin emplear policromía alguna, sino mediante sabias combinaciones de luces y sombras, lo cual justifica el movimiento extremo de sus figuras y de sus vestidos, así como la ubicación de éstas a contraluz, para crear los contrastes necesarios y el uso de instrumentos, como el trépano, para agudizar la intensa expresión de miradas y bocas que dan acusada individualidad a los personajes y profundidad a los encajes y plegados de los vestidos.

Por otra parte, también es importante barajar el posible conocimiento, directo o a través de estampas, de algunas obras de Rubens, o de los bocetos para éstas; nos referimos a la serie de tapices sobre el Triunfo de la Iglesia para el Convento de las Descalzas Reales de Madrid, cuyos bocetos realizó el pintor por encargo de la Infanta Isabel Clara Eugenia, Gobernadora de Flandes y cuyos cartones y tablas permanecieron en los Países Bajos hasta 1648, en que Felipe IV solicitaba su envío al Archiduque Leopoldo, aunque llegaron incompletas y que se encuentran hoy en el Museo del Prado (15).

Tampoco podemos olvidar que la obra de Rubens caló rápida e intensamente entre los artistas flamencos de su generación, muchos de los cuales

España, VII-XXX; introducción a Howard Hibbard: *Bernini*.— Bilbao: Xarait Ediciones, 1982. BAZIN, Germain: *Barroco y Rococó*.— Barcelona: Destino, 1992, p.p. 79-80.

(14) RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: "Nuevas aportaciones documentales a la vida y obra de José de Arce en Jerez de la Frontera y Cádiz", en: *Archivo Español de Arte*, nº 268. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Madrid, 1994, p.p. 377-390.

(15) DÍAZ PADRÓN, Matías: "Pintura en la época de Calderón", en: *El arte en la época de Calderón*; Madrid: Ministerio de Cultura, 1981, pp. 85-86.

trabajaron en su gran taller, llegando a influir no sólo en los pintores, sino también en los escultores, entre los cuales se encuentra el escultor y arquitecto de Malinas, Luc Faydherbe (1617–1697), quien en 1636 trabajó en Amberes como ayudante del pintor, con quien mantuvo una gran amistad (16).

De igual manera, las esculturas catedralicias participan del carácter intensamente plástico, de formas opulentas y ropajes amplios, dotados de auténtico “*peso barroco*”, de escultores como Artus Quellin II, cuyo padre, Artus Quellin I (1609–1668), formado en Roma con François Duquesnoy y Algardi, combinó las influencias de éstos con la de Rubens, tras su regreso a Amberes en 1639 y, naturalmente, con las imágenes infantiles de Duquesnoy y con sus formas, más próximas al espíritu barroco y flamenco que caracterizan su última etapa, inmediatamente anterior a su muerte en 1643. También hemos de tener en cuenta que Jerome, hermano del anterior, residió en nuestro país desde 1622 hasta 1641, con cuyo estilo se han relacionado varias piezas de marfil en diversas ciudades del Arzobispado Hispalense (17).

En cuanto a Francisco de Gálvez, se ignora todo acerca de su biografía, formación e influencias, salvo que en 1664 era vecino de la sevillana calle de la Alhóndiga (18) y vecino, por tanto de la collación de Santa Catalina, donde también residió Arce a su llegada a Sevilla. El escultor flamenco, sin embargo, en el año de 1664 residía en la calle del Aire, collación de Santa María la Mayor (Catedral) donde estaba avecindado, posiblemente, desde que trabajaba para la Fábrica catedralicia y en ella permaneció hasta su muerte, en Enero de 1666, a la edad de cincuenta y nueve años (19).

(16) MURRAY, Peter and Linda: *Diccionario de Arte y Artistas*.— Barcelona: Parramón, 1978. BAZIN, Germain: *Barroco*... p.p. 79–80. WITTKOWER, Rudolf: *Arte y Arquitectura en Italia 1600–1750*.— Madrid, Cátedra, 1979, p.p. 272–278. ROSENBERG, Jakob: *Arte y Arquitectura en Holanda: 1600–1800*.— Madrid, Cátedra, 1981, p.p. 431–440.

(17) MURRAY: *Diccionario* ...p. 454. BAZIN, Germain: *Barroco*...p.p. 79–80. MARCOS, Margarita Estella: *La escultura barroca de marfil en España*.— Madrid, 1984 T. I, p.p. 88–89, cita, en concreto, el Cristo de la Iglesia de Santa Ana de Guadalcanal (Sevilla).

(18) SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Artífices Sevillanos*... p. 633.

(19) Archivo Municipal de Sevilla. Sección Escribanía del Cabildo XVII. Tomo 26 (P); S/F. En el Padrón de 1665 en la calle del Ayre se registra la presencia del Joseph de Arce, flamenco, “*de cincuenta y –58– ocho*” y de Sebastián Coines, su aprendiz, español, soltero, de catorce años. Agradecemos al Doctor Alfonso Pleguezuelo la aportación de este dato.

Es posible que Gálvez conociese bien una obra que debió causar honda impresión en la ciudad o, incluso, formase parte del taller que debió trabajar en ella y que manifiestamente se interpretase en Jerez, ya que la iconografía pudo ser establecida previamente por las autoridades de la parroquia, con un significado simbólico muy similar al posible original y reforzado además por la presencia del Arcángel San Miguel como defensor de la Iglesia frente a los infieles y, de forma semejante a la simbología de la Catedral jerezana, sus Evangelistas ejemplificasen el apoyo de los primeros seguidores de Cristo a la Iglesia capitaneada por San Pedro y, en consecuencia, a la autoridad papal representada por sus seguidores en Roma.

Esperanza de los RÍOS MARTÍNEZ

Firmado: Don Alonso Pérez de Guzmán, Don Francisco de Guzmán, Felipe Martín de los Cameros.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1:

Compra de piedra de Martelilla para hacer las esculturas de la portada de San Miguel.

1676– Octubre–28. A.P.N.J.F. Felipe Martín de los Cameros. Ofº. 22, T. 724; fº. 465.

“Sepase como yo Francisco de Rebollar vecino que soy de esta ciudad de Jerez de la Frontera en la collación de San Miguel calle de Bizcocheros otorgo en favor de la fábrica de la Parroquia de Señor San Miguel y de Don Alonso de Guzman Presbítero su mayordomo que esta presente de poner en esta iglesia en la parte que el susodicho me ordenare diez piedras de martelilla las siete de siete palmos y dos dedos de largo y tres palmos y tres dedos de ancho y tres palmos de grueso y dos de a dos varas y media tercia de alto de tres palmos y medio de ancho y tres de grueso y la una de a dos varas y tercia de alto cinco palmos de ancho y tres y medio de grueso que las dichas piedras son para hacer diferentes imagenes de Santos en la portada de la dicha iglesia de San Miguel y las tengo que entregar a contento y satisfacción del maestro que las a de hacer luego que se me avise por el precio en que se apreciaren las dichas piedras por personas y maestros peritos puestos uno por cada parte y a buena cuenta confieso haber recibido de Don Alonso de Guzman mil reales de vellón de que me doy por entregado a mi voluntad (...) hecha la carta en Jerez de la Frontera en las casas de morada de mi el presente escribano público en ventiocho días del mes de Otubre de mil y seiscientos setenta y seis años siendo testigos Juan Rodríguez y Diego Domínguez y Alonso Gonzalez vecinos de esta dicha ciudad y yo el presente escribano doi fe de que los conozco y lo firmaron de sus nombres.”

Firmado: Francisco de Rebollar. Alonso Pérez de Guzman. Felipe Martín de los Cameros.

DOCUMENTO 2:

Francisco de Gálvez contrata con la fábrica las esculturas para la portada de San Miguel.

1677-Agosto-15 A.P.N.J.F. Felipe Martín de los Cameros, Ofº. 22, T. 729; fº. 281-282 vtº.

“Sepase como yo Don Francisco de Gálvez maestro escultor que soy vecino de esta ciudad de Jerez de la Frontera en la collación de Santiago calle de la Por-Vera otorgo por esta presente carta que me obligo en favor de la fábrica de la iglesia parroquial de San Miguel de esta dicha ciudad y por ella y en su nombre el licenciado Don Alonso Pérez de Guzmán Presbítero su Mayordomo que esta presente de hacer diez estatuas que han de ser los cuatro doctores de nuestra Santa Madre Iglesia que son San Agustín San Jeronimo San Ambrosio y San Gregorio con sus insinias y los cuatro Evangelistas así mismo con sus insinias el Angel el León el Águila y el Toro y así mismo San Pedro Apostol y el Arcángel San Miguel con todo lo que le toca libro llaves y demonio a los pies y estas estatuas han de ser de piedra de Martelilla del alto y medida que le pertenciere a cada nicho de la portada que se esta haciendo en la dicha iglesia. La piedra betunes pernos y portes son de costa y cuenta de la iglesia en que yo solo he de poner mi trabajo y el mis oficiales y por cada una se me ha de dar lo que se me dio por las estatuas que hice para el Convento de la Cartuja extramuros de esta ciudad y cien reales mas por cada una por tener estas más que hacer y han de llevar más manufatura y me obligo de comenzar esta obra a primeros de setiembre en este presente año y a buena cuenta de lo que importare he recibido de Don Alonso Perez de Guzman quinientos reales que se me dio por entregado a mi voluntad (...) y en comenzando esta obra como no la deje de la mano me ha de dar cada sabado como tenga oficial ciento y cincuenta reales y si no lo tuviere me ha de dar cien reales y esta obra la tengo que hacer en el almacen bajo de la dicha iglesia parroquial del Señor San Miguel y me obligo de hacer las dichas estatuas en toda perfeccion y en la forma que en esta escritura se contiene (...) y asi lo otorgamos en la dicha ciudad de Jerez de la Frontera en quince dias de agosto de mil y seiscientos y setenta y siete años a lo que fueron presentes por testigos Francisco Gutierrez y Manuel Guerrero y Juan Nuñez, vecinos de esta dicha ciudad de Jerez y los otorgantes a quienes yo el presente escribano doi fe que conozco y lo firmaron de sus nombres en este registro.”

Firmado: Don Alonso Pérez de Guzmán. Don Francisco de Gálvez. Felipe Martín de los Cameros.



Lám. 1. Francisco Gálvez. San Gregorio y San Ambrosio. Parroquia de San Miguel de Jerez.



Lám 2. Francisco Gálvez. San Jerónimo y San Agustín. Parroquia de San Miguel de Jerez.



Lám 3. Francisco Gálvez. San Lucas. Parroquia de San Miguel de Jerez.



Lám 4. Francisco Gálvez. San Juan. Parroquia de San Miguel de Jerez.



Lam. 5. Francisco Gálvez. San Marcos.
Parroquia de San Miguel de Jerez.



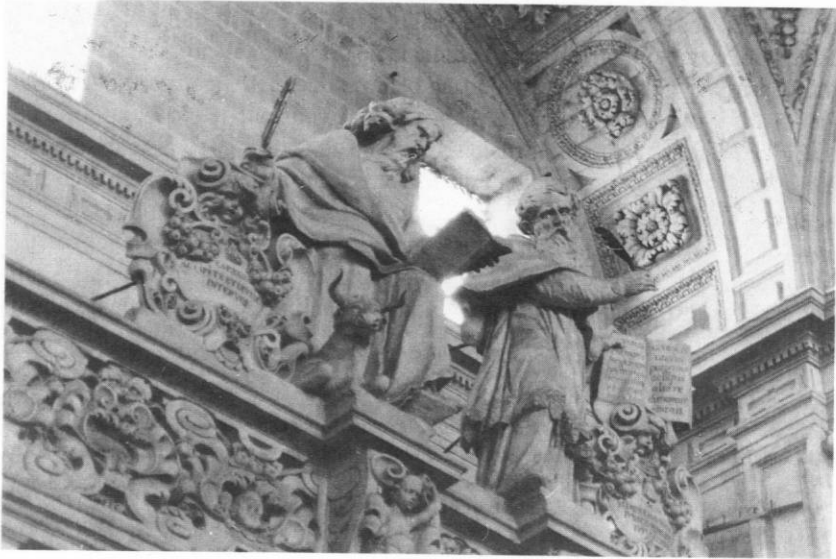
Lam. 6. Francisco Gálvez. San Mateo.
Parroquia de San Miguel de Jerez.



Lám. 7. Francisco Gálvez. San Miguel. Parroquia de San Miguel de Jerez



Lám. 8. José de Arce. San Mateo y San Gregorio. Parroquia del Sagrario. Sevilla



Lám.9. José de Arce. San Lucas y San Jerónimo. Parroquia del Sagrario. Sevilla



Lám.10. José de Arce. San Agustín y San Juan. Parroquia del Sagrario. Sevilla



Lám.11. José de Arce. San Marcos y San Ambrosio. Parroquia del Sagrario. Sevilla

SOBRE LA ARQUITECTURA Y SU APARIENCIA **(ANÁLISIS DE POLICROMÍAS EN LA CASA** **DE LA MONEDA DE SEVILLA)**

Partir de la definición más elemental de la arquitectura como el arte de la articulación plástica del espacio existencial, puede parecer un tópico al que, sin embargo, hay que recurrir siempre que se quiera reflexionar sobre un fenómeno tan complejo como es el producto arquitectónico.

Porque, de hecho, ese “espacio existencial” no es otro que el del desarrollo vital del ser humano en su dimensión tanto individual como colectiva y, en consecuencia, cualquier investigación profunda sobre el tema se ve obligada a trascender la singularidad de los edificios para adentrarse en el ámbito de lo urbano.

Pero aún habría que establecer una segunda consideración acerca del hecho arquitectónico y su capacidad de configurar espacios de uso, ya que esto puede entenderse únicamente en términos de construcción morfológica a secas, minimizando las capacidades expresivas de su dimensión estética. Y es precisamente ahí, en el campo de la expresión estética, donde interviene un factor que hasta ahora no hemos mencionado y del que no se puede prescindir para un correcto análisis de la arquitectura: la decoración.

Evidentemente la arquitectura no es sólo construcción objetual, espacio y estructura, sino que también es apariencia visual e imagen significativa. Y, por ende, el urbanismo no es sólo acotamiento funcional del espacio colectivo, sino también ambientación vital y configuración paisajística. De ahí que el factor ornamental resulte de capital importancia para una comprensión completa -y compleja- del hecho arquitectónico. Porque está claro que la

ornamentación arquitectónica, aún siendo en muchos casos un valor añadido, no deja de intervenir en nuestra percepción del espacio urbano, matizando, ocultando y hasta negando sus funciones, usos y materiales. Y todo ello desde una posición privilegiada que le hace actuar de forma sutil, casi sin advertirlo, pero incidiendo contundentemente sobre la psicología del espectador y su capacidad de vivir esos espacios.

En consecuencia, la arquitectura no es sólo ella misma, sino también su apariencia. Y sin ánimo de desvalorizar lo que de «apariencia» tiene la propia morfología estructural de la arquitectura, hemos de reconocer, no obstante, la consustancialidad que con ella tiene el revestimiento ornamental. Puesto que un mismo objeto arquitectónico puede parecer distinto -e incluso otro- en función de su recubrimiento decorativo. E igualmente un mismo núcleo urbano puede generar ambientes de distinta naturaleza a partir de los diferentes aspectos de la arquitectura que lo configura.

De todo ello nos hablan los restos de policromía aparecidos recientemente en la Casa de la Moneda de Sevilla (1), que ponen de manifiesto la presencia de una rica ornamentación histórica en las fachadas de sus calles y pasajes interiores, y cuya diversidad técnica, estética y significativa, demuestran cómo una arquitectura básicamente funcional, culta y proyectualmente concebida como la exaltación de la geometría arquitectónica en estado puro, ha estado siempre acompañada de un revestimiento ornamental destinado a enfatizar (en unos casos) y/o a ocultar (en otros) la tectónica de sus muros.

Ante este descubrimiento y tras el análisis detenido de los restos, la reflexión surge al comprobar cómo los distintos esquemas decorativos se llevan a cabo coincidiendo con los cambios morfológicos más significativos del conjunto. Lo cual define a la Casa de la Moneda como un edificio concebido con una decoración mural desde el momento mismo de su construcción en el siglo XVI, que además fue modificado puntualmente en algunas zonas durante los años inmediatos a su primer funcionamiento como fábrica, para adquirir pos-

(1) Desde el año 1981 la Casa de la Moneda viene siendo objeto de un proceso de rehabilitación integral que, partiendo del "Plan Especial de Rehabilitación de la Casa de la Moneda de Sevilla", ha llegado hasta nuestros días poniendo al descubierto ciertos restos de decoración polícroma que ahora se pretenden recuperar bajo la dirección del aparejador Juan Muñoz Noguera. Además se ha constatado la existencia de otros restos dispersos en distintas arquitecturas sevillanas que resultan indispensables para apoyar la interpretación que planteamos en este trabajo. Para más información véanse notas 3, 4, 5 y 11.

teriormente una nueva apariencia decorativa, esta vez mediante un revestimiento global realizado ya en el siglo XVIII.

Al respecto del primer momento, el picado de los muros ha sacado a la luz un sistema decorativo muy usual en la arquitectura cortesana quinientista que, sin embargo, aparece como un fenómeno extraño en la Sevilla de la época. Se trata del resalte de los cajones de mampostería que constituyen parte de la estructura interna del muro que, lejos de ocultarse, se evidencian al exterior formando parte del acabado de la fachada. Así, aparece un revestimiento continuo que regulariza la fábrica de ladrillo mediante un yagueado blanco relleno de rojo, que actúa como fondo sobre el que destacan los mencionados cajones de mampostería. Estos últimos reciben también un tratamiento de enlucido sobre el que se rascan y perfilan las formas irregulares de las piedras que constituyen parte del mampuesto. El resultado final se define como una muestra de ornamentación abstracta de un acabado fino y pulido en el fondo, que aparece relleno con figuras caprichosas levemente picadas en sus superficies para generar un mínimo de textura. Los cajones presentan formas cuadradas o rectangulares (según el caso) y de ellos parten, en sentido vertical, sendas franjas con idénticas características que vienen a morir en la línea de imposta y la cornisa superior.

Este modelo aparece repetido sistemáticamente en la fachada de la c/Habana, alternándose con los huecos de ventanas y balcones para configurar un sistema de ritmo constante que recorre la primera planta en su totalidad (Fig. 1). Y un patrón semejante es el que aparece en las calles Güines y San Nicolás, por lo que, aunque a veces varían las proporciones y colocación de los cajones, es de suponer que, al extenderse por todo el recinto, constituirían una formulación más o menos coherente y uniforme (Fig. 2).

Se trata pues de una suerte de obra rústica que introduce secuencialmente cierta textura en el muro liso que le sirve de fondo y, a través de la cual, aflora el material pétreo en consonancia con los recercados de los vanos (2).

A partir de aquí cabría preguntarse si el arquitecto de la Casa de la Moneda de Sevilla, Juan de Minjares, conoció y/o fue responsable de los

(2) Estos últimos constituían, en su origen, una serie continua e idéntica de ventanas, muchas de las cuales han sido reconvertidas posteriormente en balcones o disminuidas en su superficie de luz mediante el relleno de un antepecho decimonónico que ha ocultado definitivamente los pies de las jambas laterales. (Vid. Fig. 1).

aspectos externos del edificio que había construido. Sobre todo si tenemos en cuenta que, en todo momento, nos estamos moviendo en el campo de la hipótesis, dado que no se conocen referencias documentales al respecto ni tampoco contamos con antecedentes concretos que evidencien su uso en la ciudad de Sevilla (3). Por contra, sí sabemos que la intervención de los arquitectos sobre las actuaciones policromas efectuadas en los edificios de los que son responsables, es prácticamente nula (4); mientras que, generalmente, la actividad ornamental recae en manos del maestro albañil, aunque lógicamente, sea el pintor quien ejecute la obra. Por ello la ornamentación final de los paramentos arquitectónicos ha de ser entendida, en la mayoría de los casos, como una creación independiente; concebida al margen del proyecto; generalmente fuera de toda normalización lingüística relacionada con la sintaxis del propio edificio, y casi siempre de carácter anónimo (5).

De todas formas hay ciertos datos que avalan la hipótesis de que Minjares estuviera al tanto de este tipo de acabados en fachada. En primer lugar, su propia formación en el ambiente cortesano a la sombra de Juan de Herrera (6), le pondría en contacto con estas formas de decoración tan del gusto de la arquitectura real castellana. Por otra parte, previo a sus actuaciones sevillanas, Minjares pasó por Granada donde también aparece este

(3) La información más completa al respecto de la decoración en la fachada de la ciudad de Sevilla la ofrece el profesor Alberto Oliver Carlos, responsable de un exhaustivo estudio sobre el tema que ha sido expuesto en diversos encuentros, conferencias y cursos relacionados con ello. Agradecemos desde aquí la amable colaboración de Oliver Carlos, quien nos ha brindado su ayuda en todo momento y sin cuya investigación no habría sido posible este artículo.

(4) QUILES, F.: "La policromía de fachadas en la arquitectura sevillana", *Atrio* n° 8/9, Sevilla 1996, pp. 63-76.

(5) Además de lo ya reseñado existen otras publicaciones sobre el tema que pueden resumirse en los siguientes títulos: BARAHONA RODRÍGUEZ, C.: *Revestimientos continuos en la arquitectura tradicional española*, M.O.P.T., Madrid 1991; BRINO, G.: *Colori di Liguria*, Génova 1991; CAMACHO, R.: "Cuando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII", *Boletín de Arte* n°13/14, Málaga 1992-93, pp. 143-170; FERRER, A.: *La pintura mural. Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Universidad de Sevilla, Sevilla 1995; SIERRA FERNÁNDEZ, J. A. y SIERRA FERNÁNDEZ L. A.: "Datos para el estudio de la policromía en fachadas. El Cádiz barroco", *Atrio* n° 3, Sevilla 1991, pp. 161-170; V.V.A.A.: *Genua Picta. Proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte*, Sagep, Génova 1982; V.V.A.A.: *Rehabilitación y ciudad histórica*, Cádiz 1988; V.V.A.A.: *Revestimiento y color en la arquitectura. Conservación y restauración*, Universidad de Granada, Granada 1996. Por último destacar el monográfico de la mencionada revista "Atrio" n° 8/9, Sevilla 1996, concebido con carácter específico sobre el tema.

(6) Cfr. ESPIAU EIZAGUIRRE, M.: *La Casa de la Moneda de Sevilla. Historia y morfología*, Sevilla 1991, pp. 53-54.

sistema ornamental en Santa María de la Alhambra y en algunas casas-palacio de la recientemente restaurada Carrera del Darro. Su familiaridad con el motivo es pues evidente, y si a ello unimos el que la Fábrica Real de Monedas de Sevilla será el lugar donde Minjares defina su personalidad como arquitecto moderno, es posible pensar, incluso, que el revestimiento de sus muros formara parte del propio proyecto arquitectónico desde su misma concepción.

De hecho, la sencillez del esquema, el ritmo de su secuencia y el cuidado de su ejecución, nos hablan en el mismo lenguaje de orden, razón y claridad que marca la arquitectura. Pero, es más, el motivo ornamental en sí mismo no hace sino expresar la arquitectura. Alude al propio hecho constructivo al poner de manifiesto su realidad pétreo y de mortero, evidenciando así lo que para el pensamiento humanista es la «verdad» de la arquitectura, es decir, su esencia como construcción.

No hay que olvidar, sin embargo, que se trata de embellecer lo constructivo. Estamos hablando de ornamentación y, por tanto, de un lenguaje básicamente estético que, en este caso, representa un tipo decorativo derivado de la propia tectónica del muro. Es decir, son los mismos materiales de la estructura muraria los que determinan el modelo ornamental, aunque afloran con una apariencia en la que, antes que nada, se aprecia una función estética. Nos movemos, por tanto, en un territorio ambiguo entre la verdad y el simulacro que, dado el carácter fabril de la Casa de la Moneda, no pretende sino expresar estéticamente la dimensión funcional del edificio.

En efecto -y como hemos visto-, ese juego de “re-creación” óptica que lleva a cabo la decoración sobre la propia construcción tectónica, no hace sino evidenciar, con un cierto carácter redundante la importancia significativa de lo estructural; aludiendo con ello a la solidez y contundencia de la fábrica que expresa de esta forma el poder de la Corona. Y es en este punto donde resulta imprescindible hacer referencia al carácter expresivo de la ornamentación arquitectónica, cuya indudable dimensión estética suele ir acompañada de ciertas connotaciones simbólicas que, como en este caso, la definen como un producto no precisamente neutro.

En ese sentido no es extraño comprobar cómo el revestimiento ornamental alude a los mismos conceptos de “firmitas” y “utilitas” que originan el diseño arquitectónico. Y todo ello además, sin destruir la geometría abstracta

que (a partir de la figura cúbica y el protagonismo del número par) constituyen la base creativa del proyecto (7).

Por todo ello, el carácter racional y ordenado del diseño, se ve completado con una decoración que, al reforzar la materialidad de la fábrica, no hace sino insistir en lo que ya expresa la propia arquitectura. Es decir, la sobriedad del trabajo y la seriedad e importancia de una Empresa Real preocupada por generar riqueza y ofrecer seguridad a sus súbditos. Se trata, en realidad, de la puesta en práctica de la idea de "ornato y autoridad" que, en una ciudad como Sevilla, adquiere ahora unas connotaciones especialmente intensas al yuxtaponer los conceptos de belleza y función en una arquitectura cada vez más artística y representativa.

En consecuencia, la decoración quinientista de la Casa de la Moneda, redefine a este complejo fabril como un producto típico del pensamiento humanista, donde es importante resaltar la «forma arquitectónica», ni mucho menos oculta bajo el estímulo de la «forma ornamental». Muy al contrario, ésta se diluye en la contemplación del conjunto, de tal manera que sea cual sea el punto de vista elegido, nuestra percepción del objeto sigue siendo global y unitaria. No hay sorpresas ni interrupciones y, por lo tanto, la apariencia no afecta a la objetualidad de la arquitectura, cuyo esquema estructural permanece intacto ante la mirada del espectador.

Pero, es más, en todo momento estamos hablando, no de un edificio aislado, sino de un complejo arquitectónico concebido bajo el signo de la uniformidad funcional y estética. Y si de hecho, en la Casa de la Moneda arquitectura y decoración hablan un mismo lenguaje, es lógico el planteamiento ornamental de un revestimiento continuo que respete tanto la geometría interna del diseño como el carácter unitario del proyecto. De ahí que éste permanezca inalterable debajo de una decoración global que insiste en el propio significado de la arquitectura como imagen modélica de una «sociedad perfecta», de carácter ideal y con una indudable dimensión utópica (8).

Sin embargo, esa homogeneidad ornamental se verá interrumpida por un "episodio decorativo" situado en la fachada de la vivienda del Ensayador

(7) ESPIAU EIZAGUIRRE, M.: *op. cit.*, pp. 64-67.

(8) *Idem*, pp. 51ss.

(Fig.3), que nos introduce de lleno en el mundo de la realidad vital del edificio para alejarnos de los planteamientos de élite que suponen las teorías antedichas.

Se trata ahora de un esgrafiado situado en la segunda planta de la mencionada vivienda, cuya posición y aislamiento parecen indicar que no es más que una muestra o patrón decorativo finalmente no desarrollado como recubrimiento del muro. El motivo plantea una orla de roleos y eses que, enmarcando un rectángulo central donde se inserta un disco, configura una especie de cartucho de encintados planos de carácter abstracto.

La referencia culta de este motivo hay que rastrearla en los diseños cerámicos holandeses de J. Floris, introducidos en España a partir del primer tercio del siglo XVI (9). Pero la simplicidad y esquematismo del diseño, unidos al error compositivo de las volutas -que en lugar de plantear una composición simétrica se dibujan en la misma dirección-, nos hablan en un lenguaje claramente desvinculado del arte culto. Por ello, hemos de descender de nivel para ubicarnos en el ámbito de lo popular y entenderlo como un ejemplo de esa corriente estética depositaria de ciertos esquemas decorativos que, realizados mediante plantillas, reproducen formas más o menos constantes y de un enorme poder de inercia. En consecuencia y aún a pesar de esa supuesta filiación culta del motivo, es evidente que describe una interpretación libre y simplificada de modelos ya codificados por alarifes formados en el gusto popular de tradición mudéjar.

En cualquier caso, su aparición resulta significativa al respecto de las connotaciones que la decoración puede añadir a la arquitectura. De hecho estamos hablando de la vivienda del Ensayador, uno de los oficiales de mayor rango dentro de la fábrica; por lo que no es difícil pensar que quisiera señalarse públicamente como tal, recubriendo su fachada con una decoración que la distinguiera del resto. Máxime si tenemos en cuenta que, al ubicarse en el muro oriental de la c/Habana, su fachada queda diluida en el orden global constituido por dicho muro.

Efectivamente, ese frente está configurado por una serie de módulos idénticos correspondientes a cinco hornazas de mercaderes, más una de las

(9) RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A.: "Arquitectura y decoración en los siglos XVII y XVIII". *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico.*, Granada 1973, pp. 553-559.

estancias de la mencionada vivienda ocupando el último tramo (Fig.4). Sin embargo, al exterior y para ofrecer una situación de simetría con la fachada opuesta, el muro desarrolla un planteamiento unitario que no deja traslucir la existencia de construcciones con diferentes usos. Siendo además la c/Habana el espacio libre más representativo de todo el conjunto, parece lógico el intento de distinguirse como un edificio de mayor importancia, singularizando un fragmento de muro mediante la inserción de un revestimiento ornamental que referencie al exterior la presencia de una vivienda de distinta naturaleza que la de las hornazas.

Asistimos así al nacimiento del individualismo y, con él, a la destrucción del planteamiento estético unitario que presidió el proyecto de creación de la Casa de la Moneda. Porque de hecho, parece que nos encontramos frente a una intervención particular, realizada por un personaje que, de forma aislada, pretende manifestar al exterior la existencia una "casa principal" (10). De ahí las diferencias que se observan entre este nuevo modelo ornamental y el precedente, que no sólo son de tipo técnico y estético sino que, además, suponen dos concepciones opuestas sobre la relación que ha de haber entre arquitectura y decoración.

En ese sentido y partiendo de una reconstrucción hipotética de toda la decoración en fachada, comprobamos que se trata de un tipo ornamental absolutamente desvinculado de la estructura mural; que se define más bien como un valor añadido sobre el objeto arquitectónico, y en el que prima, antes que nada, la función estética. Ya no hay intención alguna de aludir a lo constructivo, sino más bien una operación de auténtico ocultamiento de la estructura arquitectónica que aparece ahora recubierta de una nueva ornamentación, cuyo resultado final ofrece un claro triunfo de la superficie visual sobre la forma objetual.

Ha desaparecido, pues, aquella primera relación mimética entre la arquitectura y su decoración. E igualmente se ha olvidado aquel planteamiento - profundamente clasicista- en el que la arquitectura sirve de fondo sobre el que

(10) En el siglo XVI la vivienda del Ensayador era la segunda en importancia y extensión de la fábrica, pero desde principios del siglo XVII, se observa una ampliación progresiva y constante de su superficie a costa del lienzo mural con el que lindaba. El Ensayador poseía además las llaves de las torres próximas a su vivienda que iba usurpando paulatinamente hasta conseguir, incluso, la construcción en 1726, de una habitación en una torre cercana para su uso particular. (Cfr. ESPIAU EIZAGUIRRE, M.: *op. cit.* pp. 61 y 124 a 126).

se destaca la decoración. Todo ello ha sido sustituido por un sistema ornamental que elige arbitrariamente un motivo, independiente de las propiedades físicas del edificio y no necesariamente indicativo de lo que hay detrás del propio diseño.

Ante este fenómeno es inevitable hacer referencia al gusto popular que, en su deseo de enriquecer visualmente la arquitectura, actúa desprejuiciadamente sobre ella para procurarle un enriquecimiento estético que le confiera mayor prestancia (11). Porque, de hecho, lo que aquí se produce es una especie de solapamiento de lo popular sobre lo culto o, para ser más exactos, un juego ambiguo de yuxtaposiciones entre lo culto y lo popular.

Así, sobre el acabado originario se sobrepone un nuevo recubrimiento cuyas características de arbitrariedad en la elección del motivo; dimensión repetitiva del mismo, e intención puramente decorativa y enriquecedora de la totalidad del paramento, nos ponen en contacto con ese ambiente de tradición mudéjar tan arraigado en el gusto popular y que aparece como una constante atemporal aflorando recurrentemente en el revestimiento de la arquitectura andaluza. También la propia técnica del esgrafiado, que aparece además sin restos de policromía, nos habla de un esquema ornamental absolutamente simple, fundamentado sobre el principio dual del contraste entre luz y sombra. Es decir, el planteamiento cromático se reduce a su mínima expresión, jugando a lo sumo con las texturas y los efectos lumínicos para crear una ilusión óptica que introduzca una cierta irregularidad en fachada.

Sin embargo, como hemos visto, el motivo empleado se inspira en modelos de una cierta complicación estética que remiten al mundo de las formas cultas, aunque en su solución final no se haya sabido resolver adecuadamente. Y esto último es, probablemente, consecuencia directa de la intervención de uno de esos alarifes formados en la tradición popular, actuando al servicio de un particular que opera de forma independiente sobre una estructura heredada.

En cualquier caso es evidente que la fachada de la casa del Ensayador constituiría -de haberse realizado al completo la decoración propuesta- un

(11) En ese sentido podemos aludir al tradicional encalado o repintado de fachadas cada primavera, o a un fenómeno más reciente y muy vinculado con lo que estamos analizando como es el recubrimiento de azulejos de los paramentos exteriores de algunas viviendas. Hecho que se viene observando de unos años a esta parte y que trata de ocultar la pobreza de los materiales y enriquecer la apariencia estética de los edificios.

claro acento visual dentro del orden global de la c/Habana, introduciendo el factor sorpresa en un ambiente homogéneo y quebrando el sentido de claridad que primaba en el proyecto. De esta forma, aquel planteamiento de utopía urbanística que definió a la Casa de la Moneda en su diseño original, ha desaparecido como consecuencia del cambio de apariencia en parte de su arquitectura. De tal manera que aquella fábrica proyectada como «ciudad ideal» y concebida a partir de la identificación entre «sociedad» y «construcción» como corresponde al pensamiento humanista de carácter utópico, ha sufrido una transformación puntual (probablemente pocos años después del comienzo de su funcionamiento como fábrica de monedas) que describe ahora a una sociedad no tan «perfecta». Es decir, irrumpe de pronto el matiz de lo personal que, a través del protagonismo del individuo, pone en crisis los valores de universalidad, razón y unidad visual presentes hasta ahora, para introducirnos en el mundo de las complejidades y contradicciones del manierismo. De ahí que el primitivo espacio de la c/Habana (entonces denominada Calle de los Mercaderes) haya dejado de ser un ámbito de connotaciones funcionales y de carácter pragmático, pasando a convertirse en un lugar donde el factor “representativo” ha hecho acto de presencia.

“Habitar es dejar rastros” afirma W. Benjamin. Y eso es precisamente lo que supone la aparición de este nuevo acabado en la fachada de la casa del Ensayador, propiciando que un espacio concreto; dotado de una funcionalidad y dinámica interna propias, y tan sintomático de una ideología de poder determinada, sea capaz de asumir la posibilidad de un cambio en lo que se refiere a la vivencia de tal espacio por parte de los individuos que lo habitan. El cambio, además, viene planteado únicamente por la introducción de una cierta variación estética en fachada, lo que nos define a la Casa de la Moneda como un complejo urbano que, a pequeña escala, reproduce los planteamientos teóricos que se pueden observar en la ciudad histórica, entendiendo ésta como ámbito global de habitación.

En ese sentido es muy significativo apreciar cómo sobre un proyecto objetivo y científico de creación de un espacio urbano ideal, se impone la realidad vital de lo subjetivo y variable. De ahí que, con un mínimo cambio en su apariencia ornamental, no podamos ya hablar de la fábrica de monedas como un “espacio urbano”, sino más bien y como dice Argan, como un “ambiente urbano”. Es decir, como un ámbito existencial sujeto a la interpretación de los individuos que lo habitan y en donde aflora el factor psicológico en lo que a su percepción visual se refiere. La nueva decoración plantea así una nueva forma de diálogo con el espectador que habla en términos más

coloquiales tratando de aproximarse a la realidad vital del edificio. Y con ello no hace sino introducirnos claramente en el mundo de la apariencia como una auténtica configuradora del paisaje urbano. Porque, de hecho, eso es lo que va a suceder en el siglo XVIII, cuando irrumpa la última gran operación cosmética efectuada sobre las fachadas de la Casa de la Moneda.

Efectivamente, los últimos restos de policromía hallados sobre los paramentos de la Casa de la Moneda nos hablan de un enlucido bícromo en el que, sobre un fondo ocre, destaca una sucesión rítmica y continua de círculos color almagra. Este esquema -planteado como revestimiento continuo- cubre la totalidad de la fachada, desarrollándose en dos paños que, al corresponder a las dos plantas de la edificación, se separan mediante la línea de imposta (Fig.5). Esta última se pinta imitando la fábrica de ladrillo rojo con yagueado blanco, siendo éste el único elemento que aparece distinto dentro del sistema global, puesto que ni siquiera se destacan los recercados de piedra de los vanos, ocultos ahora bajo la decoración general que enrasa el enlucido con el resalte de los enmarcamientos.

El motivo ornamental no puede ser más simple. Y el esquema de su aplicación insiste, tanto formal como cromáticamente, en la falta de complicación, aludiendo así a la tradición más elemental en lo que a decoración de fachadas se refiere. Efectivamente, el círculo aparece como el único protagonista y es concebido como elemento a repetir hasta el infinito siguiendo un diseño constante, de carácter geométrico, basado en la creación directa con plantilla o mediante la utilización del "compás" más primitivo posible: el trazado a partir del punzón y la cuerda.

La superficie así planteada, se colorea con los pigmentos de la más clara tradición local (rojo y amarillo) y siguiendo el mismo principio de simplicidad (la bicromía). No existe ninguna intención de sombreado o matización tonal que confiera volumen a los círculos que, a diferencia de otros ejemplos de la época como la fachada de la iglesia de Santa María la Blanca (12), se definen aquí absolutamente planos: como auténticos «lunares» rojos sobre la piel ocre que les sirve de fondo.

Todo ello nos sitúa de nuevo en el ámbito de la creación popular, obligándonos a recordar la importancia de los maestros locales en la terminación

(12) AGUILAR GUTIÉRREZ, J. y ARENILLAS, J. A.: "Las pinturas murales de la fachada de Santa María la Blanca de Sevilla y su restauración", *Atrio* n° 8/9, Sevilla 1996, pp. 37-51.

de fachadas y la evidente vinculación del recubrimiento ornamental de la arquitectura sevillana con la estética de tradición mudéjar. Es decir, nos encontramos ante un ejemplo claro de ese fenómeno de pervivencias formales tan característico del arte popular y condicionado además muy probablemente, por esa actitud de apego a la tradición tan típica de una mano de obra ajena al concepto de cambio y vinculada al mundo artesanal.

En ese sentido, asistimos a un relleno total de los paramentos que, mediante una decoración geométrica que plantea la repetición de un motivo sin solución de continuidad, engloba toda la superficie de fachada como si de un tapiz se tratara. Estamos pues ante un esquema estrictamente decorativo y concebido en términos de pura abstracción, que refleja ese sentimiento de "horror vacui" tan típico del arte popular y en clara conexión con la tradición islámica y su gusto por la profusión decorativa. El resultado final produce un efecto brillante y sugestivo que modifica radicalmente la condición sobria y regular hasta ahora presente en la apariencia externa de los muros; a la vez que irrumpe ante nuestros ojos un espacio (la c/Habana) redefinido como fundamentalmente dinámico y cambiante, que oculta definitivamente la realidad constructiva y estructural de la arquitectura que lo conforma.

Las nuevas formas polícromas niegan, perceptivamente hablando, la planitud del muro de fachada. Colores de onda larga, depositados en manchas de superficies equivalentes en el porcentaje de su aparición y cubriendo rítmicamente toda la pared, juegan a establecer un esquema vibrante y móvil que aborda al espectador configurando un ambiente cálido y vital que se mueve constantemente en torno a él para texturar la superficie de unos paramentos de enorme extensión. Y aunque sigue tratándose del mismo espacio renacentista geoméricamente cerrado sobre sí mismo, éste deja de aparecer ahora como una perspectiva diáfana, lumínica y de apariencia dibujística (con perfiles nítidos y homogéneos), para convertirse en un espacio-sorpresa, lleno de irregularidades y cargado de sensualidad.

Como consecuencia de ello, las acotaciones rígidas de alto, ancho y profundo desaparecen, para dar paso a la vibración de lo inestable y al equívoco de lo móvil y lo cambiante. De tal manera que un mismo espacio, físicamente constante en su perímetro y morfología, transforma su apariencia y convierte lo estático en dinámico, lo claro en confuso, lo unívoco en lo múltiple, lo constructivo en ornamento. En resumen, se trata del triunfo definitivo de lo visual sobre lo objetual y, en consecuencia, de la identificación absoluta de la arquitectura con la apariencia.

Es, de hecho, el «espacio renacentista» transmutado en «ambiente barroco». Fenómeno que no sólo sucede en la c/ Habana (donde han aparecido los restos) sino muy probablemente en la totalidad del edificio, como consecuencia y posiblemente en relación, con los cambios estructurales que determinan la fisonomía dieciochesca de la Casa de la Moneda. Porque en 1763, el ingeniero militar Sebastián Van der Borcht abre una nueva y monumental portada para la fábrica que, poniéndola en conexión con la calle, convierte a la c/Habana en el espacio de mayor importancia del conjunto (13). Allí se reúnen ahora una serie de oficinas y dependencias de oficiales que, al situarse sobre las antiguas hornazas de mercaderes, generan en éstas un cambio de uso que convierte a la calle en un espacio de connotaciones más representativas que funcionales. Junto a ello, la construcción de dos arquerías triples situadas en los frentes norte y sur, y la nueva posición adoptada por el arco de comunicación con el antiguo Patio de los Capataces (Fig.6), la dotan de una nueva espacialidad que adquiere ahora un carácter semi-público como consecuencia de su apertura a la ciudad (14).

La nueva factoría barroca entra, pues, en escena. Pero a pesar de esas reformas y aún cuando por estas fechas la fábrica es considerada como "...un Pueblo... según lo han confesado los muchos extranjeros que suelen venirla a ver por mera curiosidad...[y donde] viben todos sus dependientes con sus familias dentro de ella en quartos muy dezentes altos y vajos..." (15), la realidad es que el deterioro de sus instalaciones es más que evidente (16). Y es por ello que, posiblemente, sean los habitantes de la fábrica quienes tomen la iniciativa de pintar las fachadas, produciéndose así una auténtica renovación en superficie mediante una decoración que expresa claramente el gusto colectivo de sus moradores.

De esta forma, la Casa de la Moneda protagoniza por estos años dos procesos reformadores paralelos: uno oficial que afecta a la propia estructura distributiva del edificio, y otro privado que renueva la epidermis de sus paramentos. Por ello se aprecian dos lenguajes bien diferenciados en la ornamentación.

(13) ESPIAU EIZAGUIRRE, M.: "La fachada de la Casa de la Moneda de Sevilla, obra de Sebastian Van der Borcht", *Archivo Hispalense* nº 212, Sevilla 1987, pp. 193-196.

(14) ESPIAU EIZAGUIRRE, M.: *La Casa de la Moneda...*, pp. 155-157.

(15) A.G.S. Secretaría y Superintendencia de Hacienda, leg. 817.

(16) Desde finales del siglo XVII el edificio viene acusando ruina en distintas zonas de sus instalaciones. (Cfr. ESPIAU EIZAGUIRRE, M.: *op. cit.* pp. 138-153).

tación final de la fábrica, correspondientes a los dos niveles de intervención mencionados: el culto (oficial) y el popular (privado). De ahí la oposición entre la solemnidad erudita de los símbolos que decoran la fachada y la inmediatez y simplicidad de las pinturas de la c/Habana.

Pero se trata de una oposición más aparente que real ya que ambos perseguirán un mismo fin: revestir a la arquitectura con un nuevo aspecto formal más relacionado con los gustos de la época. Es decir, un mayor interés por la acumulación decorativa, junto a una clara atracción por lo artificioso y teatral; todo lo cual traduce el gusto por la exteriorización que, desde el siglo XVI en adelante, va marcando el enriquecimiento visual de las fachadas (17).

En consecuencia, podemos considerar que ambos procesos decorativos son, en última instancia, las dos caras de una misma moneda. De tal manera que lo cosmopolita y lo vernáculo se unirán estrechamente de forma natural, sin una planificación previa que les confiera unidad, pero ofreciendo una imagen global claramente sintomática del concepto de enmascaramiento y espectacularidad barroca.

Así, la nueva lectura estético-simbólica de la fábrica, comienza ahora en el punto de contacto de ésta con el espacio de la ciudad: la portada. Allí se sintetiza y explicita públicamente el valor y sentido del edificio, a través de un lenguaje culto que talla en la piedra una serie de formas alusivas al poder de la Corona, cuyo escudo preside la escena. El primer paso ya está dado y, a esta primera impresión de luces y sombras (acompañadas del brillo dorado del escudo central), le sucede el ámbito oscuro del pasaje por el que se ingresa a la c/Habana. A partir de ahí, percibimos un nuevo espacio fuertemente iluminado, donde se despliega un lenguaje decorativo de carácter popular y vernáculo que nos introduce en un mundo transfigurado.

El espectáculo está pues servido, mediante un juego secuencial de percepciones brillantes (portada), sombrías (pasaje) y lumínicas (c/Habana), que

(17) El humanismo renacentista genera el nacimiento de una clara conciencia cívica que, a nivel arquitectónico-urbanístico, propicia el diálogo entre el espacio privado de la casa con el ámbito público de calles y plazas, a través de la apertura de huecos en fachada y la intensificación del efecto ornamental en edificios y monumentos ciudadanos. Pero todo ello se amplificará en la ciudad barroca -ya plenamente consolidada como "ciudad moderna"- donde, no sólo las élites sino también (y junto a ellas) las clases populares, realizan una auténtica operación de "apropiación" de la ciudad a través del elemento decorativo, que se expresa ahora libre y profusamente en los paramentos externos de los edificios.

integran arquitectura, escultura y pintura, llenos y vacíos, espacios públicos y espacios privados. Pasamos así -casi sin darnos cuenta- del lenguaje culto al popular, del ámbito público al privado, del espacio urbano al ambiente doméstico. Y una vez en el interior, nos encontramos en el justo punto de unión de las distintas clases sociales, donde -al igual que ocurre en esas grandes celebraciones públicas que son las fiestas barrocas-, la ciudad "construida" se sustituye por una ciudad "aparente" que, sin dejar de ser la misma, se ve transformada en otra.

A este respecto, son muy ilustrativas las palabras de Sica quien, al describir las celebraciones y fiestas públicas como un tipo de cultura teatral de origen culto, afirma que "realizan encuentros recurrentes de las clases en el poder con las clases subalternas. Muy a menudo es el sentimiento popular el que prevalece y el que envuelve a la ciudad en un aspecto fabuloso, en caprichos carnavalescos o macarrónicos, en sagas populares. Cuando por el contrario, domina la cultura más avanzada, los ecos de la ciudad ideal del racionalismo del cinquecento se hacen más precisos" (18). Y esto es precisamente lo que se condensa en la nueva c/Habana dieciochesca, donde el sentimiento popular solapa la ideología de poder impuesta por la portada como proyecto unificador del nuevo aspecto diseñado para la Casa de la Moneda. Porque el despliegue de ornamentación policroma desarrollado en los paramentos de la fábrica, no hace sino camuflar el riguroso esquema geométrico de su espacio para transformarlo en un ambiente que podríamos definir como más "doméstico"; interrumpiendo con ello el hilo conductor de lo clásico que enlazaba la reforma estructural propuesta por Van der Borch con el diseño original quinientista. Y sustituyendo, a su vez, la rigidez del espacio renacentista primitivo, ahora ilusoriamente desintegrado por esa multitud de estímulos ópticos que constituye la sucesión de discos cromáticos que recubre las fachadas.

En consecuencia, la fábrica barroca, que ha de seguir entendiéndose -tal vez ahora con mayor intensidad- como un núcleo urbano a pequeña escala, plantea una evolución paralela a la que sigue el resto de la ciudad en lo que al cambio de apariencia se refiere. De ahí que no podamos hablar de la existencia de una sola Casa de la Moneda (como tampoco podemos hablar de una sola ciudad de Sevilla) puesto que los sucesivos revestimientos ornamentales de sus fachadas configuran otros tantos edificios, aparentemente diversos aún cuando estructuralmente sigan siendo idénticos.

(18) SICA, P.: *La imagen de la ciudad.*, Barcelona 1977, p. 98.

La decoración confiere así a la arquitectura una vida propia, independiente de las condiciones de sus orígenes y conducida, en su transformación, por los deseos y realizaciones de quienes la habitan. Una arquitectura que, leída desde ese punto de vista, se nos muestra como una arquitectura sin tiempo o más exactamente como una arquitectura que condensa todo el tiempo- y que, al configurar ciudad, acaba por destruir -sin hacerlo- el espacio urbano para/y con el que fue diseñada. Porque un edificio (una ciudad) no es sólo un medio para un fin, ya que este fin puede desaparecer bajo una apariencia que lo convierta en otra cosa. Y dado que la arquitectura (el urbanismo) es un hecho social, son los propios individuos que la habitan quienes, en última instancia, determinan la imagen que se pretende de ella.

Mercedes ESPIAU EIZAGUIRRE



Fig. 1. Restos en c/ Habana (antigua Calle de los Mercaderes). Siglo XVI.



Fig. 2. Restos en c/ San Nicolás (antiguo Patio de los Capataces). Siglo XVI.



Fig. 3. Restos de esgrafiado en la vivienda del Ensayador. c/ Habana.
Siglo XVI.

*Plano planta
 de la Casa de la Moneda*

*Reconstrucción ideal
 según apco del siglo XVI*

- A. Puera de entrada a la Casa de la Moneda
- B. Hornazas de mercaderes
- C. Hornazas de capataces
- D. Fundación Real
- E. Sala de la Balanza
- F. Sala de la Blanquición
- G. Sala de la Contaduría
- H. Sala del Tesoro
- I. Vivienda del Tesorero
- J. Vivienda del Ensayador
- K. Vivienda del Fundidor
- L. Pasaje cubierto
- M. Portal de los Acuñadores
- N. Pasaje público descubierto
- O. Servicios comunes
- P. Caballerizas
- Q. Vivienda del Tallador
- R. Casa del Guarda
- S. Aposento del Portero
- T. Aposento del Alguacil
- U. Sala de la Cizalla

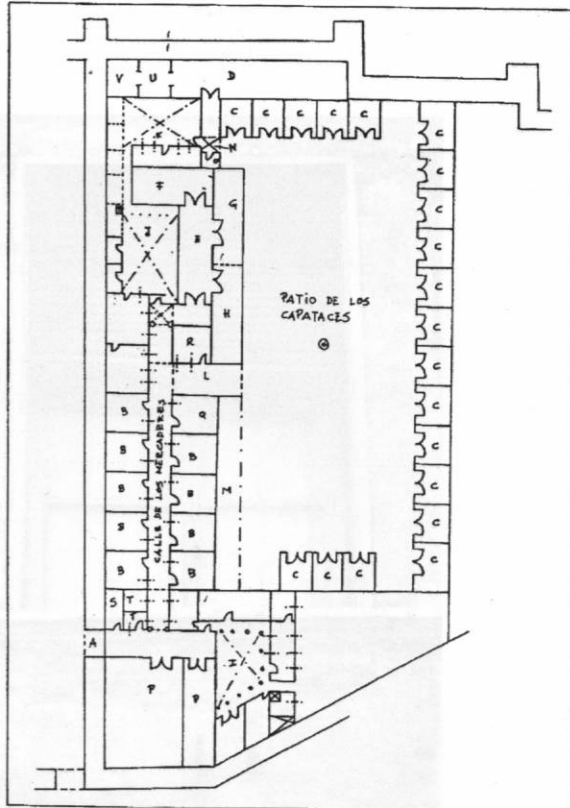


Fig. 4. Plano reconstrucción hipotética de la Casa de la Moneda. Siglo XVI.



Fig. 5. Restos de policromía en c/ Habana. Siglo XVIII.

*Plano planta
 de la Casa de la Moneda
 en el siglo XVIII*

*Reconstrucción ideal
 a partir del plano
 de 1783 y diferentes
 referencias documentales*

1. Portada
2. Pasaje abovedado
- 3 y 4. Caballerizas
5. Torres laterales de fachada
6. Portería
7. Ensayador Primero
8. Abridor
9. Ensayador Segundo
10. Guardacaños
11. Contaduría
12. Pasaje
13. Guarda-materiales
14. Sala del Contador
15. Contaduría del Tesoro
16. Juez de Balanza
17. Tesoro
18. Balanza
19. Fundición
20. Vivienda del Contador
21. Vivienda del Tesorero
22. Pasaje distribuidor
23. Vivienda del Superintendente
 (D. Despacho)
24. Segundo Abridor
25. Maestro de Molinos
26. Fileras
27. Ministro
28. Horno
29. Fundidor
30. Volantes

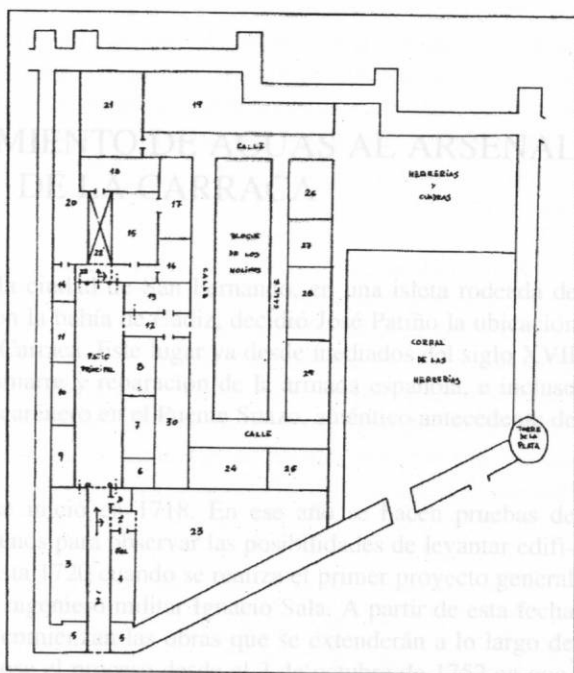


Fig. 6. Plano reconstrucción hipotética de la Casa de la Moneda. Siglo XVIII.

EL ABASTECIMIENTO DE AGUAS AL ARSENAL DE LA CARRACA

A las afueras de la ciudad de San Fernando, en una isleta rodeada de caños y comunicada con la bahía de Cádiz, decidió José Patiño la ubicación del Real Arsenal de la Carraca. Este lugar ya desde mediados del siglo XVII había servido para el amarre y reparación de la armada española, e incluso llegó a establecerse un carenero en el Puente Suazo, auténtico antecedente de este arsenal.

La construcción se inició en 1718. En ese año se hacen pruebas de cimentación en sus terrenos para observar las posibilidades de levantar edificaciones. Pero no es hasta 1720 cuando se realiza el primer proyecto general que hemos atribuido al ingeniero militar Ignacio Sala. A partir de esta fecha y de una manera lenta comienzan las obras que se extenderán a lo largo de todo el siglo, acelerándose el proceso desde el 3 de octubre de 1752 en que, gracias al Marqués de la Ensenada, se dicta una Real Orden por la cual se da vida oficial a la construcción del arsenal.

El diseño de esta ciudad industrial está vinculado a la importante actividad que los ingenieros militares desarrollaron durante el setecientos. En su elaboración se resumen algunas de las nuevas propuestas urbanísticas que este cuerpo introdujo, que al aplicarse a una ciudad de nueva planta dio lugar a una esmerada planificación donde orden, simetría y funcionalidad fueron los elementos claves (1).

(1) Para una mayor aproximación al Real Arsenal de la Carraca véase BARROS CANEDA, José Ramón: *Arquitectura y urbanismo en la Carraca durante el siglo XVII*. Sevilla, 1989.

Uno de los aspectos básicos en el planeamiento urbanístico son las infraestructuras. Accesos, comunicaciones interiores, suministro de agua, etc..., todos ellos en el arsenal aparecen condicionados por la propia conformación de isla. Es más, algunas de las soluciones que se van a dar a estos problemas aprovechan la propia dinámica del agua. Quizás los ejemplos que mejor pueden mostrar esta afirmación se refieren a los dos canales que recorrían longitudinal y transversalmente el arsenal. Su uso era múltiple: limpieza del interior, conducción y mantenimiento de los materiales necesarios para los astilleros —fundamentalmente la madera— y organización del espacio urbano. Del mismo modo en la casa del Capitán de Maestranza se creó una bóveda subterránea, que aprovechando el flujo de las mareas, servía para la limpieza e higiene del edificio.

Pero al igual que en estos casos descritos, el agua supuso una ventaja para la solución de problemas, en otros creó serias dificultades. Desde el primer proyecto general de 1720 ya se plantea la necesidad del abastecimiento de agua potable. El plano que se levanta refleja en la otra orilla del Caño de Sancti Petri una construcción, a modo de acueducto, que permitiría la traída de aguas hasta las cercanías del arsenal (2). Sin embargo, no fue éste el sistema inicialmente utilizado. Desde un principio el suministro se realizó transportando en barcas barriles de agua desde la Casería de Ricardo (3). Este

(2) CALDERÓN QUIJANO, J. Antonio y otros: *Cartografía militar y marítima de la provincia de Cádiz de 1513 a 1878*. Sevilla, 1978. T. I. Pág. 535. T.II. Fig. 568. También BARROS CANEDA, José Ramón: *Op. cit.* Pág. 33.

(3) Al respecto el 13 de junio de 1738 se establece una obligación de aguada para los reales arsenales entre José Bienvenido, genovés, y Felipe Ricardo, coronel del regimiento de caballería de Malta, y heredero de Diego Ricardo (difunto) a cuyo cargo se encontraba la aguada del arsenal. En este sentido, el contrato cede a José Bienvenido, durante tres años, el uso de la vivienda de capataces y los productos de la huerta (en el documento se relacionan) de la casería, más una cantidad de 16 pesos escudos de a ocho de plata anuales, a cambio del mantenimiento de las huertas, de las dos norias existentes y del suministro de agua al arsenal. En este sentido, el contrato otorga que José Bienvenido se “obliga a abastecer y proveer de toda el agua nezesaria los reales arsenales, en el modo que hasta oi se da y a estado dando, teniendo siempre la Caxa llena con la Correspondiente, sacandola de las mencionadas norias de suerte que al tiempo de la marea, las embarcaciones que la conducen la tengan prontamente y no padezcan demora alguna”.

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁDIZ (A.H.P.C.). Protocolos de San Fernando. Notaría. 1ª. Leg. 10. 1738. Fol. 67–68 v. Este documento ha sido amablemente cedido por José Luis López Garrido, archivero del Ayuntamiento de San Fernando.

Sobre el tema de las caserías, sus usos y propietarios véase MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F.: *San Fernando una ciudad de las luces. Arquitectura y urbanismo (1766–1868)*. Cádiz, 1995.

mismo sistema se seguía utilizando en 1751. La documentación localizada refleja que continuaba dándose el transporte de toneles de agua desde la cercana Casería de Ricardo, una huerta ubicada en la otra orilla del caño, entre el arsenal y el Puente Suazo. La solución no era la más idónea pues al parecer había quejas por su potabilidad “la que oy consumen con disgusto y repugnancia los dichos Reales Sitios de la Caseria nombrada de Ricardo con los gastos tan excesivos que ocasiona a Su Magestad de quasi 370 y mas reales de vellón diarios” (4) y por el excesivo gasto que suponía el trasladarla “pues segun he comprendido no costea oy la compra del agua que se conduze de la caseria de Ricardo, manutencion de Lanchones y Piperia y los Jornales que se emplean, con mil pessos cada mes” (5).

Es indudable que el problema seguía presente y así en 1747 el Intendente General de Marina Alejo de Rubalcávar propone la elaboración de un proyecto de conducción de agua potable al arsenal. La persona propuesta es Mariano Sánchez Monroy, un ingeniero voluntario procedente de Zaragoza y que había trabajado en la construcción del Real Sitio del Pardo en 1741 (6). Este primer proyecto, firmado el 15 de octubre de 1747, propone la conducción de agua en trazado recto desde el barrio de San Francisco de Paula, distante unos 167 metros del arsenal (7). La canalización propuesta por el ingeniero debía atravesar una amplia zona de terreno cenagoso que con la marea alta quedaba cubierto por las aguas, así como el Caño de Sancti Petri con el problema añadido de que éste era lugar de circulación de barcos. El sistema recogía la creación de una noria en el citado barrio de San Francisco de Paula, el trazado de un conducto subterráneo hasta la ribera del caño, la creación de un artilugio sobre el que apoyar en el fondo del caño el conducto y una alberca en el interior del arsenal que sirviese de distribuidor de las aguas recibidas. Sin embargo, este sencillo proyecto venía condicionado por el problema del paso del caño. La solución requería un planteamiento distinto al resto del proyecto, que fue precisamente el que contribuyó a desecharlo. Se trataba de hundir transversalmente al caño una embarcación asegurada por una serie de maderos paralelos a la quilla, que impidieran el movimiento de la barca con

(4) Carta de Mariano Sánchez Monroy al Marqués de la Ensenada. 2 de agosto de 1751. Archivo General de Simancas (en adelante A.G.S.). Mapas. Planos y Dibujos (en adelante M.P. y D.). IV-67. Marina, leg. 319.

(5) Carta de Bernardo Moller al Marqués de la Ensenada. 17 de agosto de 1751. *Idem*.

(6) Carta de Mariano Sánchez Monroy al Marqués de la Ensenada. 30 de octubre de 1747. A.G.S.. M.P.y D. VI-78. Marina, leg. 315.

(7) *Ibidem*

el flujo de las mareas. Sobre ella iría el conducto que estaría hecho de plomo y forrado de madera. El resto de la canalización se haría de barro. El costo estipulado para la construcción de todo el sistema era de 156.780 reales de vellón, desglosado en distintas partidas que comprendían los materiales y elementos a construir ya referidos anteriormente (8).

Este proyecto fue remitido al ingeniero Ignacio Sala, director de la obras, para que estudiara la viabilidad del mismo. La respuesta de Sala, cursada desde Cádiz, el 23 de diciembre del mismo año acaba con cualquier posibilidad de construcción (9). El pormenorizado conocimiento del caño, de su irregular fondo, de la actividad e influjo de las mareas en el mismo van a ser los puntos esenciales en que base su rechazo al proyecto. En primer lugar, plantea Sala el error de medidas en el calado del caño que daba Mariano Monroy y en consecuencia con los problemas de acumulación de lodos a ambos lados de la embarcación hundida. La existencia de pozas producidas por las corriente a ambos lados del barco —Pozas de la Culebra y Pozas del caño de la Puente

(8) El presupuesto de la obra se desglosaba de la siguiente manera:

1.— Por 1800 varas cubicas de mamposteria para dos Albercones a diez y ocho reales de vellon la vara a toda costa y a satisfaccion del Ingeniero Comandante de esta obra, asi sus materiales como la construcción y operarios.	32.400 R.v.
2.— Por el zampeado compuesto de hincas y traviesas de madera para fundar sobre el las paredes del Albercon o reservatorio de aguas dentro del sitio de la Carraca..	9.000 R.v.
3.— Por 300 quintales de plomo para el conducto del Rio y forro de las hincas y porcion de conducto que esta fuera del agua	27.000 R.v.
4.— Por 50 Maderos de dos quartas en quadro de grueso y veinte varas de largo a 30 pesos cada uno para hincas que han de sujetar la machina que se ha de formar para el conducto del Rio	22.500 R.v.
5.— Por la escavacion de la Noria y mamposteria para su construccion incluso el instrumento para sacar agua	3.500 R.v.
6.— Por la cañeria desde la Noria hasta la Orilla del Rio que comprendera 2000 varas al respecto de once reales de vellon vara a toda costa y a satisfaccion del Ingeniero Comandante	22.000 R.v.
7.— Por 16 varas cubicas de mamposteria para los descansos del agua y respiraderos que ha de tener la cañeria por tierra y el cimientto que por partes necesita abrir al mismo respecto de los 18 reales de vellón la vara cúbica	2.880 R.v.
8.— La construccion de la Machina a toda costa	37.500 R.v.
IMPORTE TOTAL	156.780 R.v.

A.G.S. M.P. y D. VI-78. leg. 315.

(9) Carta de Ignacio Sala al Marqués de la Ensenada. 23 de diciembre de 1747. A.G.S.. M.P. y D. VI-78. Marina, leg. 315.

y de la Carraca—, supondría que en el lado sur —Poza de la culebra— por influjo de la marea alta se terraplenaría el fondo del caño hasta el nivel de la embarcación y en el lado norte —Poza de la Carraca— por el reflujo aumentaría el fondo de ésta, lo cual podría conducir a un desplazamiento del artilugio y a la fractura del mismo.

En segundo lugar, la irregularidad del fondo del caño promovida por cualquier posible objeto allí depositado —téngase en cuenta que era una zona en permanente estado de obra— no permitiría un asiento nivelado de la “machina”, influyendo de esta manera en la posible rotura del conducto. De igual modo, la posibilidad de que al hundir la barca, por la fuerza de la corriente, no quedara colocada en el sitio pensado.

Aunque no existe constancia documental, parece lógico suponer que tras esta aplastante crítica del ingeniero Sala el proyecto no fuera ejecutado. Sin embargo, el 15 de julio de 1751 y a través del Intendente Bernardo Moller, el propio Mariano Sánchez Monroy expone al Marqués de la Ensenada un nuevo proyecto, esta vez de mayor complejidad y con un estudio más afortunado y completo que el anterior (10). En esta ocasión se sirve de una noria que ya estaba hecha en los terrenos de la hacienda de Villanueva en el término de Puerto Real para enlazar el flujo de agua con un manantial existente en la Cañada del Rosal, distante de ella unos 250 m., desde donde partiría el conducto hasta el camino de Puerto Real a la Isla de León, pasando por el Carenero del Puente Suazo, para terminar en la Carraca.

Como ya se dijo, el estudio realizado ahora es más interesante. No sólo va a abarcar el tema de las obras en sí, sino que se extenderá a la calidad del agua, el flujo de la misma, a ciertos aspectos sociales y al aprovechamiento diverso que permitiera justificar económicamente la obra.

La idea era reaprovechar una noria ya existente —la de Villanueva—, a la que realizó excavaciones para encontrar los manantiales que la surtían. Así halló la mina principal de 3,32 m de alto por 1,16 m de ancho que estaba obstruida por derrumbamientos interiores y que se proponía limpiar para conseguir un mayor flujo de agua. La idea era crear una conducción abovedada de 1,70 x 1,70 m que sirviese para comunicar el flujo de la noria de Villanueva con el pozo de la Cañada del Rosal, en el que se establecería, de igual modo,

(10) A.G.S. M.P. y D. IV-67. Marina, leg. 319.

una noria y una alberca donde se uniesen las aguas de ambos pozos y así aumentar el caudal que a partir de aquí iniciaría la canalización normal subterránea con un canal paralelo al camino de Puerto Real a la Isla de León, colocando cada 125 metros un sifón que permitiese por un lado incrementar la velocidad del agua y por otro aumentar el nivel de recepción en las albercas finales.

Desde el Carenero del Puente Suazo hasta el arsenal, se planteaba de nuevo la necesidad de cruzar un caño, que esta vez estaba en desuso. La solución que propone es hacer la conducción de mármol que "por su mucha dureza y solidez no podría filtrarse el agua de la mar con la dulce de la cañería". Toda la conducción concluye en una alberca en el interior del arsenal desde la que se distribuiría el agua para las distintas necesidades.

Para acompañar a este proyecto el ingeniero Monroy realizó un detenido estudio del volumen de agua producido en ambos lugares que evidentemente se reducía durante la época estival, así como de las propiedades de la misma, afirmando que la bebía el ganado y tomando criterios vitruvianos sobre la potabilidad (11). Del mismo modo, y siempre en función de abaratar el costo de las obras, propone que sea el propio arsenal el que le suministre los instrumentos, carros, caballerías, soldados e incluso un religioso para el campamento donde se iba a establecer el centro de la obra. En cuanto al personal necesario estimaba que en torno a unos 600 hombres entre peones, picadores, cavadores y estancadores, recurriendo a lo que podríamos llamar una "argucia social" para abaratar los jornales de los mismos (12). También proponía el suministro necesario para la alimentación que constaría de vino, vinagre, tocino y la matanza de una vaca y un carnero cada dos días.

La respuesta del Marqués de la Ensenada sobre el proyecto obliga esperar a la llegada a Cádiz de Jorge Juan que en esos momentos estaba encarga-

(11) Junto al plano envió al Marqués de la Ensenada cuatro frascos con agua de la noria de Villanueva, del pozo del Rosal, otro con mezcla de las dos y un cuarto con la que consumía en esos momentos el arsenal. Además los acompañaba con un estudio del nivel de agua de los pozos. Así en el de Villanueva, durante nueve meses, existía un nivel de 8 a 10 varas, reduciéndose en junio a 6, en julio a dos y en agosto a 1,5. El del Rosal mantenía durante la época estival un nivel en torno a las 2,5 varas.

A.G.S.. M.P. y D. IV-67. Marina, leg. 319.

(12) El ingeniero proponía que se suspendieran las obras de extracción de piedra de las canteras de Puerto Real y la Isla de León durante un mes, de tal manera que al estar los trabajadores en paro acudirían a esta obra de buena gana y aceptarían los jornales propuestos por él, que evidentemente serían inferiores a los habituales.

do de la dirección de arsenales en España. Parecer ser que el citado director no aprobó el proyecto ya que no existió constancia de tales obras; sin embargo, y tal como afirma la documentación los trabajos se empezaron y es posible que los sifones que hoy existen cerca de la carretera de San Fernando a Puerto Real, así como la actual noria existente tuviesen alguna intervención a costa de este proyecto.

A pesar de que estos intentos no se llevaran a cabo, hay que destacar la importancia del trasfondo ideológico que poseen. El primero de 1747, como ya se dijo más sencillo, asume la viabilidad del suministro de agua a una zona bastante compleja, rodeada de terrenos cenagosos y surcada por caños y la posibilidad, tan ilustrada, de dominar a la naturaleza actuando sobre ella.

El segundo, de 1751, va más allá y se introduce con más fuerza en los postulados ilustrados. Ya no se trataba tan sólo de crear una infraestructura individual para el arsenal. Ahora el conocimiento del territorio, su estudio como elemento ordenador de la riqueza dirige al ingeniero a un proyecto más amplio que permite surtir de agua potable a todo el área económica generada por ese territorio (13). Así la intención es poder conducir el agua a las salinas que se encontraban en el recorrido del conducto hasta el Carenero y el arsenal. La visión ya no queda reducida a la simple creación de una infraestructura sino que pretende extenderse a un territorio dotándolo de elementos necesarios para contribuir al desarrollo económico de este área. Un área que, por otra parte, se englobaba dentro de una mayor como era la Isla de León a la que se convirtió en una ciudad-servicio, dadas sus condiciones para el comercio, la producción de sal y la cuestión militar (14).

En este mismo sentido, resulta indudable los beneficios que para las poblaciones suponía la intervención del estado en el ámbito de su territorio. Ya no sólo como creador de infraestructuras sino como generador de actividad económica. Tanto es así que en este caso las autoridades de Chiclana, conocedoras de la intención de llevar el suministro de agua potable de forma directa al arsenal, ofrecen las aguas de sus manantiales como punto de arranque del citado suministro. Y así en una carta del 30 de agosto de 1751 comu-

(13) SAMBRICIO, Carlos: "La ordenación del territorio como utopía real en la España ilustrada". En *Catálogo de la exposición El Canal de Castilla*. Madrid, 1986. Pág. 17-38.

(14) COMES, Vicente: "Las ciudades-servicio. Sucursales de la necesidad". *M.O.P.U. Revista de Obras Públicas y Urbanismo. Las obras públicas en el siglo XVIII*. nº 356. Madrid, Julio-agosto 1988.

nican al Marqués de la Ensenada las excelencias de tres manantiales de su población: el de la Saucedilla, otro procedente del río y un tercero conocido como el arroyo del Charco Dulce. Nuevamente, en este ofrecimiento, se pone de relieve el sentido de utilidad de la obra, cuyo fin no sería sólo el abastecimiento de los arsenales, sino que la creación de la canalización necesaria originaría un trazado que podría ser utilizado como viario, que al ser más corto que el que existía, sería de gran utilidad para el tráfico de personas y mercancías desde la población hacia la zona de la Isla de León y Cádiz. (15)

Como hemos visto, durante el siglo XVIII no se dio solución al problema. Sin embargo, el 29 de octubre de 1786 se propuso la creación de aljibes, aunque no fue hasta 1805 cuando se edificaron tres, que en un principio fueron para recoger agua de lluvia (16). Posteriormente se les comunicó a una noria de tracción animal en la cercana población de San Carlos, y en 1848 se le añadió a ésta una máquina de vapor (17). Esto supuso un gran caudal de agua que se distribuía a las diversas dependencias del arsenal y a una fuente situada en la plaza y que aún permanece.

La solución definitiva vino dada por la incorporación en 1888 de la ciudad de San Fernando al suministro proporcionado por la Sociedad de Aguas Potables de Cádiz. Dos años más tarde se incluiría en la red de distribución al arsenal, quedando definitivamente cerrada la cuestión (18).

José Ramón BARROS CANEDA

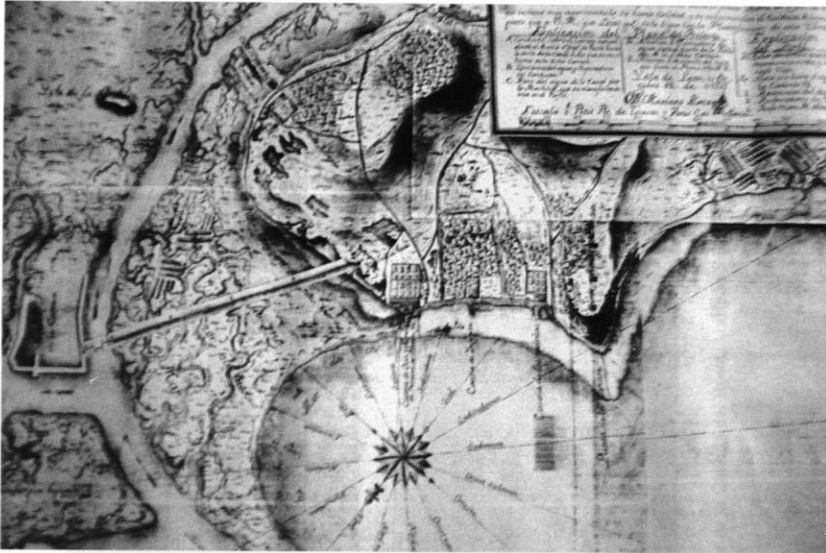
(15) Carta de Juan Ignacio Piñero al Marqués de la Ensenada. A.G.S.; M.P. y D. IV-67 y IV-68. Leg. 319.

(16) Actualmente estos aljibes han sido modificados y ampliados. Los primitivos tenían la siguientes capacidades: el primero, una cabida de 404.250 litros. El segundo, 222.750 litros y el tercero, 436.250 litros.

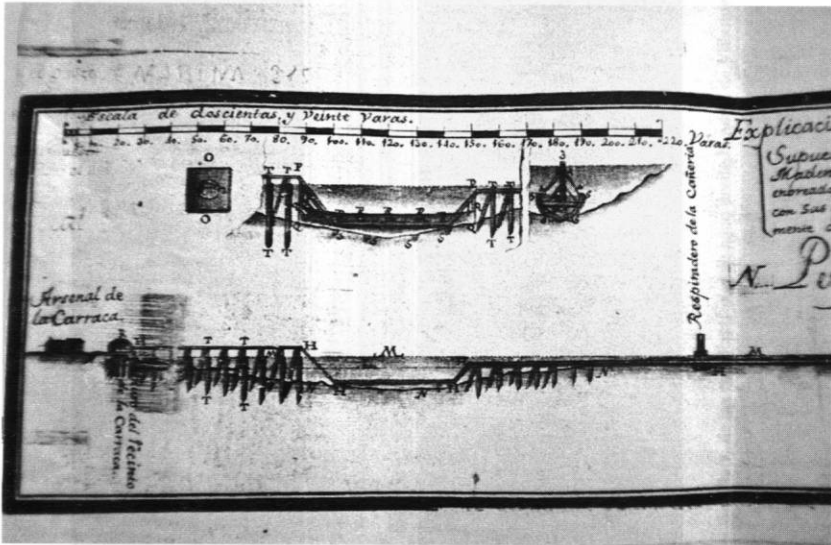
PÉREZ FERNÁNDEZ, José Luis; BERROCAL GARRIDO, José: *Memoria acerca de la posibilidad de hacer en España todo género de construcciones navales y el Estado del Arsenal de la Carraca*. Cádiz, 1891. Pág. 64.

(17) HOPPE, Santiago: "Descripción del Arsenal de la Carraca". *Crónica naval de España*. T.VIII. Madrid, 1858. Pág. 305.

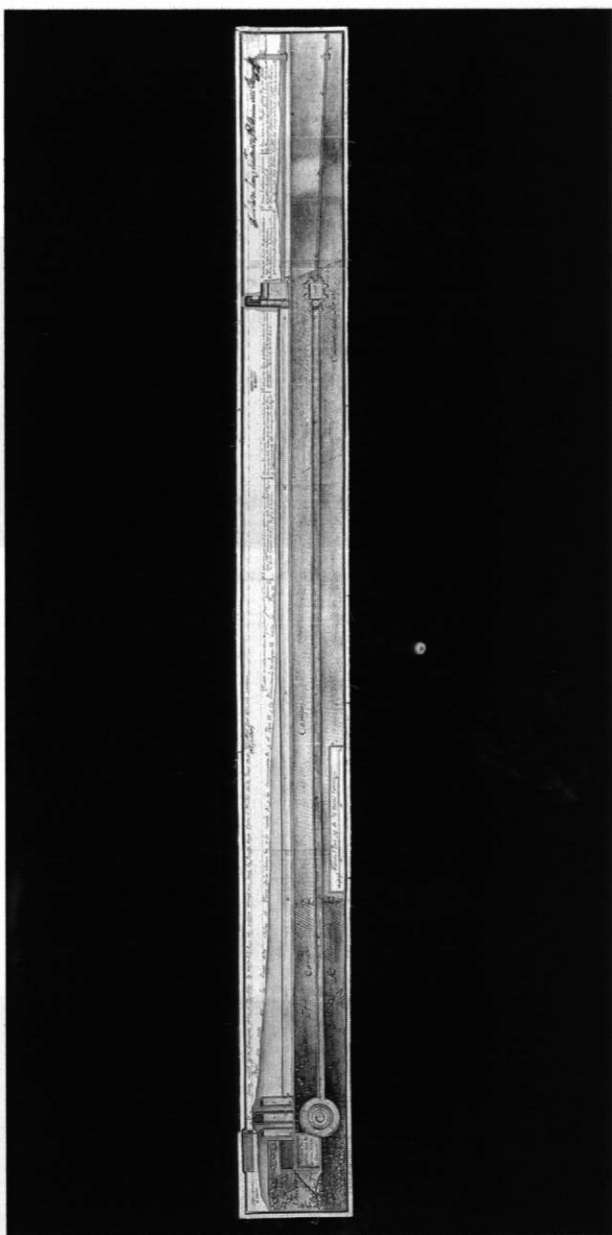
(18) PÉREZ FERNÁNDEZ, José Luis; BERROCAL GARRIDO, José: *Op. cit.* Pág. 64-65.



1.- Plano del proyecto de conducción de aguas desde el barrio de San Francisco de Paula al arsenal de la Carraca. Mariano Sánchez Monroy. 1747.



2.- Plano del ingenio proyectado para cruzar el Caño de Sancti-Petri. Mariano Sánchez Monroy. 1747.



3.- Plano de las canalizaciones de agua desde la noria de Villanueva hasta la fuente de la Cañada del Rosal. Mariano Sánchez Monroy. 1751.



4.- Vista actual de la noria de Villanueva.



5.- Vista actual de los sifones de la noria de Villanueva.

TEMAS SEVILLANOS
EN LA PRENSA LOCAL
(Mayo-Agosto 1996)

**TEMAS SEVILLANOS
EN LA PRENSA LOCAL**

VARO, José María: *El arte de la pintura en el palacio de San Telmo. Madrid retornan a Sevilla después de 280 años*

Después del estancamiento en Sevilla, de 1729 a 1733, Isabel de Farnesio, rey y reina esposa de Felipe V, compró doce cuadros de Murillo para su colección particular, con los que, después de su estancia sevillana, decoró sus habitaciones en el Palacio de la Granja. Solo uno de los lienzos sevillanos se conserva en nuestra ciudad. Sobre las obras que serán expuestas en La Concepción.

«ABC», 14 mayo 1996.

A.G. *Selección del arte: sobre un arte realista y nuevo*

Artista, biógrafo y del teatro sevillano Adriano del Valle (1895-1957). Su actividad literaria se inicia en verso en 1918 cuando, junto a Isaac de Vando y Luis Mosquera, funda la revista *Grecia*, de tinte modernista y curioso. Consigue el Premio Nacional de Literatura en los años 1934 y 1941.

«El Correo de Andalucía», 14 junio 1996.

Arriaga, Cruz: *El teatro: Juan José, Comedia de Palacio*

Condecho e esta publicación diaria que, gracias al trabajo de investigación realizada por J.J. Arriaguer en los archivos del Palacio Arzobispal, nos trae, en aspectos íntimos de la Semana Santa de Sevilla. Además, recoge una *Memoria* escrita que parte del año 1899.

«El Correo de Andalucía», 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 mayo 1996.

TEMAS SEVILLANOS EN LA PRENSA LOCAL (Mayo-Agosto 1996)

A.F.C.: *Los 12 Murillos que Isabel de Farnesio se llevó a Madrid retornan a Sevilla después de 250 años*

Durante su estancia en Sevilla, de 1729 a 1733, Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, compró doce cuadros de Murillo para su colección particular, con los que, después de su estancia sevillana, decoró sus habitaciones en el Palacio de la Granja. Sólo uno de los lienzos volvió una vez a nuestra ciudad. Sobre las obras que serán expuestas en Los Venerables.

“ABC”, 21 mayo 1996.

A.G.: *Adriano del Valle, poeta super-realista y nuevo*

Apuntes biográficos del poeta sevillano Adriano del Valle (1895-1957). Su actividad literaria se inicia en serio en 1918 cuando, junto a Isaac del Vando y Luis Mosquera, funda la revista Grecia, de talante modernista y curioso. Consiguió el Premio Nacional de Literatura en los años 1934 y 1941.

“El Correo de Andalucía”, 14 junio 1996.

ANTEQUERA LUENGO, Juan José: *Crónica de Palacio*

Concluye esta publicación diaria que, gracias al trabajo de investigación realizado por J.J. Antequera en los archivos del Palacio Arzobispal, nos ofrece aspectos inéditos de la Semana Santa de Sevilla. Además, recoge una *Memoria cofrade* que parte del año 1899.

“El Correo de Andalucía”, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 mayo 1996.

BALBONTÍN, Tomás: *Aunque ha sido reparado varias veces tras ser dañado por rayos, huracanes y terremotos, el Giraldillo nuncia fue bajado al suelo Turris Fortissima* es el título del libro de Alfonso Jiménez y José M^a Cabeza que recoge las distintas actuaciones llevadas a cabo en la Giralda y los avatares sufridos a lo largo de sus muchos siglos de existencia. Asimismo, se describen los daños sufridos por la famosa veleta a lo largo de su historia, como narran las crónicas de la época, cuyas reparaciones se hicieron sin bajarla.

“ABC”, 2 mayo 1996.

BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *Goya y Sevilla*

Goya estuvo en Sevilla en tres ocasiones a las que puede añadirse un hipotético paso en 1769, formando parte de una cuadrilla de toreros. La tercera vez que estuvo en nuestra ciudad, gracias a la mediación de Ceán Bermúdez, fue para la ejecución del lienzo de las mártires hispalenses Justa y Rufina. La capital hispalense conserva, además de este cuadro, otras cuatro obras de Goya. Detalles de las tres estancias y de sus obras sevillanas.

“ABC”, 16 junio 1996.

BARRIOS, Manuel: *Álbum de recuerdos*

Continúa esta serie periodística que recrea historias, anécdotas y sucesos curiosos ocurridos en siglos pasados.

“ABC”, 4, 11, 18, 25 mayo 1996.

1, 8, 15, 22, 29 junio 1996.

6, 13, 20, 27 julio 1996.

3, 10, 17, 24, 31 agosto 1996.

BARRIOS, Manuel: *Antonio Illanes*

Recuerdo del escultor sevillano Antonio Illanes que fue discípulo aventajado de Castillo Lastrucci. Además de extraordinario artista fue un trabajador incansable y un amigo leal y generoso. Ahora se celebra una exposición de sus obras menos conocidas en la Sala Apeadero de los Reales Alcázares de Sevilla.

“ABC”, 7 agosto 1996.

BARRIOS, Manuel: *Bajo las estrellas*

Desde hace doce años la Compañía Giraldillo de Comedias celebra su festival “Bajo las Estrellas”, donde ofrecen gratuitamente al público de

Sevilla la interpretación de nuestro teatro costumbrista basado en las obras de los hermanos Álvarez Quintero y Muñoz Seca. Sobre la admirable labor de esta compañía teatral.

“ABC”, 1 agosto 1996.

BARRIOS, Manuel: *Bécquer entre rejas*

El vandalismo de unos cuantos salvajes ha obligado a colocar una reja protectora en la estatua de Gustavo Adolfo Bécquer en el Parque de María Luisa. El monumento, homenaje al Poeta del Amor, fue posible gracias al dinero que devengaron los derechos de autor de una obra de los hermanos Álvarez Quintero.

“ABC”, 15 mayo 1996.

BARRIOS, Manuel: *Corrales de Triana*

La rehabilitación de los corrales y patios supone rescatar de la ruina esas joyas del patrimonio popular que en Triana representa lo más arraigado y original de su idiosincrasia. Mención de los personajes que resumen en los corrales trianeros lo mejor de sus recuerdos.

“ABC”, 24 julio 1996.

BARRIOS, Manuel: *Gabriela Ortega*

Evocación de la figura de la eminente rapsoda Gabriela Ortega, cuando se cumple el primer aniversario de su muerte.

“ABC”, 13 agosto 1996.

BARRIOS, Manuel: *Hermandades Sacramentales*

El libro *Hermandades Sacramentales* de Sevilla de José Roda Peña es uno de los más logrados de la bibliografía cofradiera. La obra trata la fundación, naturaleza y fines de estas Hermandades, así como el papel desempeñado por ellas en la vida espiritual de Sevilla desde el siglo XVI hasta nuestros días. Nos ofrece, además, un compendio de su patrimonio artístico.

“ABC”, 11 junio 1996.

BARRIOS, Manuel: *Juan de Dios y Javierre*

Sobre el libro *Juan de Dios, loco en Granada*, de José María Javierre, un impresionante tesoro de espléndida literatura que cuenta, con un lenguaje elegantemente llano, la aventura trascendente de aquel Juan Ciudad.

“ABC”, 4 julio 1996.

BARRIOS, Manuel: *La Fundación Amalio*

Recuerdo del pintor Amalio García del Moral, quien además de un excepcional artista era un hombre bondadoso y agradecido. Gracias a los desvelos de su hija, María José, su antiguo estudio de la plaza de Doña Elvira es ahora la sede de la Fundación Amalio, lugar de encuentro de la cultura como él mismo soñaba.

"ABC", 25 julio 1996.

BARRIOS, Manuel: *Un tesoro para Sevilla*

La parte más importante de la obra sevillana de la excepcional pintora Carmen Laffón ha sido adquirida para disfrute de los sevillanos por la Fundación El Monte. Destaca M. Barrios la trayectoria personal y profesional de la artista.

"ABC", 21 mayo 1996.

BORRERO, Juan J.: *La profesora María Jesús Sanz publica la historia de la antigua hermandad gremial de San Eloy*

Sobre el libro que recoge la historia de la hermandad gremial de San Eloy, redicada en Sevilla entre los años 1341 y 1914. La autora aborda las actividades privadas de los plateros, tanto de tipo religioso como social y artístico, a partir de los datos que el archivo del gremio y otra documentación histórica han aportado sobre la antigua hermandad.

"ABC", 24 agosto 1996.

C.J.R.: *El cartel del Corpus recurre una vez más a los motivos clásicos*

El cartel recoge una escena realista del paso de la Custodia de Arte bajo las tradicionales velas de la plaza de San Francisco con la Giralda al fondo y dos niños seises en primer plano. Su autor es Antonio Martínez.

"El Correo de Andalucía", 16 mayo 1996.

CARO ROMERO, Joaquín: *Bécquer en Bogotá*

Influencia de Gustavo Adolfo Bécquer en la obra del poeta colombiano, nacido en Bogotá (1865), José Asunción Silva, del que este año se cumple el centenario de su muerte.

"ABC", 2 julio 1996.

CARO ROMERO, Joaquín: *Bécquer y el calor*

Comentario de un artículo titulado "El calor" de Gustavo Adolfo Bécquer, publicado en *El Contemporáneo*, periódico conservador del que sería nombrado director tres meses después. En él un Bécquer burlón y caricaturesco se queja del calor de Madrid.

"ABC", 28 julio 1996.

CARO ROMERO, Joaquín: *La Sevilla de Gerardo*

En el año del centenario del nacimiento del poeta Gerardo Diego, Joaquín Caro Romero recuerda el trato directo que tuvo con él y la presencia de Sevilla en su obra. Nuestra ciudad era para el autor santanderino la ciudad difícil y pura donde su otro yo vio la luz. Sus primeros recuerdos sevillanos se remontan a la Semana Santa de 1925.

"ABC", 4 mayo 1996.

CARO ROMERO, Joaquín: *Memorial de Utrera*

El 10 de agosto de 1647 moría en una calle de Sevilla, que hoy lleva su nombre, el poeta, clérigo, arqueólogo, historiador, jurista, topógrafo, filólogo, bibliógrafo, sevillano de Utrera, Rodrigo Caro. A los treinta y un años escribió *Memorial de Utrera*, primera obra en prosa. A los cuarenta y cinco redactó *Antigüedad del apellido Caro*, obra de madurez.

"ABC", 9 agosto 1996.

CARO ROMERO, Joaquín: *Olvidos de Sevilla*

Pocos datos biográficos se conocen del poeta sevillano Pedro de Medina Medinilla que fue gran amigo de Lope de Vega y Cervantes. Escribió tres autos sacramentales, uno de los cuales fue galardonado en 1559. De su obra poética lo más valioso que nos ha llegado es una larga égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina, la joven primera esposa de Lope, que puede fecharse en 1595.

"ABC", 9 julio 1996.

CARO ROMERO, Joaquín: *Un jándalo en Sevilla*

Presencia del poeta Gerardo Diego en Sevilla. Caro Romero relata sus encuentros con el autor santanderino.

"ABC", 17 mayo 1996.

CARO ROMERO, Joaquín: *Una noche de julio*

Referencia al poeta Antonio Machado, nacido una noche de julio de 1875 en el célebre Palacio de las Dueñas. En septiembre de 1883 se traslada con su familia a Madrid y no vuelve hasta marzo de 1898. Probablemente estuvo en Sevilla a finales de 1902 y principios de 1903.

"ABC", 22 julio 1996.

CARRASCO, Fernando: *El Arzobispo corona canónicamente hoy a la Virgen de la Soledad de Alcalá del Río.*

El arzobispo de Sevilla, monseñor Carlos Amigo Vallejo, coronará canónicamente esta tarde a la Virgen de la Soledad en su Dolor, titular de la Hermandad de la Soledad de Alcalá del Río. La imagen, que tiene una enorme devoción popular, es de autor desconocido y podría haber sido tallada a principios del último tercio del siglo XVI, siendo la más antigua de Sevilla y su provincia. Sobre los actos conmemorativos.

"ABC", 15 junio 1996.

CASTRO, Manuel: *Castillos del Ayuntamiento de Sevilla*

Continúa esta serie periodística que describe la historia de los castillos del Ayuntamiento de Sevilla. En este caso, se refiere a los situados en la provincia de Huelva, concretamente en Aroche, Cortegana y Cumbres Mayores.

"El Correo de Andalucía", 2 mayo 1996.

10 junio 1996

12 agosto 1996

CENIZO JIMÉNEZ, José: *Demófilo, siempre agradecidos*

En el ciento cincuenta aniversario de su nacimiento recuerda el autor a Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, y el estudio del folklore. Su actividad se encuadra en la corriente de Romanticismo popularista, que existió en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, que alentó la búsqueda y estudio de las canciones populares. Algunas de las creaciones populares que el padre de los Machado recopiló y comentó ilustran este homenaje.

"El Correo de Andalucía", 1 mayo 1996.

CHACÓN, José Antonio: *Adiós, maestro*

Evocación de la figura de Francisco Cortijo, recientemente fallecido.

Fue un pintor que no se sometió a los dictados del mercado ni a las corrientes, heterodoxo y tremendamente personal y diferente.

“Diario 16”, 27 mayo 1996.

CHACÓN, José Antonio: *Los “dulces” de Murillo*

La Fundación Focus expone en Los Venerables doce cuadros de Murillo adquiridos por Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, durante su estancia en Sevilla (1729-1733). Las obras vuelven a la capital hispalense doscientos setenta y cinco años después de que la reina se los llevara a su palacio de La Granja. Detalles de los lienzos que integran la exposición.

“Diario 16”, 21 mayo 1996.

ESLAVA, Francisco: *Cultura reedita “Historia de la ciudad de Carmona”, obra de 1886*

La Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Carmona ha reeditado el libro *Historia de la ciudad de Carmona* de Manuel Fernández López, publicada en la imprenta de Gironés y Orduña de Sevilla en el año 1886. La obra constituye la piedra angular de la historiografía sobre la ciudad. Sobre el acto de presentación.

“ABC”, 23 julio 1996.

ESTEPA, Gloria: *El Palacio del Conde Duque de Olivares cumple 25 años como monumento*

El conjunto, formado por la plaza de España, la iglesia parroquial y el Palacio del Conde Duque de Olivares, fue declarado monumento histórico artístico en 1971. Tanto el Palacio como la iglesia, que llegó a ser Colegiata, datan del siglo XVI. Son de la misma época en que Pedro de Guzmán y Zúñiga, segundo hijo del duque de Medina Sidonia, recibió el título de primer Conde de Olivares.

“El Correo de Andalucía”, 28 julio 1996.

FALCÓN ROMERO, Antonio: *Rolando Campos, pintor del tiempo*

Recorrido por la vida y obra del pintor Rolando Campos, trianero de nacimiento, que ha paseado con éxito sus obras por museos y colecciones de todo el mundo. Desde su primera exposición en 1968 ha participado o

realizado más de cincuenta, gran parte de ellas en el extranjero. Su principal obra se encuentra desperdigada por Europa y América.

"Diario 16", 7 julio 1996.

FERNÁNDEZ DE CASTILLEJO, Asunción: *Tras 10 años de restauración, Itálica abre al público por primera vez "La Casa de los Pájaros"*

Se trata de la primera vivienda romana que se puede visitar en las ruinas de la ciudad imperial, que tomó su nombre del gran mosaico de pájaros que contiene. Sobre los trabajos de restauración, que comenzaron en 1986. Además, se encuentran todavía en este proceso dos de sus mosaicos más valiosos: los de Telos y los Pájaros.

"ABC", 2 mayo 1996.

FERNÁNDEZ LÉRIDA, Amalia: *El Ateneo entregó el premio "Joaquín Romero Murube" a la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*

El premio es un reconocimiento a la contribución al desarrollo cultural de nuestra ciudad. Sobre el acto de entrega del galardón, en el que el académico Enrique de la Vega Viguera centró su alocución en la historia de la Academia y la vida, obra y personalidad de Joaquín Romero Murube.

"ABC", 2 mayo 1996.

FERRAND, Pablo: *En la Fototeca hispalense está la historia gráfica de Sevilla*

Miguel Ángel Yáñez Polo posee una colección de fotografías, donde existen imágenes tomadas desde 1839, que reproduce la historia de nuestra ciudad. *Fototeca hispalense* es el nombre con el que este médico internista, narrador, artista plástico, historiador e investigador de las técnicas fotográficas ha bautizado su gran tesoro particular.

"ABC", 15 agosto 1996.

FERRAND, Pablo: *Enrique Valdivieso leyó ayer su discurso de ingreso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*

Temas cervantinos en la pintura sevillana decimonónica fue el título del discurso de ingreso del catedrático Enrique Valdivieso, un repaso iconográfico sobre aquellos pintores del XIX que han bebido de Cervantes. El nuevo académico viene a ocupar la vacante producida por el fallecimiento del pintor y ensayista José Romero Escassi.

"ABC", 6 mayo 1996.

FERRAND, Pablo: *Los restos de muralla almohade excavados en la Puerta de la Carne serán conservados*

Sobre los resultados de los trabajos de excavación arqueológica de la calle Cano y Cueto, donde han aparecido restos de la muralla islámica, que serán conservados "in situ" y parte de una necrópolis bajomedieval que está siendo minuciosamente estudiada.

"ABC", 21 julio 1996.

FLORENCIO, M.J.: *La Junta inscribe la Capilla de Montesión en el Catálogo del Patrimonio Histórico Andaluz*

La capilla data de finales del siglo XVI. El elemento de más relevancia artística del inmueble es la techumbre de madera que la cubre, fechada a finales del siglo XVI, es uno de los pocos elementos que se conserva de la construcción original. Descripción del interior y exterior del edificio.

"ABC", 2 junio 1996.

GARCÍA, José L.: *La mascarilla de la Virgen del Buen Fin destruida por los franceses está oculta tras la que hizo Juan de Astorga*

La reliquia de la mascarilla de la Virgen del Buen Fin que las tropas francesas mutilaron a machetazos durante su estancia en Sevilla está oculta tras el nuevo rostro que en 1810 realizó el imaginero Juan de Astorga. Su autoría ha sido confirmada recientemente, al encontrar el archivero de la Lanzada, José María Escudero, la carta de pago otorgada por Astorga.

"ABC", 3 mayo 1996.

GARCÍA, José L.: *La obra más representativa del barroquismo de Valdés Leal colgará en el Ayuntamiento*

El cuadro *La retirada de los sarracenos* de Valdés Leal, tras ser restaurado en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, se incorporará al patrimonio histórico que decora la sede del Ayuntamiento. La obra procede del despiece de un retablo pictórico hecho por el pintor para el convento de Santa Clara de Carmona. Historia y descripción del lienzo y detalles de la restauración.

"ABC", 18 mayo 1996.

- GIL DELGADO, Francisco: *Los seises más viejos*
Apuntes sobre la vinculación de la danza al culto público al Santísimo, tema analizado en el libro *Los seises de Sevilla* de don Herminio González Barrionuevo, quien afirma que no conoce al origen exacto de nuestros seises sevillanos, aunque ya en 1508 y 1509 hay notas de pagos a “cantorcillos que fueron cantando e baylando” en la procesión del Corpus.
“ABC”, 9 junio 1996.
- GÓMEZ, José María: *Aquel Primero de Mayo de 1936 en Sevilla*
Crónica del Primero de Mayo de 1936 en Sevilla que resultó menos tumultuoso de lo que se esperaba. Cuando concluía la manifestación en la calle Sagasta se produjo una muerte por arma de fuego.
“El Correo de Andalucía”, 1 mayo 1996.
- GÓMEZ, José María: *Cañada del Rosal, una década como municipio sevillano*
El 27 de agosto de 1986, Cañada del Rosal se emancipó de La Luisiana. Fue uno de los poblados creados por súbditos alemanes y flamencos en la segunda mitad del siglo XVIII. Sobre los actos conmemorativos de la efemérides.
“El Correo de Andalucía”, 27 agosto 1996.
- GÓMEZ, José María: *La vida interna de Cantillana en sus Ordenanzas de 1550*
La publicación de las *Ordenanzas Municipales de la Villa de Cantillana (1550)*, edición y estudio de María Antonia Carmona Ruiz, nos ofrece un retrato singular de valor antropológico de una época moderna, ya que estas ordenanzas regularon la villa hasta la disolución del régimen señorial en el siglo XIX.
“El Correo de Andalucía”, 20 agosto 1996.
- GÓMEZ, José María: *Reclamada por la Junta, vuelve a San Telmo la Virgen del Buen Aire*
La imagen esculpida hacia 1565 por Juan de Oviedo y de la Bandera, tuvo capilla en Triana, ubicada en la Universidad de Mareantes, y fue muy venerada por los que iban y venían del Nuevo Mundo. Después de su traslado a la Catedral para la exposición Magna Hispalense, celebrada en 1992, la imagen no volvió a la capilla de San Telmo.
“El Correo de Andalucía”, 23 mayo 1996.

GÓMEZ, José María: *Recordando a una princesa*

Recuerdo de S.A.R. Doña María de los Dolores de Borbón y Orleans recientemente fallecida. Presencia de la Infanta y su familia en la localidad de Dos Hermanas donde instalaron su residencia.

“El Correo de Andalucía”, 16 mayo 1996.

GÓMEZ, José María: *Recuerdo y reivindicación de un ilustre maestro de párvulos*

Felicidad Loscertales y Rosario Navarro han publicado el libro *Faustino Álvarez y Sáenz (1848-1910). Un maestro de párvulos sevillano*, que además de biográfico es un estudio puntual e interesante de la obra *Apuntes pedagógicos referente a la educación de párvulos en España*, fechado en Sevilla en 1895, cuyo autor fue este maestro ejemplar y primer director del colegio público Macarena.

“El Correo de Andalucía”, 29 agosto 1996.

GÓMEZ, José María: *Sevilla no cumplió su palabra con Pérez Comendador*

Datos biográficos del ilustre escultor Enrique Pérez Comendador, quien en 1975 ofreció su obra el Ayuntamiento que le prometió crear un Museo en la casa número 1 de la calle Fabiola. Al no cumplirse esta promesa la colección escultórica fue donada a su pueblo natal, Hervás (Cáceres). El artista fue fundador y primer director de la Escuela de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría. Sobre sus obras conservadas en nuestra ciudad.

“El Correo de Andalucía”, 13 agosto 1996.

GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Presencia de Sevilla en el Corpus del Cuzco*

La exposición “La procesión del Corpus en el Cuzco”, formada por doce cuadros del siglo XVIII, que se celebra en el Monasterio de San Clemente, da pie al autor para señalar los puntos de contacto que existieron entre nuestra ciudad y la capital de los Reyes, en el lejano Perú.

“El Correo de Andalucía”, 20 junio 1996.

GUALLART, Alberto: *El fracasado destino de Cansinos-Asséns*

La obra del escritor, traductor y periodista sevillano Rafael Cansino-Assens (Sevilla, 1883-Madrid, 1964), *El divino Fracaso* es un libro de

memorias íntimas, espirituales o las de un ánimo desengañado y triste. Echando mano de su mejor prosa el autor confiesa sus fracasos.

“El Correo de Andalucía”, 25 agosto 1996.

GUALLART, Alberto: *Ese varón de la Bética*

El poeta sevillano Rafael Montesinos acaba de publicar el libro *Con la pena cabal de la alegría*, que reúne su poesía inédita desde 1986. En la línea del escritor se trata de un poemario claro, porque Montesinos ha convertido la sencillez en una divisa de su poesía.

“El Correo de Andalucía”, 4 agosto 1996.

GUALLART, Alberto: *Influencias cuzqueñas en Carmona*

La iglesia del convento de Santa Clara de Carmona alberga una galería de cuadros de santas, cuya autoría, aunque se desconoce, debieron de ser pintados en la segunda mitad del siglo XVII. Estos lienzos han sido emparentados con el arte indígena peruano a partir de la exposición sobre el Corpus del Cuzco (Perú), celebrada en Sevilla. Influencias entre el patrimonio de Santa Clara y el arte cuzqueño.

“El Correo de Andalucía”, 29 agosto 1996.

GUALLART, Alberto: *Los usos medievales de enterramiento perduraron en Sevilla hasta el siglo XIX*

El libro *Los cementerios en la Sevilla contemporánea* de Francisco Javier Rodríguez Barberán, publicado por la Diputación de Sevilla, analiza las consecuencias, la reacción y el rico debate teórico, sanitario e ideológico que provocó la Real Cédula de Carlos III de 1787 ordenando la clausura de los camposantos religiosos y promoviendo en su lugar la construcción de saneados e higiénicos cementerios públicos.

“El Correo de Andalucía”, 31 julio 1996.

GUZMÁN, Clara: *Periodistas olvidados*

El libro *La novela de un literato*, obra autobiográfica de Rafael Cansinos-Asséns, sevillano que emigró a Madrid para malvivir del periodismo, muestra la vida del periodista de principios de siglo. Por sus páginas desfilan profesionales de raza a los que el tiempo ha ido borrando de la memoria colectiva.

“ABC”, 26 mayo 1996.

IGLESIAS, Pepe: *"El tránsito de San Isidoro" reluce en su altar*

Una vez restaurado el cuadro de Juan de Roelas (1560-1625) luce ya en el retablo mayor del altar en la iglesia de San Isidoro. Está considerada como una de las pinturas más importantes del patrimonio artístico sevillano. Roelas fue un pintor de vanguardia y adelantado a su época, su formación italiana jugó un papel relevante en su evolución pictórica hacia el naturalismo. Detalles de los trabajos de restauración.

"El Correo de Andalucía", 29 junio 1996.

MENA, Ricardo: *"Saber para servir"*

Evocación de la figura de Sebastián García Díaz, médico y hombre de una gran erudición y humanidad. Antes de la de Medicina, fue académico numerario de la de Buenas Letras. Cuando se le nominó para aquella, la Cátedra acordó regalarle la medalla de la misma, en cuyo reverso había una frase: "Saber para servir", que fue lo que hizo toda su vida.

"ABC", 4 julio 1996.

MOGUER, María José: *El Cristo del Buen Fin de El Pedroso se presenta restaurado*

La imagen, expuesta en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, es una escultura de madera policromada de tamaño natural que representa a Cristo muerto y puede atribuirse con casi total seguridad a Pedro Millán y datarse en 1500. El autor es uno de los escultores más relevantes de cuantos trabajaron en Sevilla entre los últimos años del siglo XV y principios del XVI. Información sobre los trabajos de restauración.

"El Correo de Andalucía", 6 julio 1996.

MOGUER, María José: *La Diputación de Sevilla organiza un homenaje a Alfonso Jiménez*

Sobre el homenaje que la Diputación de Sevilla en colaboración con el Centro Andaluz de Teatro y la Fundación Machado dedicarán al dramaturgo Alfonso Jiménez Romero. Constarán de conferencias, exposiciones y recitales que recordarán al autor teatral nacido en Morón de la Frontera.

"El Correo de Andalucía", 29 mayo 1996.

MOGUER, María José: *Más de cuarenta artistas rinden con sus obras un homenaje a Goya en Sevilla*

Para conmemorar el 250 aniversario del nacimiento de Francisco de Goya, la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría ha organizado una exposición con las obras de gran parte de sus actuales académicos artistas.

"El Correo de Andalucía", 8 mayo 1996.

MOGUER, María José: *Sin fiesta de cumpleaños*

El Museo Arqueológico de Sevilla celebra su 50 aniversario sin actos conmemorativos. Al separarse del Museo Provincial de Bellas Artes, pasó a ocupar su actual edificio que fue construido por Aníbal González para el Pabellón de Bellas Artes de la Exposición Iberoamericana de 1929, cedido más tarde por el Ayuntamiento de Sevilla al Estado para instalar en él su sede definitiva el 26 de mayo de 1946. Descripción y contenido del Museo.

"El Correo de Andalucía", 26 mayo 1996.

MONTERO ALCAIDE, Antonio: *Alcabala del viento*

Sobre algunos detalles y disposiciones recogidos en el libro *Ordenanzas Municipales de la Villa de Cantillana (1550)* de María Antonia Carmona Ruiz, que refleja hasta donde es posible la vida interna de una localidad de la época. El título del artículo hace referencia al tributo que pagaba el forastero por los géneros que vendía.

"ABC", 21 junio 1996.

MONTERO ALCAIDE, Antonio: *Historia local*

Relación de algunos episodios recogidos en el libro *Historia de la Ciudad de Carmona*, del médico y escritor Manuel Fernández López, impreso en 1886. La obra es un ejemplo de la importancia de la historia local como uno de los recursos más eficaces para reconstruir la Historia mayor.

"ABC", 2 agosto 1996.

MORALES LLAMAS, Miguel: *Juan Ramón, en El Correo*

Juan Ramón Jiménez publicó cuando sólo tenía diecisiete años tres poemas en El Correo de Andalucía: el primero *La espina*, el 6 de marzo de 1899, el segundo *Consuelo*, el 13 de marzo de 1899, y el tercero *Egoísmo*, el 20 de marzo del mismo año. Comentario de los tres textos.

"El Correo de Andalucía", 24 mayo 1996.

NAVARRO ANTOLÍN, Carlos: *Los "Baños de la Reina Mora", declarados Bien de Interés Cultural*

Se trata de los baños árabes más amplios e importantes de la península ibérica, construidos en la transición del siglo XII al XIII. Con esta declaración se podrá conseguir finalmente su restauración. Referencia histórica del monumento.

"ABC", 21 julio 1996.

PINEDA NOVO, Daniel: *Gabriela Ortega, en el recuerdo*

El 12 de agosto de 1995 falleció la temperamental recitadora sevillana Gabriela Ortega que poseía el duende, el genio y el ángel lorquiano. Cuando se cumple un año de su muerte, Pineda Novo la recuerda.

"El Correo de Andalucía", 11 agosto 1996.

PINEDA NOVO, Daniel: *Manuel Bohórquez y "El Carbonerillo"*

Comentario sobre la biografía de Manuel Vega García "El Carbonerillo" que ha escrito el periodista Manuel Bohórquez. Detalles de la vida del cantaor sevillano.

"El Correo de Andalucía", 9 agosto 1996.

R.H.C.: *El lema de "Sevilla Mariana" se conmemora con una exposición*

El Ayuntamiento de Sevilla celebrará el cincuentenario de la incorporación a los títulos de la ciudad del lema Mariana con una exposición que reunirá más de 30 esculturas y pinturas sobre la Virgen María. Sobre las obras que estarán presentes en la muestra.

"El Correo de Andalucía", 12 julio 1996.

R.H.C.: *El Velázquez del salón de plenos será expuesto en Edimburgo*

El cuadro *Imposición de la casulla a San Ildefonso* ha sido cedido a la Galería Nacional de Edimburgo para una exposición sobre el universal pintor. A cambio el Ayuntamiento quiere la cesión de la obra *Vieja friendo huevos*, uno de los más populares del artista sevillano, para la conmemoración del cuatrocientos aniversario de su nacimiento.

"El Correo de Andalucía", 3 agosto 1996.

RECIO, F. J.: *Medalla para María Auxiliadora*

Todas las imágenes coronadas de Sevilla tienen ya la réplica de la medalla de la ciudad que el Ayuntamiento otorgó en 1982 a todas las imágenes de

gloria y penitencia, así como a las sacramentales. Todas, después de la entrega a la imagen de María Auxiliadora, coronada el 13 de mayo de 1954, a la que faltaba dicha réplica de la medalla. Sobre el acto de entrega.

“Diario 16”, 25 mayo 1996.

ROBLES, Miguel A.: *El Museo recupera una marcha de 1941 compuesta por Font Fernández para el Cristo de la Expiración.*

“Expiración” es la marcha fúnebre, de la que pocos conocían su existencia, recuperada, recuperada ahora por la Hermandad del Museo y que fue compuesta en 1941 por el músico Manuel Font Fernández.

“ABC”, 25 agosto 1996.

ROSA, Julio M. de la: *Giralda*

Giralda es el título de una obra de Alfonso Grosso, publicada en 1982. La obra aunque pertenece a la segunda época del autor conserva en su escritura una gran dosis de calidad. Como en *Florido mayo* la acción principal del texto está situada en Sevilla.

“Diario 16”, 22 mayo 1996.

ROSA, Julio M. de la: *La Sevilla de Caballero Bonald*

El Narrador protagonista del último libro de José Manuel Caballero Bonald, *Tiempos de guerras perdidas*, relata su estancia en nuestra ciudad a la que llega en 1946.

“Diario 16”, 15 mayo 1996.

ROSA, Julio M. de la: *La última casa del poeta*

La última casa donde vivió Luis Cernuda está situada en el número 18 de la calle Aire, en la que un azulejo recuerda la estancia del poeta. Viviendo en ella, conoció a Pedro Salinas y descubrió de su mano la obra y el mundo de André Gide.

“Diario 16”, 13 mayo 1996.

ROSA, Julio M. de la: *Paco Cortijo*

Evocación del pintor sevillano Francisco Cortijo, recientemente fallecido. Fue un sevillano profundo y atípico, radical como una pasión adolescente. Despreciaba el canon que rigen desde siempre y para siempre a esta ciudad de gatos pardos, azulejos e incienso.

“Diario 16”, 5 junio 1996.

RUBIO, Javier: *Luto sevillano por una Infanta*

La Infanta María Dolores de Borbón y Orleans, tía del rey Don Juan Carlos, fallecida ayer en Madrid, será enterrada en la cripta de la parroquia del Salvador. La relación de la Familia Real con la iglesia sevillana tiene que ver con la devoción que el Infante Don Carlos, padre de la Condesa de Barcelona, sentía por el Señor de Pasión, cuya hermandad está establecida canónicamente en parroquia del Salvador.

“Diario 16”, 12 mayo 1996.

RUFINO, César J.: *Alcaldesa excelsa, reina de reyes*

En 1904 la Virgen de los Reyes recibió la coronación canónica, y, en 1946, la que ya era Reina, Madre y Abogada de Sevilla fue proclamada Patrona de la ciudad y de la archidiócesis. Por su vocación, la capital hispalense recibió como último título el de Mariana. Sevilla le concedió su medalla de oro, tras nombrarla alcaldesa honoraria. Detalles de estos acontecimientos así como de sus salidas extraordinarias y otras noticias de la Patrona de Sevilla.

“El Correo de Andalucía”, 15 agosto 1996.

RUIZ-CAPOTE, Juan de Dios: *Manuel Mantero en “Fiesta”*

El último libro del poeta sevillano Manuel Mantero, *Fiesta*, muestra la permanente búsqueda de un esencialismo con un lejano y deseante Dios al fondo mediante el verso corto, de arte menor. Actualmente ocupa la cátedra de Poesía Española e Hispanoamericana en la Universidad de Georgia (U.S.A.)

“ABC”, 4 agosto 1996.

S.C.: *Carmen Laffón y Joaquín Vaquero Turcios, nuevos académicos de Bellas Artes*

Carmen Laffón y Joaquín Vaquero Turcios han sido elegidos nuevos miembros de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando. La obra pictórica de la pintora sevillana se inscribe dentro de un realismo intimista y poético, centrándose sobre todo en el paisaje. Apuntes biográficos.

“ABC”, 4 junio 1996.

S.C.: *El Conde de Lebrija ingresó ayer como académico de honor de la Academia de Bellas Artes*

El discurso de ingreso de Eduardo de León y Manjón, conde de Lebrija, como académico de honor en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, titulado "El Palacio de Lebrija. Domus Italicense", trató la historia y patrimonio de la casa de la calle Cuna.

"ABC", 15 mayo 1996.

S.L.: *El cuadro "La vieja friendo huevos", de Velázquez, vendrá a Sevilla en 1999*

La Galería Nacional de Edimburgo prestará a nuestro ciudad este cuadro para conmemorar los cuatro siglos del nacimiento del pintor. Se trata de una obra clave en la etapa sevillana de Velázquez y un lienzo de una calidad extraordinaria.

"ABC", 3 agosto 1996.

SALAS, Nicolás: *Efemérides sevillanas 96*

Relación de algunos acontecimientos de la historia de Sevilla que en este año celebran diferentes aniversarios, como los ciento cincuenta años del nacimiento de Sor Ángela de la Cruz, el sesquicentenario de la Feria de Abril, los setenta y cinco años del primer vuelo de la comercial aviación española, el medio siglo de la incorporación del título de Mariana al lema del escudo de la ciudad y de la proclamación de la Virgen de los Reyes como Patrona de Sevilla, entre otros.

"ABC", 26 julio 1996.

SÁNCHEZ, Silvia: *La Puerta de Córdoba recobra su pasado*

Sobre los estudios arqueológicos, previos a la restauración, de la Puerta de Córdoba en Carmona, que ha puesto al descubierto la estructura originaria de esta construcción levantada en el siglo I d.C. a modo más de una *porta triumphalis* que de una edificación defensiva o de acceso.

"El Correo de Andalucía", 6 mayo 1996.

SÁNCHEZ, Silvia: *Las obras de un aparcamiento descubren en Sevilla una gran necrópolis judía*

La excavación arqueológica previa a la construcción de un aparcamiento subterráneo en el Paseo Catalina de Rivera ha puesto al descubrimiento un trozo de muralla islámica y una necrópolis judía, que puede tratarse de

la continuación del mismo enterramiento que apareciera en el cercano Cuartel de Intendencia, actual sede de la Diputación.

"El Correo de Andalucía", 5 junio 1996.

SÁNCHEZ, Silvia: *Los legajos salvan a San Isidoro de la ruina*

El proyecto de la Consejería de Cultura de trasladar la sede de los archivos General e Histórico de Andalucía al monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce (Sevilla), levantado en 1301, posibilitará la recuperación global del conjunto monumental.

"El Correo de Andalucía", 17 mayo 1996.

SÁNCHEZ, Silvia: *Morón recupera el Teatro Cine Oriente*

Sobre los trabajos de restauración del Teatro Oriente que abrió sus puertas en 1928. Con su recuperación se podrá recobrar una programación cultural, en la actualidad muy limitada por las muchas deficiencias.

"El Correo de Andalucía", 3 junio 1996.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Pedro José: *Sevilla, Turina y Castillo*

Joaquín Turina y Manuel Castillo, dos compositores unidos por un mismo hecho: su fidelidad a Sevilla, expresada de distintas formas pero impulsada por la misma fuerza, el amor a la ciudad que los vio nacer.

"ABC", 20 mayo 1996.

VÁZQUEZ, María Luisa: *Editan una recopilación de las antiguas Ordenanzas del oficio de los hortelanos*

Se trata de un compendio de todas las normas que sobre este oficio había recibido Sevilla desde su conquista cristiana. Data del año 1248, y su primera recopilación fue encargada por los Reyes Católicos y publicada en 1527. El texto que reproduce este trabajo corresponde a la segunda edición de dicha normativa de 1632. La obra de Teresa Segura y Carlos Moreno es una contribución a la creación del Parque Miraflores como un gran espacio verde de carácter educativo y cultural.

"ABC", 30 junio 1996.

VEGA, Juan M.: *Cofradías*

Cuadernillo especial dedicado al presente, pasado y futuro de las Hermandades y Cofradías de nuestra ciudad.

“El Correo de Andalucía”, 3, 10, 17, 24, 31 mayo 1996.

7, 14, 21, 28 junio 1996.

5 julio 1996.

VELA, Ángel: *El Altozano de Ariño*

Un libro de Francisco de Ariño, publicado en 1873, relata los desastres que provocaba el río en sus crecidas, asimismo nos muestra un interesante grupo de personajes, y sus circunstancias, de Triana de entre los años 1592 y 1604.

“El Correo de Andalucía”, 12 mayo 1996.

José REINA MACÍAS

Cancionero sevillano de Nueva York, eds. Margit Frenk, José J. Labrador Herráiz y Ralph A. DiFranco, prólogo de Begoña López Bueno, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1996.

CRÍTICA DE LIBROS

Hace ya varios decenios que se establecieron merced a las aportaciones de estudiosos tan insigntes como Rodríguez-Moñino entre otros, que la lírica áurea constituye un universo complejo de corrientes y tendencias poéticas, cuya cabal reconstrucción sólo resulta posible atendiendo a un entramado amplísimo de fuentes impresas y manuscritas. Entre tales fuentes cobran singular relevancia las de carácter colectivo, cancioneros y romanceseros, que tienen la mayoría de las veces carácter manuscrito y han permanecido, poro durante años, o permanecen todavía, a la espera de ser editados, dispersos por bibliotecas de todo el mundo. Sólo una paciente y rigurosa tarea de catalogación y edición va permitiendo poco a poco el acceso a esa ingente multitud de textos, que constituyen algo así como la tierra fecunda sobre la que pudo florecer el talento de los autores más prestigiosos.

A esa indispensable labor de recuperación y estudio han contribuido y contribuyen numerosos investigadores, cuya enumeración resultaría ahora prolija. Pero es de justicia reconocer que, en los últimos tiempos, son los profesores José J. Labrador y Ralph DiFranco quienes desde sus respectivas universidades estadounidenses (la Cleveland State University y la University of Denver) vienen desarrollando en equipo la tarea más sistemática y fecunda en el campo editorial de los cancioneros áureos. Desde 1986 hasta 1996 han ido apareciendo con la colaboración ocasional de otros investigadores, (ocho cancioneros hasta ahora inéditos, la mayoría conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid o en la del Palacio Real, también de Madrid. Entre ellos cabría destacar por la cantidad y calidad de los textos conservados el *Cancionero de Pedro de Rojas* (ms. 3924 de la Nacional), el fundamental *Cancionero de Francisco Morán de la Estrella* (ms. 551 de la Biblioteca Real) o, como es, el riquísimo *Cancionero sevillano de Nueva York* (ms. B 2486 de

Cancionero sevillano de Nueva York, eds. Margit Frenk, José J. Labrador Herráiz y Ralph A. DiFranco, prólogo de Begoña López Bueno, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1996.

Hace ya varias décadas quedó establecido, merced a las aportaciones de estudiosos tan insignes como José M. Blecua o Antonio Rodríguez-Moñino entre otros, que la lírica áurea constituye un universo complejo de corrientes y tendencias poéticas, cuya cabal reconstrucción sólo resulta posible atendiendo a un entramado amplísimo de fuentes impresas y manuscritas. Entre tales fuentes cobran singular relevancia las de carácter colectivo, *cancioneros* y *romanceros*, que tienen la mayoría de las veces carácter manuscrito y han permanecido durante años, o permanecen todavía, a la espera de ser editados, dispersos por bibliotecas de todo el mundo. Sólo una paciente y rigurosa tarea de catalogación y edición va permitiendo poco a poco el acceso a esa ingente multitud de textos, que constituyen algo así como la tierra fecunda sobre la que pudo florecer el talento de los autores más prestigiosos.

A esa indispensable labor de recuperación y estudio han contribuido y contribuyen numerosos investigadores, cuya enumeración resultaría ahora prolija. Pero es de justicia reconocer que, en los últimos tiempos, son los profesores José J. Labrador y Ralph DiFranco quienes desde sus respectivas universidades estadounidenses (la Cleveland State University y la University of Denver) vienen desarrollando en equipo la tarea más sistemática y fecunda en el campo editorial de los cancioneros áureos. Desde 1986 hasta 1996 han ido apareciendo con la colaboración ocasional de otros investigadores, ocho cancioneros hasta ahora inéditos, la mayoría conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid o en la del Palacio Real, también de Madrid. Entre ellos cabría destacar por la cantidad y calidad de los textos conservados el *Cancionero de Pedro de Rojas* (ms. 3924 de la Nacional), el fundamental *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* (ms. 531 de la Biblioteca Real) o, cómo no, el riquísimo *Cancionero sevillano de Nueva York* (ms. B 2486 de

la Hispanic Society de Nueva York), que ahora sale a luz (la relación completa de los editados la ofrece Begoña López Bueno en su bien medido prólogo al aquí reseñado). Labor editorial que se ha visto acompañada por la aparición de trabajos complementarios de carácter documental e instrumental, tales como la descripción bibliográfica de manuscritos y la elaboración de índices y repertorios. Entre estos últimos resulta obligado mencionar la utilísima *Tabla de los principios de la poesía española (siglos XVI-XVII)*, que con sus más de 20.000 entradas constituye un espléndido anticipo de lo que algún día, Dios mediante, llegará a ser el Catálogo General de primeros versos de la poesía áurea.

La historia del códice que ahora editan Labrador y DiFranco, acompañados esta vez de una especialista de la excepcional talla de Margit Frenk, tiene mucho de emblemático en lo que se refiere a los avatares por los que han debido pasar no pocos tesoros de nuestro patrimonio bibliográfico. Copiado en Sevilla por los años de 1580 a 1590, el curso del tiempo lo llevó hasta las manos de Bartolomé José Gallardo, a cuya muerte en 1852 pasó a poder de su sobrino, a quien se lo compró en 1861 D. José Sancho Rayón. Años después lo adquirió el gran bibliófilo sevillano D. Manuel Pérez de Guzmán y Boza, Marqués de Jerez de los Caballeros, quien acabaría por venderlo, junto con el resto de su magnífica biblioteca, a Mr. Archer M. Huntington, cuando principiaba el año de 1902. De esta manera el códice pasaría a engrosar los fondos de la Hispanic Society de Nueva York, donde se custodia hasta el día de hoy.

El «Estudio preliminar», que antecede a la edición proporciona una minuciosa descripción del manuscrito, tanto desde el punto de vista codicológico como de su contenido literario. Se trata de un tomo en 4º que consta de 300 folios repartidos en veinte cuadernillos de variado grosor, con papel de diverso tamaño y calidad. Tres de los cuadernillos son espurios, pues contienen actas notariales y otros apuntes de diversa índole, razón por la cual no se incluyen en la edición. Los restantes diecisiete transmiten un total de 668 poemas, copiados de diversas manos, aunque hay «...una mano principal que escribe casi todas las piezas originales, poemas exclusivos de este cartapacio» (p. XXXV). A este desconocido cabe atribuir la condición de recopilador del códice, así como la presunta autoría de los poemas *exclusivos* del mismo. Dado el alto número de poemas devotos recogidos, es muy probable que se tratase de un religioso, «...que trasladó sus propias composiciones y otras que encontró en libros impresos que tenía al alcance de la mano» (p. XXXVI).

Junto a la abundancia de la temática religiosa (originada con frecuencia en el tratamiento a *lo divino* de temas profanos), son características primordiales del cancionero el predominio de los géneros y formas de la tradición cancioneril y octosilábica (redondillas, glosas, villancicos, romances...) y el regusto popular o popularizante de no pocas composiciones. La colección se presenta, así, como un rico muestrario de la lírica que se cantaba por las calles y plazas de las ciudades españolas en las últimas décadas del XVI. Para llegar a ese resultado, el autor-recopilador debió hacer acopio de fuentes orales y escritas, tanto impresas como de mano. La relación del códice con dichas fuentes queda exhaustivamente estudiada en las «Notas» que siguen al texto, apartado en el que los editores consignan, cuando la hay, la presencia del estribillo o composición en otros cancioneros (luego todos esos datos aparecen reunidos en uno de los «Índices»). Merece la pena, a este respecto, recordar, por lo que tienen de reveladoras, las conclusiones a las que han llegado los editores en el apartado de impresos, cuando señalan como muy relacionados con el *Sevillano* «...los *Cancioneros* de Timoneda (1573), el *Cancionero llamado flor de enamorados* (1573, no se conoce ejemplar), el *Cancionero de Montemayor* (1579, 1588), la *Diana* de Montemayor (1580, 1582, 1585, 1586. 1591), la *Flor de romances, glosas, canciones y villancicos* (1578), el *Cancionero de la doctrina cristiana* de López de Úbeda (1579), el *Tesoro* de Pedro de Padilla (1580), las *Obras* de Silvestre (1582), el *Vergel de flores divinas* de López de Úbeda (1582), el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez (1582), las *Obras* de Romero de Cepeda (1582), el *Romancero* de Padilla (1583) y el *Cancionero* de López Maldonado (1586)». Bien se ve por esta relación que el autor-recopilador estaba bastante bien informado de la poesía que iba saliendo de las prensas por aquellos años.

Por lo que hace a su relación con las tendencias de la poesía sevillana de la época, el manuscrito recoge composiciones de autores como Pero Mexía, Juan Sánchez Burguillos, Juan de Iranzo, Baltasar del Alcázar o Francisco Galeas. Por esta vía, el códice establece relaciones con otros de procedencia sevillana, como son el 506 de la Biblioteca Pública de Toledo y el HC 380-611 de la Hispanic Society. Brillan por su ausencia, en cambio, tanto Fernando de Herrera, figura máxima de la poesía hispalense del momento, como los autores de su entorno. Un dato que es, sin duda, coherente con la orientación cancioneril y popularizante de la colección, y que nos ayuda a recrear el trasfondo de aficiones y gustos poéticos sobre el que se perfila la individualidad lírica del *divino* cantor de Luz, quien -como nos recuerda el pintor Pacheco- «...muchas veces se indignó contra el vulgo porque le llamaban el Poeta, no ignorando las [partes] que para serlo perfectamente se requieren, pero sabía la significación vulgar de este apellido».

Una riqueza más guarda el *Sevillano* en sus folios finales: cinco composiciones musicadas (tres villancicos y dos romances) y unos ejercicios, cosa que no es nada habitual en manuscritos de esta índole. Las partituras -de indudable interés para los musicólogos y estudiosos en general- aparecen editadas en un «Apéndice musical». Al margen de esto y del ya mencionado aparato de «Notas», los editores proporcionan al lector una «Bibliografía», diversos índices (de autores, onomástico, de poemas compartidos con otras fuentes, de primeros versos) y una selección de láminas. Todo ello, junto con el exhaustivo «Estudio preliminar» y la cuidada edición de los textos configuran un trabajo modélico en cuanto a la solvencia y el rigor filológico.

Llevaba muchos años el *Sevillano* convertido en tesoro accesible sólo a unos pocos estudiosos. Desde ahora está expuesto también a la contemplación y el disfrute de todos los aficionados y degustadores de la poesía áurea. Habrá que agradecerse siempre a sus editores, que han trabajado con amor y desvelo, como también al Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, por haber acogido el proyecto.

Juan MONTERO
Universidad de Sevilla

GARFIAS, Francisco: *Juan Ramón en su Reino* (Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1996)

La última aportación de Francisco Garfias al conocimiento de la figura del "Andaluz Universal" es el libro *Juan Ramón en su Reino* (Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1996), Premio Juan Ramón Jiménez del Instituto de Cultura Hispánica en el año 1967, que ahora vez la luz con escasas (parece) actualizaciones respecto al texto primero.

Con un prólogo de Arturo del Villar, el presente trabajo recoge una colección de once apartados, de los cuales, los seis primeros se caracterizan por hablar de las amables relaciones humanas de Juan Ramón Jiménez con otros autores de la literatura española o extranjera, y los cinco restantes, por referirse a cuestiones específicamente literarias o de índole más telúricas o geográficas. En cualquiera de los casos, el enfoque predominante del libro es bien visible: está orientado a resaltar la benevolencia del autor Nobel por encima de cualquier desavenencia o mala interpretación histórica de su controvertida figura. Para Garfias, todo está claro: Juan Ramón fue siempre un caba-

llero y “sus pasajeros endiosamientos no eran nunca vanidad, sino sentido de la responsabilidad consciente” (cfr. p. 165). Sólo en una ocasión -cuando habla de la relación Juan Ramón-Antonio Machado, al devolverle el primero el ejemplar dedicado que el segundo le había enviado de su último libro-, admite que Juan Ramón fue maleducado. En ese caso, afirma: “Juan Ramón le escribe a vuelta de correo estas líneas tajantes y acaso injustas” (p. 34, donde se puede leer la escandalosa carta juanramoniana). Ese “acaso” refleja la bondad que Garfias da a toda la actuación de su paisano moguerense. La conclusión del trabajo es bien precisa: a Juan Ramón cabe aplicársele aquella expresión que él asignaba a quienes desempeñaban una diligente tarea en el campo de las humanidades o de la ciencia: la de “héroe español”. “Yo quisiera- dice Garfias- que estas líneas mías de hoy terminasen proclamándole héroe español de la poesía verdadera” (p. 179).

Es, pues, en esa línea de “héroe español” como hay que entender el papel que Garfias atribuye a este *Juan Ramón en su Reino*, cuya realeza abarca tanto su magisterio en poetas como Guillén, Pedro Salinas, Hernández, o el mismísimo Antonio Machado, como la sobresabida afirmación de que es fermento de la poesía española durante, ni más ni menos, medio siglo. Por supuesto, nadie pone en duda hoy en día ni la calidad de la palabra poética juanramoniana, ni su vigencia, ni su repercusión. Si el tono encomiástico que expresa Garfias para hablar de “su” poeta está de sobra justificado, no así la apología (innecesaria) que hace de Juan Ramón destacándolo como el más importante poeta de la España del siglo XX.; sobre todo porque a las alturas que estamos en el conocimiento del poeta moguerense no hacía falta. Ignoro cuál era el estado de popularidad de Juan Ramón en 1967, el año en que Garfias terminó su libro. Supongo que satisfactorio: once años antes le habían concedido el Premio Nobel de Literatura y me parece que gozaba de prestigio más que sobrado para que los humos de la gloria le fueran oralmente reconocidos. El capítulo “la definitiva aportación juanramoniana” que cierra el trabajo de Garfias y que resume las características más señeras de la labor creativa de Juan Ramón, quizás al publicarlo ahora (como algún otro apartado más), hubiera requerido una revisión, especialmente porque la argumentación que se da para defender al poeta moguerense (contraponiéndolo, por ejemplo, a Machado) de quienes lo consideran un poeta de torre de marfil, ajeno a los problemas humanos, es impropio, sobradamente impropio.

Frente al juicio de Iris M. Zabala de que no hay dos escritores más opuestos que Nikos Kazantzakis y Juan Ramón Jiménez, Garfias propone una serie de afinidades esenciales y, como referencia del acercamiento amistoso que

unía a los dos premios Nobel trae a colación cuatro cartas del autor griego a Juan Ramón en las que se dirige a él como “Querido Maestro” y siempre con el tratamiento de Usted, cartas que dejan ver, más que nada, la gran admiración y respeto del primero por el segundo. De las similitudes entre ambos, Garfias dice: “existe un sentido poético, angustioso, de eternidad, en los dos. Llama que danza, movediza, diabólica, plural, en el proceso creacional del griego. Llama que danza alrededor de sí mismo en el camino creador del andaluz” (p. 55). Y poco más. Juicios de valor no se da ninguno.

Otros artículos se refieren a la influencia de Rubén Darío en Juan Ramón, pero también a sus diferencias; o bien a la viva relación de Juan Ramón con la familia de Lorca, especialmente con Isabel, la hermana del poeta (Garfias vuelve a publicar la larga misiva que ya editara en 1992 y en la que Juan Ramón le da gozosa cuenta a ésta de los días que vivió en Granada); o bien a la relación del Nobel con Miguel Hernández, a propósito de una carta que el poeta de Orihuela le dirigió tras quedar deslumbrado con la lectura de la *Segunda Antología poética juanramoniana*; o, por cerrar la nómina, a la relevancia de Juan Ramón como poeta en prosa o a los avatares que dieron lugar a la creación de Platero y a sus primeras ediciones (española y parisina respectivamente). El contenido, prácticamente, es del cariz señalado.

Escrito con la naturalidad que caracteriza la prosa de Garfias, *Juan Ramón en su Reino* es un libro sin erudiciones. De reflexión, pero sin referencias academicistas (he leído muy pocas), ni notas a pie de página, ni nada que perjudice a hacer de él un libro cordial, apto para cualquier público; de esos con los que se cogen ganas por averiguar quién era exactamente Juan Ramón.

Carmelo GUILLÉN ACOSTA

ARCHIVO DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA. *Hospitales y centros benéficos sevillanos. Inventario de sus fondos*. Carmen Barriga Guillén, Antonia Heredia Herrera, Reyes Siles Saturnino, Luisa Zahíno Peñafort. Sevilla. Diputación de Sevilla.. 1997. 466 p. il.

Una muestra más de la importancia de la organización y descripción archivística para el conocimiento adecuado del patrimonio documental y para

la investigación, como consecuencia de la información ofrecida, la constituye la publicación de estos inventarios de los hospitales y centros benéficos sevillanos que nos ocupan. En primer lugar, para la propietaria de los fondos, la Diputación Provincial, que ha ido reuniendo, a través de los siglos, los documentos producidos por las instituciones hospitalarias y benéficas (1322-1976) y, por otro lado para los historiadores de todo tipo, no sólo de la sanidad y la caridad sevillanas.

Como consecuencia de la propia historia de los fondos, explicada por la coordinadora del trabajo, Antonia Heredia Herrera, en la introducción, el estado de los mismos no era ni organizado y ordenado, por lo que, con el equipo de colaboradores que aparece en la portada y en cada caso como autoras, la primera tarea consistió en separar las series y documentos de cada unidad productora para proceder, según el cuadro acordado con tal propósito, organizarlos y ordenarlos para seguir con su inventariación. Pensemos que los hospitales desde 1322 eran muchos, varios por collación, de los que se da enumeración incompleta nominal de 37 (p. 10) y con cita en el índice de 66 (p. 379). En 1587 el cardenal Rodrigo de Castro los reduce a dos, el de Amor de Dios y el de Espíritu Santo, incorporándoles casi 40 a cada uno. Cuando en 1868 pasan a estar bajo la responsabilidad de la Diputación estas actividades, son nueve los hospitales a los que hay que sumar la Casa Cuna, la Casa de Misericordia, el Hospicio y la Junta de Beneficencia, habiendo sufrido varios traslados de local y el consiguiente desorden de los fondos. Por ello, fueron sometidos a un tratamiento archivístico correcto, a saber: 1º depósito apropiado, 2º organización mediante la adopción de un cuadro concreto, 3º identificación tipológica dentro del cuadro de las distintas series y, 4º descripción siguiendo las normas actuales para esta clase de instrumentos de información. El cuadro consta de los siguientes apartados: 1. Fundación y Gobierno. 2. Administración de propiedades, 3. Contabilidad, 4. Movimiento de enfermos y 5. Documentos curiosos y varios. Sería deseable que, aceptando este cuadro como bueno, los trabajos de descripción del futuro lo adoptaran, para normalizar la organización de esta clase de archivos, abundantes en el país.

Por lo que se refiere a la descripción, el inventario sigue, como ya ha sucedido en trabajos anteriores de la coordinadora, comenzando por la inclusión de los datos imprescindibles en esta clase instrumentos, sin preferencias en los mismos de los documentos por su autor, soporte o rareza. La primera información es, a manera de censo, el cuadro de clasificación que ofrece una visión rápida y completa de la totalidad de los documentos, su jerarquización, cronología y cantidad, lo que permite una apreciación de la importancia de las

distintas funciones del organismo productor. A continuación, el inventario propiamente dicho, que contiene sólo los datos que se piden, a saber: signatura por formato (legajos y libros), la serie (con el tipo o tipos documentales), las fechas tope, la calificación y la cantidad de unidades (legajos o libros), según la signatura lo explica. A pie de página se colocan las aclaraciones pertinentes sobre descripciones anteriores, documentos relevantes, firmas, etc. Un índice final por cada fondo permite, sobre todo en el enunciado de materias, tener una idea completa de los tipos documentales y funciones de esta clase de establecimientos que, sin duda, son comunes a otras instituciones pero otros no, por lo que sería procedente la iniciación de un estudio del análisis documental propio, como se hizo de alguna documentación municipal. Pensemos que los fondos descritos son 2.228 legajos y 1.322 libros, entre todos, y que en los de mayor envergadura (que reunieron los centros más antiguos) hay desde *abecedarios* hasta *ventas*. Pensemos que el Hospital de las Cinco Llagas tiene 23 tipos de libros, desde *acuerdos* a *tributos*, y la Casa Cuna tiene 20, lo mismo que el Hospital del Cardenal; que los *juros* que se citan en la Misericordia son 5 de distinta procedencia; que en el Hospicio aparecen las *ordenanzas* de esta institución de ocho ciudades próximas y distantes o que en el de las Bubas se enumeran 22 collaciones sevillanas y en el de los Inocentes son 15 las que aparecen. Es decir, tanto por su riqueza como por su calidad, este inventario puede bien tomarse como ejemplo de bien hacer.

El texto se ilustra con láminas de portadas de libros registro, dibujos y planos de los propios fondos. Hubiera sido tal vez muy útil, tanto para los consultantes sevillanos, como para los foráneos, sobre todo, el incluir un plano de la ciudad con la localización de todas estas instituciones, tan importantes para el desarrollo de la sociedad y la actividad político-económica de Sevilla a través de los siglos.

Uno puede preguntarse, incluso inocentemente, qué podrán consultar en el futuro los ciudadanos y los investigadores de lo que debería conservar y servir, por ejemplo, el servicio de Sanidad, la Seguridad social y tantos hospitales públicos y privados, como existen hoy en todos los países del mundo. Nos tememos que no se repetirá el caso de los sevillanos, que los tienen desde el siglo XIII. Lo que es un fallo del sistema archivístico, sin duda.

Vicenta CORTÉS ALONSO

FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan; CALVO LAULA, Antonio: *In Vandalia Carmona*. Sevilla: Diputación de Sevilla (Guías del paseante y el viajero; 4), 1997

Supervivientes del diluvio con que los dioses exterminaron a los primitivos y perversos gigantes de la faz de la tierra, los descendientes de Noé dispersáronse por el mundo (tras el episodio de la torre de Babel). Túbal, quinto hijo de Japhet y, por tanto, nieto de Noé, llegó a España en su peregrinaje, inaugurando así nuestra historia.

Un monje italiano del siglo XV, Giovanni Nanni, más conocido como Annio de Viterbo, es responsable de este relato mítico que, convenientemente difundido por historiadores menores y poco escrupulosos y por una literatura amena y de leyenda, se convirtió en la base fundamental para que, en el siglo XVII, el franciscano Juan Salvador Bautista de Arellano hiciera a Túbal responsable no ya de la fundación de España, sino de la mismísima Carmona. Este origen mítico de la ciudad es recogido en uno de los siete ensayos que configuran *In Vandalia Carmona*, obra que, pese a estar publicada dentro de la colección *Guías del paseante y el viajero*, se aparta de lo que entenderíamos por una guía al uso, para convertirse en un recorrido, más reflexivo que activo (“*peregrinaje inmóvil*”, lo llaman sus autores), por algunos de los símbolos y restos culturales más importantes de Carmona, donde la magia, el mito y la ciencia se entrelazan para ofrecernos una perspectiva sugerente, cuando no insólita, del proceso histórico en que se asienta el vivir colectivo de un pueblo.

Con un estilo fluido y, a veces, premeditadamente poético, que sólo tiende a la crispación en algunas inevitables descripciones, estos dos *Curiosos Carmonenses* (que lo son, Antonio Calvo de nacimiento y Juan Fernández de adopción) hacen un recorrido pleno de matices y colores por un Alcor que, de pronto, se vuelve agua, para envolver al betilo, símbolo de lo primitivo, de la tierra, porque “*buscar los orígenes es encontrarse, tarde o temprano, con la presencia de la tierra*”; por el tubalismo y la leyenda de los gigantes; por la cerámica campaniforme y su enigmática ascendencia; por la necrópolis romana y la figura del elefante, excusa para analizar el papel que, como presencia real y como símbolo, jugó este animal en la cultura occidental; un recorrido que se torna reivindicativo al invocar la estrella de ocho puntas como emblema carmonense; y que concluye tratando de deslindar la verdad de la creación ideológica (y, en absoluto, inocente) en materia de religiosidad popular, con las historias del mártir Teodomiro y el ermitaño Valerio. En definitiva, un

paseo asentado en la universalidad de la cultura, más que en el localismo, y que mantiene un ritmo firme, y tierno a la vez, a lo largo de sus poco más de 150 páginas.

Por otro lado, esa mezcla de verdades científicas y míticas, a la que antes aludíamos, no pretende ser un acercamiento antirracionalista a la realidad, ni un compromiso aséptico con el legado recibido y reverenciado; se trata, por contra, de un esfuerzo por comprender la sensibilidad, las creencias, la forma de entender el mundo de aquellos hombres, del pasado más o menos remoto, que, si bien no siempre acertaron a explicar el comportamiento de los fenómenos que los espantaban, merecen al menos la solidaridad y el recuerdo de quienes hoy, derribados tantos mitos y alzados tantos otros, compartimos con ellos la condición de seres mortales y a la vez reflexivos, con todo lo que la conciencia de esa finitud supone. Pero no podía ser de otro modo, la verdad científica, contrastada por el estudio y el análisis meticuloso y riguroso de las fuentes (que los autores ponen de manifiesto con un aparato de notas extenso y bien documentado), se alza como razón última y desveladora de las verdades míticas, surgidas en unos casos para congraciarse con una naturaleza inexplicable e indómita; para justificar, en otros, los hechos consumados y el ejercicio del poder o alimentar el ego de la grandeza y la gloria; para jugar a ser inmortales, siempre.

El libro que, como el resto de la colección, se presenta en un formato manejable y de gran atractivo, se completa con unas espléndidas fotografías de Javier Andrada, y supone una magnífica ocasión para descansar nuestra mirada sobre una realidad que, quizá por tener tan cerca, no siempre acertamos a enfocar con precisión. Juan Fernández Lacomba y Antonio Calvo Laula nos la presentan ya enfocada; saber digerirla corresponde ahora a nuestra sola voluntad.

Pablo J. VAYÓN RAMÍREZ

NORMAS PARA LA ENTREGA Y PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1. Cualquier trabajo ha de ir acompañado con una hoja en la que conste: título del mismo, nombre del autor o autores, dirección, teléfono y población, así como su situación académica o profesional y el nombre o la institución a la que pertenezca.
2. Los trabajos deben ser inéditos. No podrán volver a admitirse trabajos devueltos. Su extensión no excederá de 15 a 30 hojas (DIN A4) por una sola cara, a doble espacio. Cada hoja contendrá de 33 a 35 líneas, cada una de ellas con 60-65 espacios. Las hojas irán numeradas y las notas también.
3. El material gráfico para ilustrar al texto, cuando sea necesario, habrá de presentarse numerado y con breve pie o leyenda. Si se trata de planos, en papel vegetal, y si se trata de fotografías, en positivo y blanco y negro.
4. Las citas bibliográficas (respetando orden, puntuación y ortografía):

a) De libros:

Autor: apellidos seguidos del nombre, los primeros en mayúscula; el segundo, no.

Título: subrayado o en cursivas.

Tomo o vol.: si lo hay, t./vol. -

Lugar y año de edición.

Referencia a la página o páginas: pág.-/págs. -

Así: PIKE, Ruth: *Aristócratas y comerciantes*, Barcelona, 1978, pág. 27.

a) *De artículos, colaboraciones, introducciones o prólogos:*

Autor: de igual forma que en los libros.

Título: entrecomillado, redonda y sin subrayar.

Título de la revista u obra donde esté inserta la colaboración: en cursiva o subrayada.

Número del volumen (y de otras subdivisiones), lugar y año de la edición.

Referencia a página o páginas citadas:

Así: REAL DÍAZ, José J.: «El sevillano Rodrigo de Bastidas. Algunas rectificaciones en torno a su figura», *Archivo Hispalense*, XXXVI, 111-112, Sevilla, 1962, págs. 63-102.

5. Las citas documentales, en el orden siguiente:

Archivo, Biblioteca o Institución.

Sección o fondo.

Signatura.

Tipología documental.

Lugar y fecha.

Las citas bibliográficas (respetando orden, puntuación y ortografía):

a) De libros:

Autor: apellidos seguidos del nombre, los primeros en mayúscula; el segundo, no.

Título: subrayado o en cursiva.

Tomo o vol.: si lo hay, T-Vol.

Lugar y año de edición.

Referencia a la página o páginas: pag.-págs.

Así: PIKE, Keith. *Arqueología y comercio*. Barcelona, 1978, pag.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Apellidos y nombre

Entidad

Dirección

Calle

Población

Provincia

País

Desea suscribirse a la Revista «ARCHIVO HISPALENSE» (3 números anuales).

Precio de suscripción: 3.000 ptas. + gastos de envío.

Los números sueltos pueden adquirirse a 1.500 ptas. (IVA incluido).

Los tomos facsímiles de la 1ª Época: 1.500 ptas. (IVA incluido, precio especial para los suscriptores).

Correspondencia y suscripciones

Servicio de Archivo y Publicaciones

Diputación Provincial

Avda. Menéndez Pelayo, 32

41004 - SEVILLA (España)

Teléfono: 954 55 00 29

Fax: 954 55 00 50

LA EDICIÓN DE ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE TECNOGRAPHIC, S.L
EL DÍA 12 DE JUNIO DE 1998

SEVILLA

Cuando este libro estaba en fase de impresión se produjo el traslado e incorporación del resto de la documentación del Hospicio.

La documentación trasladada se encontraba depositada desde 1975, fecha de la demolición del edificio de la calle San Luis, en los Complejos Educativos Provinciales “José M^a Blanco White” y “Pino Montano”, donde sus máximos responsables, José Luis García Prieto, verdadero artífice de la conservación de esta documentación, y María del Carmen Ariza Marín, la han custodiado con encomiable celo hasta su definitivo traslado al Archivo.

La parte del fondo trasladada se compone de un total de 121 legajos y 89 libros, de los que corresponden al Hospicio 120 legajos y 72 libros, y el resto al Colegio Provincial de Sordomudos y Ciegos.

Para una mayor claridad y facilitar una visión de conjunto se publica en este trabajo el Inventario completo, respetando el Cuadro de Clasificación ya existente (8), con la inclusión de la parte correspondiente a los 60 primeros legajos y el libro 1, cuya autoría corresponde a Antonia Heredia Herrera, autora asimismo del Cuadro de Clasificación que le precede, cuyo esquema se aplica también a los otros fondos que constituyen el Archivo Histórico de la Diputación de Sevilla (9). El Índice con descriptores de nombres propios y materias que les acompaña sirve de complemento final de ambos.

Básicamente la documentación incorporada corresponde, dentro del Cuadro de clasificación, a la sección de Movimiento de acogidos.

Finalizado el proceso de incorporación de la documentación, la totalidad de las unidades de instalación, incluyendo los duplicados, que en la actualidad forman este fondo es de 188 legajos y 90 libros, con una cronología cuyas fechas extremas van de 1561 a 1973.

DESCRIPCIÓN DE LAS SERIES DOCUMENTALES INCORPORADAS

Las series documentales que van a ser descritas a continuación han sido incorporadas a tres de las cuatro secciones en que se divide el Cuadro de Clasificación de este fondo, por lo que legajos y libros han sido numerados como una continuación de los que ya existían. Estas secciones son: Fundación

(8) Ob. cit., págs. 225-235.

(9) Ob. cit., págs., 10-12.

y gobierno, Contabilidad y Movimiento de acogidos. A la sección de Administración de propiedades y patronatos no ha sido incorporada ninguna nueva documentación.

1. Fundación y Gobierno

Libros de registro de expedientes

Relaciones numeradas por orden cronológico de los expedientes vistos por los órganos rectores del Hospicio, cuyos temas también quedaban inscritos por medio de un breve resumen. Los más numerosos son los relacionados con los acogidos, seguidos por aquellos que tenían que ver con el funcionamiento interno del establecimiento. Cada expediente solía llevar en una nota constancia de su registro.

Expediente de creación del Colegio Provincial de Sordomudos y Ciegos

Con la documentación relativa a su creación, realizada por acuerdo de la Diputación Provincial de 25 de abril de 1872, y otra que tiene que ver con sus primeras actuaciones, destacando la presencia del Proyecto del establecimiento, del Reglamento Provisional del Colegio aprobado por la Diputación en sesión de 3 de mayo de 1873, de la Instrucción para llevar a efecto la instalación del mismo según las bases consignadas en el citado Reglamento y de relaciones donde figuran los primeros alumnos varones que tuvo el Colegio.

Expedientes del personal

Esta serie proporciona información sobre el personal adscrito al Hospicio en todos los niveles y categorías profesionales: empleados de las oficinas, médicos, oculistas, odontólogos, practicantes, enfermeros, barberos, profesores de la escuela, del gimnasio y del pequeño conservatorio de música, maestros de taller, y personal subalterno compuesto por porteros, celadores y guardas. También proporciona información sobre las Hermanas de la Caridad y los Capellanes.

3. Cuentas

A esta sección se ha incorporado una variada documentación que, como complemento y continuación de la que ya existía en el fondo, sirve para ofrecer una visión más completa de los movimientos económicos realizados en el