



Teatro de Grandezas



Teatro de Grandezas

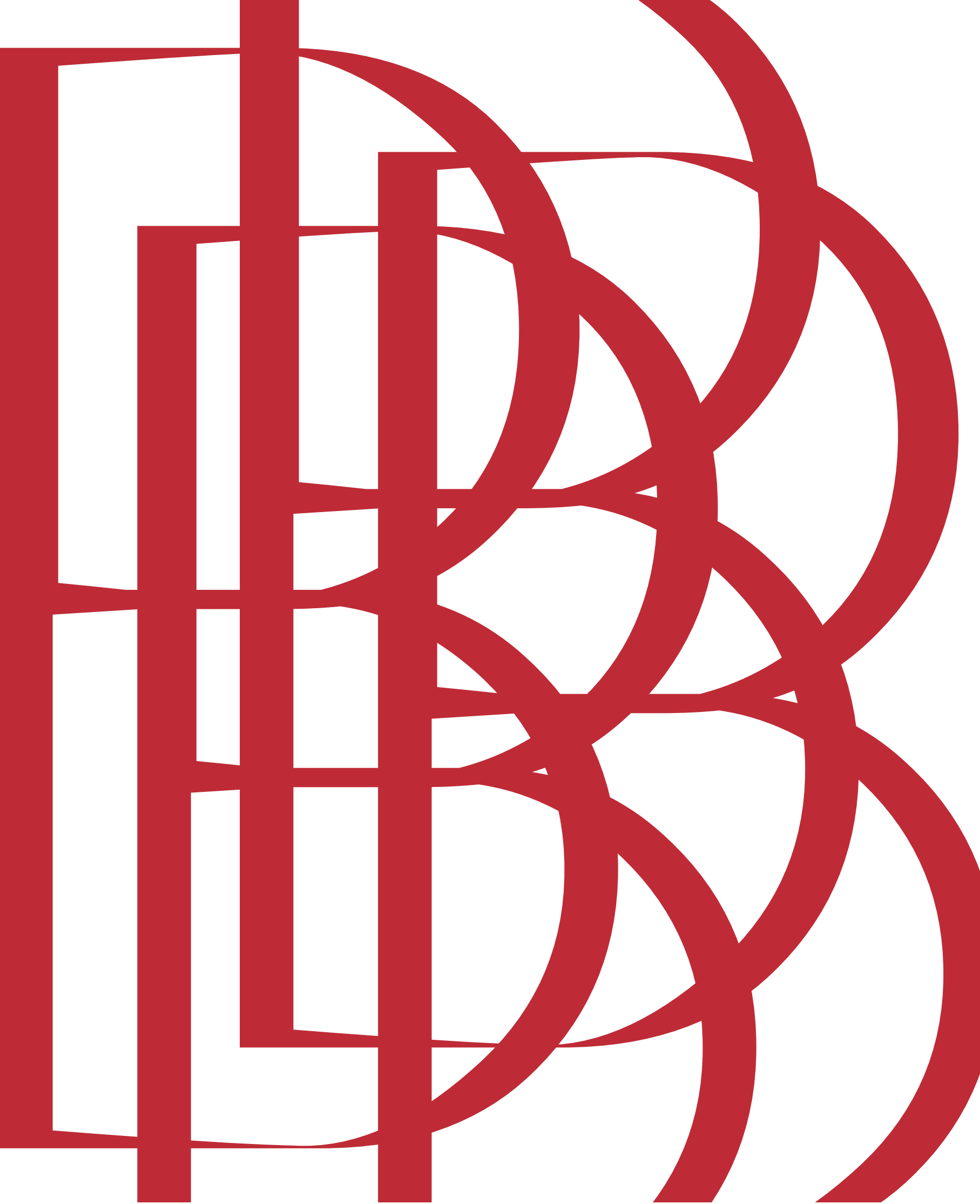


Imagen de portada:

**Juan Martínez Montañés**, *Don Alonso Pérez de Guzmán*.  
Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla)

**Teatro de Grandezas**



# Teatro de Grandezas

Hospital Real de Granada | 15 de noviembre 2007-30 de enero 2008



JUNTA DE ANDALUCÍA  
CONSEJERÍA DE CULTURA





Presidencia de Honor

SS.MM. Los Reyes de España  
Don Juan Carlos I y Doña Sofía





**Manuel Chaves González**  
Presidente de la Junta de Andalucía

**Rosario Torres Ruiz**  
Consejera de Cultura

**Jesús Romero Benítez**  
Director General de Bienes Culturales

**Pedro Benzal Molero**  
Delegado Provincial de la Consejería de Cultura en Granada

## ANDALUCÍA BARROCA 2007

### DIRECCIÓN GENERAL DE BIENES CULTURALES

Jefe del Servicio de Investigación y Difusión del Patrimonio Histórico  
**Arturo Pérez Plaza**

Departamento de Difusión  
**Luz Pérez Iriarte**  
**Salomé Rodrigo Vila**  
**José Luis Romero Torres**  
**Rocío Rodríguez Ramos**

Coordinación de Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes  
**María Luisa Cano Navas**

Gestión de Actividades Culturales  
**Ana Patricia Romero Rodríguez**  
**Natividad Rodríguez García**

Gestión de Exposiciones  
**David Chillón Raposo**  
**Daniel Expósito Sánchez**  
**Yolanda Guasch Marí**  
**Sarai Herrera Pérez**  
**Pedro Manuel Martínez Lara**  
**María Isabel Pérez Rufi**  
**Natividad Rodríguez García**  
**Ana Patricia Romero Rodríguez**  
**Carmen Sánchez Varo**  
**Rafael Villafranca Jiménez**

Itinerarios Culturales  
**Alba García Arana**  
**Soledad Jiménez Barrera**  
**Rosario Vega Reyes**

Programación Musical  
**Pedro Luengo Gutiérrez**

Servicio de Conservación y Obras del Patrimonio Histórico  
**José Cuaresma Pardo**

Departamento de Bienes Muebles  
**Jesús Marín Fatuarte**  
**Marién Díaz Chacón**  
**Fernanda Pérez Prieto**

Departamento de Programación y Proyectos  
**Francisco Ramón Girón**  
**Inmaculada Donaire Donaire**  
**Teresa Morillo Díaz**  
**Pedro Lobato Vida**  
**Rafael García**

Departamento de Inmuebles  
**Fernando Peñuela Jiménez**  
**José Antonio Roldán Ruiz**  
**Rocío Villegas Sánchez**  
**Rosa Oliveros Román**

Departamento de Seguimiento de Obras  
**Delfín Delgado Iglesias**  
**Valeriano Melgar Rodríguez**  
**Carlos Arauzo Arauzo**

### EMPRESA PÚBLICA DE GESTIÓN DE PROGRAMAS CULTURALES

Director Gerente  
**Carlos Aracil Delgado**

Directora de la Unidad de Programas de Cooperación  
**Manuela Pliego Sánchez**

Jefas de Proyecto  
**Miriam Díaz del Cañizo**  
**Eva González Lezcano**

Técnico para Andalucía Barroca  
**Eva López Clavijo**

Directora de la Unidad de Programas de Colaboración  
**Isabel Albert Guerola**

Técnico para Andalucía Barroca  
**Beatriz Gutiérrez Roldán**

Directora de la Unidad de Corporación Económica e Industrias Culturales  
**Flora Pedraza Rodríguez**

Técnico para Andalucía Barroca  
**María Magdalena Álvarez Pérez de León**

Difusión de Andalucía Barroca  
**José Antonio Chacón Álvarez**

### COMITÉ CIENTÍFICO

Coordinador  
**Alfredo J. Morales**

Comisarios  
**Rosario Camacho Martínez**  
**Reyes Escalera Pérez**  
**Ignacio Henares Cuéllar**  
**Rafael López Guzmán**  
**Luis Martínez Montiel**  
**Fernando Pérez Mulet**  
**Alfonso Pleguezuelo Hernández**  
**Juan Luis Ravé Prieto**  
**Pedro J. Respaldiza Lama**  
**José Luis Romero Torres**  
**Rafael Sánchez-Lafuente Gémar**  
**Antonio Torrejón Díaz**  
**Enrique Valdivieso González**

Secretario del Congreso Internacional  
**Luis R. Méndez Rodríguez**

Colabora

**Caja Duero**

## EXPOSICIÓN

Comisarios  
**Alfonso Pleguezuelo**  
**Enrique Valdivieso**

Gestión de la Exposición  
**Yolanda Guash Marí**  
**Pedro Manuel Martínez de Lara**

Diseño y dirección de montaje  
**Pérez Escolano Asociados**

Conservación  
**Yolanda Abad Méndez, Carmen Álvarez Delgado, Pilar Aragón Masa, Javier Barbazan Camacho, Anabel Bellón López, Fátima Bermúdez-Coronel, García de Vinuesa, José María Calderón, Rocío Campos, Juan Carlos Castro, José Manuel Cepero Romero, Ana de la Puerta, José Alberto Estrada Lara, Almudena Fernández García, Lourdes Fernández González, Victoria Fernández Espejo, Lourdes Fernández González, Maribel Fernández Medina, José Joaquín Fijo León, Inmaculada Garrido, Rosario Giraldes, Victoria Gómez de Lara, Raquel González Prado, Elena Hernández de la Obra, Isaías Hernández Rodríguez, Rocío Herminos Miranda, M<sup>a</sup> José Jiménez Gómez, Rocío López, Francisco Marín Alvadalejo, Javier Madrona, Fernando Marmolejo Hernández, Marmolejo Hernández, S. L., Manuel Martínez Montiel, Jesús Mendoza, Jesús Morejón Pazos, Pilar Morillo Pérez, José Luis Ojeda, Dionisio Olgoso Moreno, Inmaculada Pérez Jimeno, M<sup>a</sup> Gema Pérez Morales, Laura Pol, Inmaculada Ramírez López, Julia Ramos Molina, Margarita Ristori Romero, M<sup>a</sup> José Robina, Carlos Sánchez Távara, Pilar Soler Núñez, Isabel Tejera, Francisco Terán, Lluvia Vega Cabrera, Villareal, S. L.**

Producción y montaje museográfico  
**SIT Proyectos Museísticos**

Montaje Tránsito de la Virgen  
**Antonio Martínez Rull**

Montaje Triunfo de la Santa Cruz sobre la Muerte y el Pecado  
**José Joaquín Fijo**

Selección musical  
**Miguel Bernal Ripoll**

Audiovisual, producción  
**Europrogrammes, S.L.**

Audiovisual, asesores del guión  
**Alberto Oliver Carlos, Fátima Halcón Álvarez-Ossorio, Francisco Herrera García**

Manipulación de obras de arte  
**Logística de Actos, S.L.**

Transportes  
**SIT Transporte Internacional**

Seguros  
**Willis Andall, S.A.**

## Agradecimientos

Lorenzo Alonso de la Sierra; Roberto Alonso Moral; Antonio Álvarez; Stefania Bannini; Irene Barbadillo; Ignacio Cano Rivero; Nuria Casquete; José Antonio de Urbina; Manuel Espinal Halcón; Javier Fernández Landeta; Marcos Fernández; Rocío Ferrín; Marisa Franco del Navío; Rocío García-Carranza Benjumea; Fernando García Gutiérrez; Gerardo García León; Francisco García Vázquez; Sor Isabel González; Fátima Halcón Álvarez-Ossorio; Isaías Hernández; Kristina Herrmann Fiore; Rocío Izquierdo; Isabel León Borrero; Carlos Marañón; Sor Margarita Ugalde; Luis Martínez Montiel; Manuel Martínez Montiel; Antonio Martínez Rull; Manuel Morales de Jódar; Anabel Morillo León; Valme Muñoz; Benito Navarrete Prieto; Víctor Nieto Alcalde; Alberto Oliver Carlos; Marilyn Orozco; Juan Carlos Pérez Ferrer; Alfonso E. Pérez Sánchez; Sor Pilar Montoro; Javier Portús; Juan Randado Pérez; José Roda Peña; Rosario Sancho Royo; Francisco Taberner; Isabel Tejera; Ignacio Medina, duque de Segorbe.

## Instituciones

Archicofradía Sacramental de Pasión; Archivo Histórico Municipal de Sevilla; Archivo Histórico Nacional de Madrid; Ayuntamiento de Sevilla; Biblioteca de Andalucía; Biblioteca de Castilla la Mancha / Biblioteca Pública del Estado, Toledo; Biblioteca de la Facultad de Teología de Granada; Cía de Jesús, Granada; Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire, Santarem, Portugal; Biblioteca Nacional, Madrid; Catedral de Jaén; Catedral de Sevilla; Catedral Jerez de la Frontera; Colección particular Alfonso Pleguezuelo; Colección particular Ángel Sánchez-Cabezudo; Colección particular Antonio Plata del Pino; Colección particular Carmen Diez Lacave; Colección particular Caylus; Colección particular Conte Paolo Emilio Cavazza; Colección particular Duquesa de Alba; Colección particular Enrique Valdivieso; Colección particular Gonzalo Mora; Colección particular Iñigo Afán de Rivera Ybarra; Colección particular Javier Fernández Landeta; Colección particular Manuel Morales de Jódar; Colección particular María Dolores Martín de Oliva; Colección particular Plácido Arango; Colección particular Rosario Sancho Royo; Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia; Congregación de Padres Filipinos, Oratorio de San Felipe Neri, Sevilla; Consejería de Presidencia; Convento de Madres Capuchinas de Sevilla; Convento de San Antón, Granada; Convento de San Antonio de Padua; Convento de Santa Clara, Morón de la Frontera (Sevilla); Convento del Espíritu Santo de Sevilla; Dirección General de Bienes Culturales; Excma. Diputación Sevilla; Fundación Focus Abengoa; Fundación Lázaro Galdiano; Fundación Universitaria Española, Madrid; Hermandad de la Amargura, Sevilla; Hermandad de la Santa Caridad, Sevilla; Hermandad del Santo Entierro de Sevilla; Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla; Iglesia de El Salvador; Iglesia de Nuestra Señora de Belén, Gines; Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva, Lebríja; Iglesia de San Antonio de Padua, Cádiz; Iglesia de San Francisco, Soria; Iglesia de San Pedro de Sevilla, Hermandad Sacramental; Iglesia de Santa María de Arcos, Arcos de la Fra. (Cádiz); Iglesia de Santa María de la Oliva de Lebríja; Iglesia del Sagrario, Sevilla; Iglesia Nuestra Señora de las Angustias de Granada; Iglesia Parroquial del Sagrario de Granada; Monasterio de la Cartuja Santa María de la Defensión, Jerez de la Frontera; Monasterio de Monjas Dominicas Santa María La Real, Bormujos; Museo Antoine Vivenel, Compiègne; Museo de Bellas Artes de Sevilla; Museo de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla; Museo Nacional del Prado; Museo Nacional de Artes Decorativas; Museo Soumaya de México; Orden Seglar de los Siervos de Santa María, Cádiz; Palacio Arzobispal de Sevilla; Parroquia de la Purísima Concepción de Villaverde del Río; Parroquia de Santa Ana; Parroquia de Santa María de Estepa; Parroquia de San Bartolomé, Sevilla; Patrimonio Nacional; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; Real Academia de Medicina y Cirugía de Sevilla; Real Parroquia de Santa Ana de Sevilla; Universidad de Granada; Universidad de Sevilla; Universidad de Zaragoza, Biblioteca.

## CATÁLOGO

Coordinación científica  
**Alfonso Pleguezuelo**  
**Enrique Valdivieso**

Coordinación técnica  
**Salomé Rodrigo Vila**

Diseño General  
**Carmen Jiménez**

Textos  
**Vicente Lleó Cañal**  
**Francisco M. Martín Morales**  
**Alfonso Pleguezuelo**  
**Álvaro Recio Mir**  
**José Luis Romero Torres**  
**Enrique Valdivieso**

Comentario de obras  
**Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández [L.A.S.F.]**  
**Roberto Alonso Moral [R.A.M.]**  
**Juan Antonio Arenillas [J.A.]**  
**Ignacio Cano [I.C.]**  
**David Chillón [D.C.H.]**  
**Manuel de Lara Ródenas [M.L.R.]**  
**Esperanza de los Ríos Martínez [E.R.M.]**  
**Germán Dueñas [G.D.]**  
**José Fernández López [J.F.L.]**  
**Fernando García Gutiérrez [F.G.G.]**  
**Gerardo García León [G.G.L.]**  
**Emilio Gómez Piñol [E.G.P.]**  
**Fátima Halcón Álvarez-Ossorio [F.H.A.O.]**  
**Francisco Herrera García [F.H.G.]**  
**Magdalena Illán Martín [M.I.M.]**  
**Lina Malo [L.M.]**  
**Gonzalo J. Martínez del Valle [G.J.M.V.]**  
**Pedro Manuel Martínez Lara [P.M.M.L.]**  
**Antonio Martínez Rull [A.M.R.]**  
**María Jesús Mejías [M.J.M.]**  
**Benito Navarrete Prieto [B.N.P.]**  
**Alfonso Pleguezuelo [A.P.]**  
**Álvaro Recio Mir [A.R.M.]**  
**José Roda Peña [J.R.P.]**  
**María Jesús Sanz Serrano [M.J.S.S.]**  
**Vítor Veríssimo Serrão [V.V.S.]**  
**Antonio Torrejón Díaz [A.T.D.]**  
**Enrique Valdivieso [E.V.]**

Coordinación de fotografías  
**Pedro Jaime Moreno de Soto**

## Fotografías

**David Revuelta, Javier Andrada, Heraclio R. Oliver, Javier Algarra, José Carlos Madero, Arenas Fotografía, Álvaro Holgado, José Luis Gutiérrez, Pedro Fera, Carlos Choin, José María Arroyo; Francisco Javier Montalvo Martín; J.M. Santos; Juan José Resines; Vicente Canseco; Estudio Guillermo, Zaragoza; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico; Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire de Santarem (Portugal); Biblioteca de Andalucía; Museo Nacional del Prado; Colección particular Plácido Arango, Madrid; Museo Soumaya de México; Fundación Focus Abengoa; Colección particular Carmen Diez Lacave; Fundación Universitaria Española, Madrid; Colección particular Caylus, Madrid; Colección particular Gonzalo Mora, Madrid; Fundación Lázaro Galdiano, Madrid; Embajada de España en Roma; Colección particular María Dolores Martín de Oliva, Sevilla; Colección particular Javier Fernández Landeta, Algorta-Getxo (Bizcaia); Archivo Histórico Nacional; Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia; Biblioteca Nacional; Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.**

Edita  
**JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura**

Coordinación editorial  
**Domingo Rodríguez Ortega**

Maquetación y fotomecánica  
**Grafo, S.A.**

Impresión  
**Grafo, S.A.**

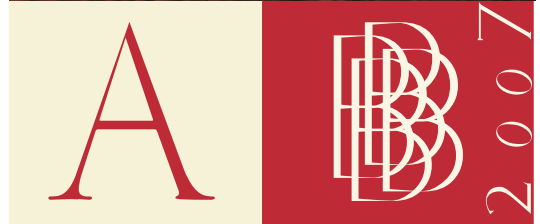
Encuadernación  
**Grafo, S.A.**

ISBN: 978-84-8266-764-5  
Depósito legal: BI-2582-07

© de los textos: sus autores  
© de las fotografías: sus autores  
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.  
Consejería de Cultura

La presente obra ha sido impresa en papel certificado que promueve la Gestión Forestal Sostenible.





ANDALUCIA BARROCA





*Teatro de Grandezas* representa el brillante colofón de las siete muestras que han compuesto el ciclo de exposiciones del proyecto cultural Andalucía Barroca 2007.

En ella se presenta una selección de valiosas obras de arte que son el testimonio incontestable de las altísimas cotas de calidad artística que se llegaron a alcanzar en la escuela sevillana y, por ende, en toda su extensa área de influencia.

Aquí se han reunido destacados lienzos de nuestros pintores más señeros como Zurbarán, Murillo, Valdés Leal, Tovar, Domingo Martínez o Juan de Espinal, junto a las piezas de grandes escultores como Martínez Montañés, Juan de Mesa, Alonso Cano, Arce, Pedro y Luisa Roldán, Duque Cornejo o Cayetano de Acosta, hasta componer así una selecta colección que aún una buena parte de los mejores frutos que generó el barroco sevillano.

Junto a las creaciones de estos artistas de renombre internacional, también figuran otras de gran interés que, procedentes de colecciones particulares, se exponen ahora por vez primera. Entre ellas cabe destacar el espléndido retrato del Cardenal Molina, fundador de la primera biblioteca pública en Sevilla, o el de Hasekura, el embajador nipón que visitó la ciudad entre 1614 y 1617 y cuyo séquito se estableció en Coria del Río dando origen al apellido Japón tan extendido en esta localidad sevillana.

En esta muestra se ha querido combinar equilibradamente obras pictóricas y escultóricas con objetos de artes decorativas que, lejos de ser meros ornamentos, forman parte sustancial del discurso estético de ese esplendoroso periodo que para Andalucía fueron los siglos xvii y xviii. Tampoco la arquitectura ha quedado fuera de esta exposición apareciendo en los libros de proyectos y dibujos originales que se exhiben en la misma.

Con independencia de ello, no debemos pasar por alto la amplia perspectiva cultural con que hemos planteado esta muestra. En ella se ha concedido un papel esencial tanto a las artes plásticas como a las brillantes creaciones literarias de nuestros poetas, cuyos versos se insertan aquí como refinados *grafitis* que contribuyen a potenciar con su belleza literaria la pura contemplación visual de esta colección de obras.

Y con el fin de completar esta extraordinaria fusión de sensaciones también se incorpora a la muestra una acertada selección de piezas musicales debidas igualmente a autores que, nacidos o no en Andalucía, trabajaron aquí en estas centurias.

Para describir lo extraordinario de estas creaciones, bien podría servirnos la frase del poeta cordobés Luis de Góngora –presente en la exposición en el retrato que de él pintase Velázquez–, que refiriéndose a otras similares las describió como «joyas sin buril labradas».

Desde la Consejería de Cultura hemos querido, a través de esta exposición y de las demás que se han celebrado dentro del proyecto Andalucía Barroca, mostrar por un lado parte del ingente patrimonio artístico y cultural que esta etapa dejó en nuestra tierra y, por otro, hacer partícipes a los andaluces y andaluzas de un legado que no pertenece únicamente al pasado sino que es expresión de una cultura vigente entre nosotros y, en suma, un signo más de nuestra propia identidad como pueblo.

**Rosa Torres**

Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía

# ÍNDICE



<b>ESTUDIOS</b>	17
<b>Teatro de Grandezas</b> Alfonso Pleguezuelo y Enrique Valdivieso	18
<b>Barroco y retórica: el edificio elocuente</b> Vicente Lleó Cañal	24
<b>«A carne y cuero». Ornamento y simulacro en la arquitectura barroca sevillana</b> Alfonso Pleguezuelo	42
<b>La escultura barroca sevillana y su relación con otros focos artísticos</b> José Luis Romero Torres	62
<b>Arte y devoción en la Sevilla barroca. Series pictóricas con intención catequística</b> Enrique Valdivieso	84
<b>Lujo y austeridad en el ámbito doméstico sevillano del Barroco</b> Francisco M. Martín Morales	104
<b>Barroco después del Barroco. Pervivencia del estilo en la Sevilla contemporánea</b> Álvaro Recio Mir	122
<b>CATÁLOGO</b>	137
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	363





**Estudios**

# TEATRO DE GRANDEZAS

Alfonso Pleguezuelo  
Enrique Valdivieso



El objetivo general de esta exposición es poner de relieve las manifestaciones que en Sevilla y su antiguo reino tuvo la cultura barroca. Los objetivos específicos que han guiado el proyecto han sido, por un lado, resaltar la calidad de obras y artistas y, por otro, poner de relieve que el Barroco, pese a corresponder a un tiempo pasado, es una fase de nuestra historia aún preñada de interés. Un tercer propósito ha sido hacer hincapié en el carácter abierto y permeable de la llamada «escuela sevillana», calibrando el papel que jugaron en su conformación las influencias exteriores. Además de mostrarse esculturas y pinturas, se ha pretendido también conceder a las artes decorativas la importancia que realmente revistieron entonces.

En congruencia con el valor didáctico que debe guiar este tipo de experiencias, se ha procurado contextualizar las obras en su trasfondo social, económico e ideológico, objetivo que se ha perseguido por medio de la escueta información que las acompaña, que introduce las secciones de la muestra y que se desarrolla más ampliamente en los artículos y en las fichas del catálogo.

En esta exposición, el vínculo entre las artes plásticas y la literatura, especialmente la poesía, ha sido resaltado decididamente considerando que la «retórica poética» fue antaño un vehículo paralelo a la «retórica plástica» y que muchos de los contenidos de las obras de arte pueden también hoy ser percibidos de forma más intensa tras la lectura de un texto poético con el que pueda relacionarse. Para ello han sido ubicados en algunos puntos de la sala escuetos fragmentos literarios de la época. Este vínculo con la poesía queda de manifiesto desde el propio título de la muestra en el que se emplea un lenguaje metafórico de raíz culterana que implica dos voces de hondo significado cultural. Por un lado, el término «teatro» representa aquella visión de la existencia en la cual eran considerados positivos valores dramáticos tales como la simulación, la disimulación, la máscara y la abierta manifestación de los sentimientos. Por otro lado, el término «grandezas» introduce un tono hiperbólico y propagandístico que se encardina en esa misma percepción voluntariamente deformada de un sociedad apariencial pero, en el fondo, desgarrada por problemas que manifiestan grandezas y también miserias humanas.

Adaptando la estructura conceptual de la exposición al propio marco arquitectónico que la contiene, el Hospital Real de Granada, se han establecido cinco ámbitos espaciales para las cinco secciones, un espacio de tránsito dedicado a la fiesta y un último ámbito donde se muestra una proyección audiovisual. Las secciones en que se ha dividido han sido: la Ciudad, la Fe, la Vida activa (el Siglo), la Vida contemplativa (el Desierto) y la Muerte.

Una primera sección es dedicada a *La Ciudad*, entendida ésta no como realidad física o en su representación gráfica, aspectos ya estudiados e ilustrados ampliamente en diferentes publicaciones, sino en la dimensión emblemática de este escenario en que tienen lugar la vida de los individuos, los acontecimientos y las vivencias de las que surgen las manifestaciones artísticas barrocas que aquí se exponen. Durante ese periodo el poder tiende a concentrarse en grandes capitales y, aunque Sevilla no experimentará notables reformas urbanísticas, será sede de un antiguo Reino, de un puerto marítimo internacional, de un Arzobispado, de una Catedral, de una Audiencia, de una Universidad, de un Alcázar y de una Corte durante el llamado Lustró Real (1729-1733). También será Sevilla destino de embajadas extranjeras, centro de actividades artísticas, científicas o literarias y residencia de importantes personalidades que destacan en todos esos campos. Sus monumentos, sus brillantes fiestas y sus habitantes nobles, eclesiásticos,

burgueses o marginados, quedan reflejados en la pintura sevillana, siempre fiel a la realidad de su entorno.

Teniendo en cuenta que *La Fe* fue considerada entonces como la vía principal de acceso al conocimiento de la verdad, a este concepto se dedica el espacio central de la sala del hospital por ser alrededor del cual, tanto en términos físicos como simbólicos, giran los demás. En aquellos siglos la Iglesia dirige la vida ciudadana y es modeladora de conciencias. Apenas hay proyecto civil de «ciudad» pero sí de «comunidad de creyentes». Los barrios son las parroquias; el lugar de reunión, la iglesia y los individuos se organizan en hermandades de culto. Problemas teológicos se convierten en debates ciudadanos y las procesiones del Corpus Christi o la Semana Santa, en sus manifestaciones colectivas más relevantes. Surgen, incluso, devociones propias como la de la Divina Pastora y a pesar de una fecunda vida literaria, el teatro profano es continuamente reprimido por la Iglesia que logra a veces su total suspensión. Su Teatro de Grandezas equivale a un Teatro Sacro.

Esta sección está presidida al centro por una imagen de María Inmaculada colocada sobre una alta peana, recordando los denominados en la época «triumfos», concepto que deja entrever el espíritu «militante» de una institución que reafirma sus principios frente al debate suscitado por la Reforma protestante y, en general, frente al paganismo. Refuerza esta sección el sentido épico con que se exponen episodios biográficos de los más destacados personajes de esta particular gesta espiritual; los triunfos apoteósicos de algunos santos y de algunos dogmas.

En torno al eje central, y en disposición radial, se ubican pinturas y esculturas que representan algunas ideas claves de la cultura de este periodo y a los protagonistas esenciales que las difundieron. Aspectos tratados son la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción de María, la práctica de los Sacramentos, especialmente el culto a la Eucaristía, la tarea mediadora y protectora de los santos, las manifestaciones visibles del apoyo de Dios (los milagros), los reconocimientos públicos del Papado al valor demostrado en la defensa de la Fe (las canonizaciones), el culto a la memoria de los héroes de la Iglesia (las reliquias), la fusión entre Iglesia y Monarquía (el santo rey patrono de la ciudad) o el fomento de las nuevas devociones.

A la entrada de la sección dedicada a *El Siglo*, un retrato familiar, visto en clave bíblica, ejemplifica cómo en el Barroco sevillano hasta los géneros pictóricos aparentemente profanos se veían penetrados por la doctrina de la Iglesia. Pero la vida pública durante el Barroco, frente a este tipo de planteamiento



Bernardo Lorente Germán, *Trampantojo con alegoría del tabaco*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

tos teocéntricos, fue también una explosión de vanidades que se refleja fielmente en las expresiones artísticas, entre ellas, en el auge del retrato o las fiestas de toros y cañas. No obstante, un cierto tinte moralizador impregna todas las expresiones, desde el mito clásico a los bodegones y floreros que refieren el engaño de los sentidos, la conciencia de la fugacidad de la belleza terrena o la del paso del tiempo que es representada en las alegorías de las estaciones.

El Barroco fue época de grandes pecadores y grandes arrepentidos. El individuo de aquel periodo es apasionado, de ánimo sensible e inestable y tiende a vivir de forma intensa pero también a sufrir fácilmente el desengaño y la melancolía. Por ello elige con frecuencia la huída a *El Desierto* como única salida vital, apoyada fervientemente por corrientes de pensamiento neo-estoico. Muchos hombres y mujeres deciden recluirse en monasterios y conventos con la pretensión de alejarse de las tentaciones del mundo y de la carne. La dura condición de su prometida salvación eterna es la renuncia voluntaria a los cuatro deseos (instintos) básicos de la vida, los «votos»: obediencia (voluntad propia), castidad (sexo), pobreza (dinero) y ayuno (alimento). Todos esos instintos serán sublimados, que no eliminados, en la vida del convento y ello se refleja en las obras de arte que pueblan las clausuras.

El Barroco es un periodo de extremada vitalidad en el que se percibe una exaltación tanto de la vida como de *La Muerte*. Ésta última es un hecho biológico, pero la idea que de ella tenemos es un hecho cultural. Durante el Barroco fue elaborada por la Iglesia Católica toda una sofisticada teoría funeraria, artísticamente ritualizada y socialmente rentabilizada. La vida terrena era entonces un simple período transitorio, doloroso y expiatorio que permitía al creyente prepararse para una «buena muerte» que le garantizase la vida eterna, entonces la única merecedora de ser tenazmente perseguida. La muerte, dominadora del mundo e igualadora de pobres con poderosos, acecha detrás de cada latido vital y se convierte así en idea rectora de la vida. El instante final –sea éste cruento martirio, como en Cristo, o dulce dormición, como en la Virgen–, es inesperado para pecadores y deseado ansiosamente para místicos. Sólo los restos mortales de los santos son dignos de honores, fasto y recordación.

Tan dramática conciencia de la fugacidad de la vida provoca durante este periodo un equivalente deseo de goce que se apoya en la vieja idea epicúrea del «carpe diem», representada frecuentemente en el eufemístico lema «Comamos, bebamos y coronémonos de rosas, que mañana moriremos». *La Fiesta* se

convierte, por tanto, en experiencia liberadora de las tensiones acumuladas en la cruda realidad cotidiana. Por ello, un espacio de transición entre la muestra y la sala de proyección se dedica simbólicamente a este ámbito festivo.

Pero en su estrategia envolvente, el Barroco es un movimiento artístico vitalista que pone en juego todos los resortes sensitivos del espectador. La inclusión de una *Proyección Audiovisual* ha tenido como objetivo suplir en la medida posible la carencia de tales visiones envolventes derivada de un aséptico montaje museográfico contemporáneo. Este documento tiene, por tanto, como primer objetivo, proporcionar al visitante una experiencia perceptiva más rica en estímulos que la pura exposición estática de los objetos. Al reproducir imágenes de arquitectura, se pretende hacer énfasis en la importancia de las fachadas de los edificios, las portadas, las torres, las espadañas, las cúpulas, las linternas, los monumentos, los templetos, los triunfos, los espacios públicos o las visiones perspectivas de algunos episodios del urbanismo barroco.

En el caso de los interiores, proporciona visiones de espacios intensamente transformados con retablos, revestidos de yeserías, talla dorada o tejidos, decorados con pinturas murales o con lienzos encastrados y también de instalaciones efímeras de monumentos eucarísticos, de ámbitos espaciales como capillas sacramentales, transparentes, camarines o de procesiones ceremoniales.

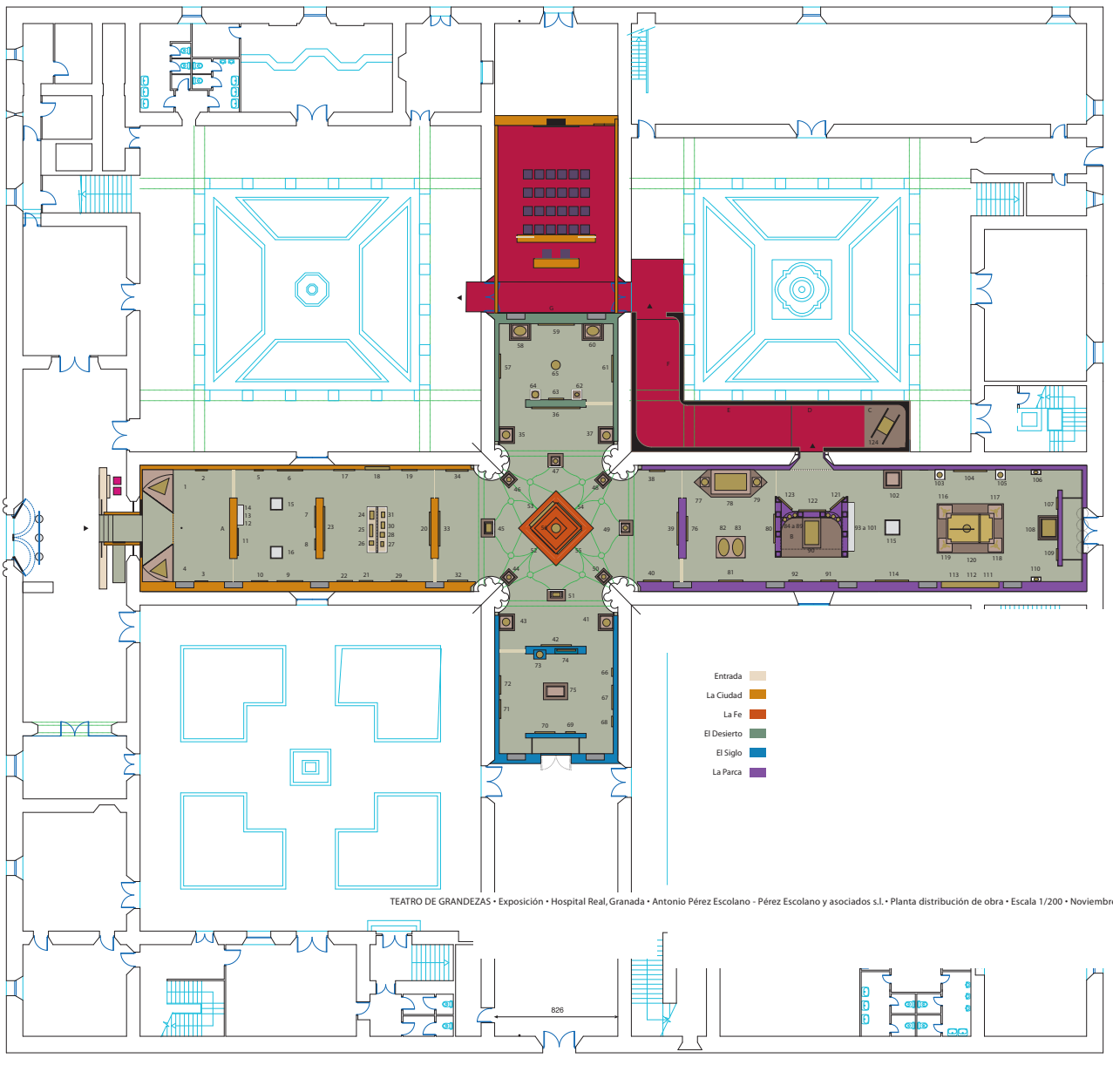
Se ha pretendido que este último documento de la muestra refleje no sólo las expresiones barrocas de los siglos XVII y XVIII, las fundamentales de la exposición, sino también, a título de muestra significativa, realidades y experiencias estéticas, antropológicas y festivas de la Andalucía occidental del presente, expresiones que no tendrían explicación sino como pervivencias de una cultura barroca pasada que ha marcado de forma indeleble la cultura andaluza del presente.

Un amplio grupo de investigadores colaboran en este catálogo que pretende quedar, tras la efímera muestra, como testimonio escrito y gráfico de tal experiencia y como instrumento de reflexión y de disfrute de las obras en ella mostradas. En sus artículos se abordan aspectos teóricos que se consideran claves para entender la especificidad del Barroco. Una primera contribución de Vicente Lleó aborda aspectos simbólicos de raíz humanista que quedan –más o menos transformados– durante el periodo Barroco y que se manifiestan en el templo de San Luis de los Franceses. Alfonso Pleguezuelo se ocupa de los ambiguos límites entre realidad y ficción en la arquitectura

barroca sevillana y en el particular énfasis que se pone en lo ornamental y lo aparentemente accesorio. José Luis Romero, centrándose en el campo escultórico, pone de relieve en su artículo en qué medida es preciso entender de una forma abierta y dinámica el concepto de «escuela sevillana» considerando el ir y venir de obras y de artistas. Enrique Valdivieso aborda el análisis de un género pictórico que tuvo especial importancia como fueron las series pictóricas de intenciones catequéticas. Francisco M. Martín se adentra, basándose en una amplia consulta documental, en el universo íntimo de los

espacios domésticos de la Sevilla del siglo XVII y en la tensa dinámica que se establece entre el lujo y la austeridad como normas de vida. Finalmente, Álvaro Recio analiza el fenómeno de las persistencias del Barroco en la Andalucía actual y las opacas razones profundas de la recurrencia a sus formas y a sus contenidos en coyunturas históricas recientes. Un grupo más amplio de especialistas se encarga de redactar las fichas del catálogo con las que se persigue que el visitante/lector disponga de una orientación rigurosa en la posible lectura histórica y estética de las obras expuestas.

- LA CIUDAD**
- 1 Pedro Rodón. Ángel pasionario. (18x12x90 cm)
  - 2 Domingo Martínez. Retazo de Fernando V (8x65 cm)
  - 3 Domingo Martínez. Retazo de Bárbara de Braganza (8x65 cm)
  - 4 Pedro Rodón. Ángel pasionario (19x13x94 cm)
  - 5 Diego Velázquez. Retazo de Luis de Góngora (51x41 cm)
  - 6 Andrés Buzón. Retazo de José Cervi (21x147 cm)
  - 7 Pedro Nuñez de Villavicencio. Invitación al juego de Argolla (172x120 cm)
  - 8 Andonimo Sevillano. Santa Juana (116x171 cm)
  - 9 Alonso Miguel de Tovar. Retazo del Cardenal Motra (24x170 cm)
  - 10 Diego Velázquez. Retazo de Juan Martínez Montañés (119x68 cm)
  - 11 Archibaldo. Retazo de Hasekura Tsunenaga (lleva 203x147 cm con marco 236x179 cm)
  - 12 Milamono Tadapichi. Catana Wakazashi (78x17x43 cm + funda 7)
  - 13 J. Antonio de Vera y Zuñiga. El embajador. Libro tamaño 4º - 20x15,5x5,5 cm)
  - 14 Andonimo. Ayax. Capote con pañales (1,5 x 1,5 cm). Joya de pecho (7 x 7 cm)
  - 15 Andonimo. Escudo de plata. Galileo. Virgen del Buen Aire (5x3x47 cm)
  - 16 Andonimo Sevillano. Jara de Izoa (73x33x47 cm)
  - 17 Andonimo. Vista de la plaza de Toros durante la estancia de Felipe V (95x120 cm)
  - 18 Julián de Paradella López. Simpedado de Nuestra Señora de las Aguas (6x). 26x134 cm; asta 392 cm)
  - 19 Juan de Espinal. Alegoría de la legada de la Virgen a Sevilla (33x35 cm)
  - 20 D. Martínez LA Virgen de los Reyes entre S. Fernando y S. Hermenegildo (160x198 cm; asta 392 cm)
  - 21 Bernardo Germán Lorense. Retazo de Luis Vicente Unzueta (19x106x106 cm)
  - 22 Domingo Martínez. Retazo de Doña Manuela Perón de Urreabategui (106x82 cm)
  - 23 Domingo Martínez. Camo del Parnaso (135x291 cm sin marco)
  - 24 Anónimo. Retazo de la Virgen. Regata. Escudo en el arquitecto (libro 44x230 mm)
  - 25 Pedro Tortoreto. Entrada de Felipe V en Sevilla (23x77 mm)
  - 26 Sánchez Baquerizo. Arca de plata para la estatua de Felipe V en Sevilla. Colombia (42x278 mm)
  - 27 Manuel Flores. Silla volante. Archivo Histórico Nacional (220 plegados 310 mm) (305 x 405 mm abierto)
  - 28 Juan Valdés Leal. Triunfo de San Fernando (libro 28x188 mm)
  - 29 Bernardo Simón de Pinada. Proyecto de establo para la Virgen de los Reyes. Archivo H.M.S. (1.030x710 mm)
  - 30 Pedro Tortoreto. Acción de la compañía de San Fernando (350x400 mm)
  - 31 Cirio Diego de Zuñiga. Dibujos de arquitectura (libro 337x515 mm abierto)
- LA FE**
- 32 Sebastián C. Mullis. El ángel de la Guardia (17x115 cm)
  - 33 Juan Valdés Leal. San Fernando (34x10 cm)
  - 34 Alonso Miguel de Tovar. La Divina Pastora (167x127 cm)
  - 35 Alonso Cano. San Pedro (192x102x4 cm)
  - 36 Francisco de Herrera el mozo. Triunfo de Apóstoles de la Eucaristía (26x295 cm)
  - 37 José de Arce. San Simón (20x70x7 cm)
  - 38 Francisco Zurbano. Santa Faz (10x483 cm sin marco)
  - 39 Juan Valdés Leal. Fico gótico medieval (27x26 cm)
  - 40 Andonimo. Panel de azulejos de Nuestra Señora del Amparo (140x497 cm exigencias colocación)
  - 41 Andonimo. San Francisco de Asís (52x67x20 cm)
  - 42 Andonimo Sevillano. Retazo familiar a la diva (135x201,7x7 cm con marco)
  - 43 Pedro Duque Cornejo. San Juan Evangelista (203x90x100 cm)
  - 44 Pedro Duque Cornejo. San Juan Evangelista (188,3x134,3 cm)
  - 45 Juan de Mesa. Buste relicario de San Francisco Javier (79x83x37 cm)
  - 46 Pedro Duque Cornejo. San Marcos Evangelista (92x82x7 cm)
  - 47 Luisa Rodón. San Juan Bautista (125x50x45 cm)
  - 48 Pedro Duque Cornejo. San Lucas Evangelista (91x80x32 cm)
  - 49 Juan M. Montañés. Niño Jesús (97x37x1,5 cm)
  - 50 Pedro Duque Cornejo. San Mateo Evangelista (104x24x38 cm)
  - 51 Andonimo oculto. Camo de triunfo (55x20x23 cm)
  - 52 Andonimo Sevillano. Frontal de altar. Convento de Capuchinos. Sevilla (95,2x101,5x15 cm) (E027867)
  - 53 Andonimo Martínez. Frontal relicario de San Ignacio. San Luis de los Franceses (105,5x151,5 cm) (P101081)
  - 54 José Santana. Frontal de altar. Tormento de la Compañía de Jesús. Santa M. de Aconc. Cabo (19x2527 cm)
  - 55 Pedro Duque y J. Martínez. Frontal del retazo de San Luis Gonzaga. San Luis de los Franceses (170x2222 cm)
  - 56 Andonimo Sevillano. Inmaculada Concepción L.P. Villaverde (123x65x45 cm)
- EL DESERTO**
- 57 Sebastián de Llano Valdés. Los Despostrados místicos de Santa Catalina (200x140 cm)
  - 58 Juan de Mesa. San Juan Evangelista. 5º MP de Edoja (116x84x45 cm)
  - 59 Juan de Valdés Leal. San Juan Evangelista (12x4x10 cm)
  - 60 José de Arce. San Bruno de Colonia (135x80x42 cm)
  - 61 José de Arce. Santa Catalina muerta con jirónes, barro y flor (83x157 cm)
  - 62 Cirilo de José de Arce. Niño Jesús (57x28x23 cm)
  - 63 José de Arce. Carta de postcard de Santa M. S. S. de Capuchinos (88,5x1,7 cm con marco 143,2x101,7 cm)
  - 64 Cirilo de José de Arce. San Juan Bautista (115x77x77 cm)
  - 65 Juan Lauro de Pina. Lámpara. Iglesia del Sagrario. Sevilla (30 cm alto 60 cm)
- EL SIGLO**
- 66 Domingo Martínez. Alegoría al obispo Alarcón. 5º cm con marco 62,8x54x5,4 cm)
  - 67 Ignacio de Haria. Pasaje con cazadores. Cx. Alba (88x151 cm)
  - 68 Bernardo Lorense Germán. Triunfo con obispo del tabaco (86x98 cm)
  - 69 Bernardo Lorense Germán. El signo de Europa (54x45 cm)
  - 70 Andonimo Sevillano. Escudo con marco madera tallada y dorada (172x133x12 cm)
  - 71 Francisco de Zurbarán. Retazo de P. Barros de Lara (213x124x6,5 cm con marco)
  - 72 Alonso Miguel de Tovar. Retazo de Manuel de Siles (102,5x102,5 mm) (11,5 cm)
  - 73 Antonino Caporioni. Retazo de Carlos I (88x68,5x7,5 cm)
  - 74 Andonimo. Fragmento de pared de Pinada (17x117 cm - 18 cm en cada lado de retazo)
  - 75 Andonimo Sevillano. Santa Cecilia (88x65 cm; mesa 44,5x23,3 cm; órgano 54,32x15,5 cm)
- LA PARCA**
- 76 Pedro de Compañón. La muerte visitando al caballero (100x162 cm)
  - 77 Retazo de Pedro Rodón. Ángel Barroco. Dibujos (95,5x42x3,5 cm)
  - 78 Cristóbal de Rojas. Visitación. Cribador de Valencia (Estado). Una Fumera del Sto. Enderio (220x210x110 cm)
  - 79 Retazo de Pedro Rodón. Ángel Barroco. Derecho (92,8x84x80 cm)
  - 80 Andonimo Sevillano. Retazo familia de San Francisco de Guzmán (96x171 cm con marco 109,5x190x6,7 cm)
  - 81 José de Arce. Cristo crucificado con jirónes, barro y flor (43,5x18x48 cm)
  - 82 Juan Martínez Montañés. Don Alonso Pérez de Guzmán (164,7x110 cm)
  - 83 Juan Martínez Montañés. Doña María Alonso Coronel (154,27x110 cm)
  - 84 Andonimo Sevillano. Florencia. Catedral Sevilla (50x25 cm)
  - 85 Andonimo Sevillano. Florencia. Catedral Sevilla (50x25 cm)
  - 86 Andonimo Sevillano. Florencia. Catedral Sevilla (50x25 cm)
  - 87 Andonimo Sevillano. Florencia. Catedral Sevilla (50x25 cm)
  - 88 Andonimo Sevillano. Florencia. Catedral Sevilla (50x25 cm)
  - 89 Andonimo Sevillano. Florencia. Catedral Sevilla (50x25 cm)
  - 90 Cristóbal Franco (imagery) y Cayetano de Acoz. Canva. Virgen del Tránsito (origen 133x48 cm; canva 150x167x94 cm)
  - 91 Juan de Espinal. Boveda sobre el espacio de la Virgen del Tránsito. Ampliación fotográfica en poli-carbonato celular (80x160x140 cm y 80 x 440 cm con una caja imitativa)
  - 92 Domingo Martínez. Niño Jesús pasionario (101x71 cm)
  - 93 Juan de Valdés Leal. Retazo de Miguel de Marañón (100x90 cm)
  - 94 Pedro de la Fuente. Paso riguroso del jorjón de la muerte. Ed. de Clemente Re. Sevilla, 1664 (Folio, 290x210 mm)
  - 95 Andonimo. Tumbado a la memoria de María Luisa de Borbón (dibujado 720x125 mm)
  - 96 Bartolomé Berdeja. Cámara y Vela. Norma florea de selección. Madrid (210x150x40 mm; 340 mm abierto)
  - 97 Juan Casar. La dulce y santa muerte. Ed. de José Rodón Sevilla. 1790 (8º: 150x100 mm)
  - 98 Miguel Matara y Vicente del Duque. La Diosa. Escudo de la verdad. Sevilla. 1778 (tamaño 4º: 220x150 mm)
  - 99 Pedro Tortoreto y Manuel Morfont. Tumbado inventado a la muerte del infante don Felipe de Borbón (320x230 mm)
  - 100 Retazo de Pina. Retazo de la yacija y ariete Francisco de Siles (160 mm) (110x150 mm)
  - 101 Cornelia Schur. Retazo de San Francisco de Asís (143x302 mm con pasaportu y marco)
  - 102 Cristóbal C. y José María E. Tumbado a la memoria de Luis XVI (20x16 cm)
  - 103 Cayetano de Acoz. Santa Teresa de Ávila (220x110x66 cm)
  - 104 Pedro Rodón. Ángel pasionario (dibujado 76x71x18 cm)
  - 105 Francisco de Zurbarán. Cristo en la cruz (250x193 cm)
  - 106 Pedro Rodón. Ángel pasionario (dibujado 72x37x17 cm)
  - 107 Pedro Rodón. Ángel pasionario (dibujado 27,6x28,2x4 cm)
  - 108 Sebastián de Llano Valdés. Cabeza de gallo de San Juan Bautista (58x79 cm)
  - 109 Andonimo Sevillano. Una Religiosa (170x290x90 cm)
  - 110 Sebastián de Llano Valdés. Cabeza de gallo de San Pablo (58x79 cm)
  - 111 Andonimo. Terno de difuntos. capa pluvial (146x280 cm)
  - 112 Andonimo. Terno de difuntos. cubrecaña (51 x 45 x 15 cm)
  - 113 Andonimo. Terno de difuntos. plancha (135x145 cm)
  - 114 Lucas Valdés. El Puente de la vida (161x200 cm)
  - 115 Luisa Rodón. Niño Jesús Nazareno (88x72 mm en plancha dorada)
  - 116 Andrés Segura. Blandón de plata (190x74x74 cm)
  - 117 Andrés Segura. Blandón de plata (190x74x74 cm)
  - 118 Andrés Segura. Blandón de plata (190x74x74 cm)
  - 119 Andrés Segura. Blandón de plata (190x74x74 cm)
  - 120 Antonio de Quirós. Triunfo de la Santa Cruz inmorticada (17x179x283 cm; cruz 34x188x10,5 cm)
  - 121 Juan de Espinal. El arcañal San Gabriel (222x153 cm con marco, 193 x 125 cm sin marco)
  - 122 Domingo Martínez. Ascenso de Cristo (175x138 marzo 20 cm)
  - 123 Juan de Espinal. El arcañal San Miguel (222x151 cm con marco, 193 x 125 cm sin marco)
- COLOFON**
- 124 Andonimo Sevillano. Silla de mano (Sila 200x99,7x98 cm con varales)
  - C Domingo Martínez. Camo del Agua. Ampliación fotográfica en tela (800x277 cm)
  - D Domingo Martínez. Camo del Fuego. Ampliación fotográfica en tela (800x277 cm)
  - E Domingo Martínez. Camo de la Común. Ampliación fotográfica en tela (800x277 cm)
  - F Domingo Martínez. Camo del Pregón. Ampliación fotográfica en tela (800x277 cm)
  - G Pedro Tortoreto. Obispo por la producción de Fernando VI. Ampliación fotográfica en tela (300x360 cm)



TEATRO DE GRANDEZAS • Exposición • Hospital Real, Granada • Antonio Pérez Escalano • Pérez Escalano y asociados s.l. • Planta distribución de obra • Escala 1/200 • Noviembre 2007



# BARROCO Y RETÓRICA. EL EDIFICIO ELOCUENTE

Vicente Lleó Cañal



En un fundamental ensayo de 1955, Giulio Carlo Argan identificaba el Barroco con la Retórica, considerando a ésta no como vulgarmente se entiende, como un mero *instrumento* de persuasión, sino como la condición misma de la persuasión y, por definición, de la cultura barroca. Argan definía esta retórica como una «persuasione senza oggetto», es decir, sin relación necesaria con objetivo o ideología específicos, sino algo así como un «meta-arte» ligado sólo a su propia praxis persuasiva.<sup>1</sup> Marc Fumaroli, por su parte, ha ahondado en esta naturaleza de la Retórica barroca al referirse a los europeos de los siglos XVI y XVII justificando la decisión por él tomada de estudiar sus técnicas persuasivas, «le recours à la rhétorique comme instrument de compréhension de leur univers symbolique avait le mérite d'éviter toute projection arbitraire de nos propres schèmes modernes sur un passé qui en savait plus long sur lui-même que nous»; añadiendo: «elle ouvrait la voie à une redécouverte de l'intérieur des institutions symboliques qui donnaient sens à leur parole et déterminaient celui que ses destinataires lui prêtaient».<sup>2</sup>

Iglesia de San Luis de los Franceses, Sevilla.

---

<sup>1</sup> ARGAN, G.C., «La "retorica" e l'arte barocca», *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, 1955.

<sup>2</sup> FUMAROLI, M., *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au senil de l'époque classique*, Paris, 1994 (1ª ed., Ginebra, 1980), p. II.

En efecto, en todas las expresiones barrocas, ya sean literarias, musicales, artísticas, arquitectónicas o de cualquier otro género, encontramos la misma voluntad persuasiva que busca *implicar* al espectador, la misma tendencia al desbordamiento expresivo que busca confinarlo en su espacio, el mismo empeño en superar las fronteras de su razón hasta el punto de, por ejemplo, hacernos participar en un milagro, como haría Bernini en la Capilla Cornaro de la iglesia romana de Santa Maria Della Vittoria.

Fumaroli, desarrollando brillantemente la hipótesis de Argan, define en su monumental estudio ya citado la Retórica como «principio de inteligibilidad de la historia de las formas en Europa antes de 1715», admitiendo al mismo tiempo la «continuidad ininterrumpida, a pesar de las vicisitudes religiosas, políticas y económicas, de una tradición que va desde el siglo v a.C. –cuando el arte de “bien hablar” emerge en el debate entre los sofistas, Platón, Aristóteles, Isócrates, etc...– hasta lo que él mismo llama la Era de la Elocuencia, en definitiva el periodo de la Reforma católica militante».<sup>3</sup>

Ahora bien, ese arte de «bien hablar» que era la retórica ofrecía diversas modalidades que, para la Era Moderna, podemos reducir a dos tendencias principales. Por un lado una corriente que propendía a la austeridad expositiva y a la racionalidad discursiva, vinculada normalmente a tendencias neostoicas, que se inspiraba en algunos preceptistas de la Antigüedad, muy especialmente Séneca y Tácito –incluida alguna obra de dudosa paternidad de éste como el *Dialogus de Oratoribus*<sup>4</sup>–. A esta corriente se la denominó «aticista» y uno de sus mejores representantes modernos quizás fuera Justo Lipsio, de gran influencia en España.<sup>5</sup>

Por otro lado estaba la corriente denominada «asiática», aquella que buscaba deslumbrar a los oyentes mediante los más audaces cromatismos sonoros y las más complejas estructuras sintácticas, que era heredera de la llamada Segunda Sofística. Su renovación moderna tendría lugar en la Roma de Maffeo

Barberini, más tarde Papa Urbano VIII, y sus paradigmas serían el *Adone* y, sobre todo, por lo que concierne a la retórica sagrada, las *Dicerie Sacre* de Gian Battista Marino.<sup>6</sup>

Esta corriente «asiática» de elocuencia ornamentada, considerada en cierta medida mundana y en exceso sensual entre los «áticos» y sobre todo en los ambientes jansenistas, encontró especial acomodo entre los jesuitas y no solamente en la oratoria de sus predicadores sino, más importante quizás, dentro de su sistema educativo, en la denominada *Ratio Studiorum*. El propio San Ignacio, que había estudiado en París la filosofía tomista, no veía contradicción entre su misión divina y la cultura humana, especialmente en lo referido a las ciencias y a la elocuencia. Como ha escrito John O'Malley, S.J., «Ignatius prescribed that as future preachers, the younger members of the Society were to study the classical treatises on rhetoric and assimilate the patterns of persuasive speech found in Cicero and other great pagan Latin authors».<sup>7</sup> Lo que buscaban los jesuitas en definitiva no era sino una síntesis de elocuencia profana y sacra que fuese lo más seductora posible dentro de su principio educativo de *Docere, Delectare, Movere*.

Por otro lado, desde la «composición de lugar» de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio, la Orden había hecho especial énfasis en lo visual como instrumento pedagógico y de ahí vendría el recurso a vías pastorales tan poco habituales hasta entonces, como el teatro<sup>8</sup> o el esplendor operístico de sus iglesias. El atormentado debate en torno a 1670 sobre la necesidad de redecorar la capilla de San Ignacio en el Gesú romano, buscando dotarla de una mayor magnificencia y, en consecuencia, de un mayor atractivo popular, resulta sumamente ilustrativo en este sentido; al final triunfaría la vía «asiática» con el espléndido retablo del Padre Pozzo que combina bronce dorado, plata, cristal de roca y lapislázuli formando un conjunto que «suspende el juicio».<sup>9</sup> En este sentido, es lícito extender también a las artes visuales el concepto de retórica «asiática», pues en ellas, como en la oratoria sacra, el objetivo era excitar

<sup>3</sup> *Op. cit.* p. XIII. (La traducción es mía).

<sup>4</sup> LAGRÉE, J., «Juste Lipse: destins et Providence», *Le stoïcisme au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle. Le retour des philosophies antiques a l'age classique*, vol. I, París, 1999.

<sup>5</sup> RAMÍREZ, A. *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606)*, Madrid, 1966.

<sup>6</sup> FUMAROLI, M., *op. cit.* pp. 202 y ss.

<sup>7</sup> O'MALLEY, J., «Saint Ignatius and the Cultural Mission of the Society of Jesus» en O'MALLEY, J y BAILEY, G.A. (eds.), *The Jesuits and the Arts, 1540-1773*, Pensylvania, 2003.

<sup>8</sup> CONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C., *El Teatro Escolar de los Jesuitas (1555-1640), su influencia en el Teatro del Siglo de Oro*, Oviedo, 1997; FAGIOLO, M., «The Scene of Glory. The triumph of the Baroque in the theatrical Works of the Jesuits», en O'MALLEY, J. y BAILEY, G.A. (eds.), *The jesuits...*, *op. cit.*

<sup>9</sup> LEVY, E., *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Canadá, 2004, pp. 160 y ss.



Iglesia de San Luis de los Franceses (fachada), Sevilla.

con profusos estímulos sensuales la emotividad de los fieles en contraste con el puritanismo expresivo y la sobria racionalidad de los adeptos a la lógica de Port-Royal. En realidad, lo que va a producirse en los inicios del xvii va a ser una síntesis de imagen y palabra que sobrepasaba el *bel composto* berniniano. Como ha escrito recientemente G. Ledda, «mai come nel Seicento le immagini grafiche, i dipinti comunicano, parlano e suggeriscono... di rimando le parole e le metafore creano immagini illusoriamente patetiche ed immagini sofisticate».<sup>10</sup>

Ahora bien, interesa señalar que este énfasis en la ostentación, en la riqueza visual, en lo decorativo, no era solamente un problema de apariencias suntuosas pero carentes de sentido: en las iglesias jesuitas, detrás del lujo y el ornato, existía generalmente un discurso perfectamente articulado capaz de funcionar en muy distintos niveles, desde el más popular al más intelectual, puesto que todo debía estar coordinado para la más efectiva labor doctrinal. Hoy día nos resulta difícil hacernos una idea del rigor retórico de estos conjuntos, que combinaban la iconografía de las propias formas arquitectónicas con extraordinarias decoraciones pictóricas y escultóricas, y que debemos imaginar alumbrados tenuemente por velas mientras que la música y la predicación, elevada al rango de bella arte, atraían verdaderas multitudes de las más diversas esferas; se trataba entonces de auténticas (parafraseando a Le Corbusier) «máquinas de oración», un despliegue operístico arrollador que hoy prácticamente sólo podemos imaginar, especialmente por lo que respecta a España.

La expulsión de los jesuitas de España en 1767 y su disolución por el papa Clemente XIV en 1773, como es bien sabido, incluyó la incautación de sus bienes y propiedades por el Estado, de modo que en su mayoría los edificios de la Orden, cuando no fueron destruidos, cambiaron de uso, y las obras de arte que albergaban se dispersaron, rompiéndose de esta manera su estrecha síntesis, la unidad discursiva que les caracterizaba.<sup>11</sup> Este fue muy señaladamente el caso de Sevilla, donde la huela de los jesuitas fue extraordinariamente destacada. Sólo hay que pensar que, a mediados del siglo xviii (poco antes, pues,

de la expulsión), cuando se realizó el informe sobre la ciudad para el catastro ordenado por el Marqués de Ensenada,<sup>12</sup> Sevilla contaba nada menos que con seis establecimientos de los jesuitas, algo verdaderamente insólito. El más antiguo era la casa profesa (actual Iglesia de la Anunciación) desde 1565; le siguieron el Colegio de estudios de San Hermenegildo, fundado en 1580, el Colegio de San Gregorio o de los Ingleses, de 1592, el noviciado de San Luis de los Franceses de 1609, el Colegio de San Patricio o de los Irlandeses de 1619 y el Colegio de la Concepción o de las Becas de 1620, contando la Compañía entre todos ellos con 132 sacerdotes y 70 novicios. Se trataba, pues, de un imponente conjunto de edificios que en su mayoría o han desaparecido o se han visto alterados hasta hacerse prácticamente irreconocibles.

El cronista Ortiz de Zúñiga atribuía este arraigo de los jesuitas en la ciudad a su «piedad, las letras y el ejemplo», que les hacían «gratisimos a toda suerte de gentes», algo que hacía derivar, a su vez, de la sólida formación que se impartía no sólo a los hijos de las más destacadas familias sevillanas en el Colegio de San Hermenegildo, sino también a los futuros sacerdotes en el noviciado, bajo la advocación de San Luis de los Franceses.<sup>13</sup> Este edificio se ha conservado milagrosamente casi intacto, tanto en lo arquitectónico como en lo decorativo, y constituye, pues, un instrumento precioso para introducirnos dentro de esa retórica «asiática» de los jesuitas sevillanos, una retórica envolvente y arrebatadora que cautivaba multitudes. San Luis además es, desde un punto de vista estrictamente formal, uno de los más bellos edificios de los jesuitas en España, como lo han ponderado tanto Bonet Correa, quien afirma que «por su belleza y perfección rivaliza con el mejor Barroco europeo», como el P. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos quien escribe que «la joya de las iglesias jesuíticas de Andalucía fue sin lugar a dudas el noviciado de Sevilla y no solamente de las iglesias de la Compañía, sino de toda la ciudad del Betis».<sup>14</sup>

A través del análisis de su arquitectura, desde un punto de vista tipológico, espacial e incluso iconográfico, a través del estudio de sus pinturas murales, sus retablos y ornamentos y, final-

<sup>10</sup> LEDDA, G., *La parola e l'immagine. Strategie della persuasione religiosa nella Spagna seicentesca*, Pisa, 2003, p. 127.

<sup>11</sup> GIMÉNEZ LÓPEZ, E. (ed.), *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*, Alicante, 1999.

<sup>12</sup> AA.VV. *La Sevilla de las Luces, con las respuestas y estados generales del Catastro de Ensenada*, Sevilla, 1992, p. 269.

<sup>13</sup> Sobre este edificio es fundamental el trabajo de CAMACHO MARTINEZ, R., «La Iglesia de San Luis de los Franceses en Sevilla, imagen polivalente», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II-3, Madrid, 1989. Las citas en ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla...*, Madrid, 1795-6, Vol. 4, pp. 221 y ss.

<sup>14</sup> BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca, Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona, 1978; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «Arquitectura y arquitectos en la provincia jesuítica de Andalucía», *El Arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, 2004, pp. 105 y ss.

mente, a través de las citas extraídas de la abundante literatura epidíctica aparecida con motivo de su inauguración y consagración, intentaremos extraer el o los significados del edificio, como si de un texto se tratase, buscando exponer los mecanismos de esa retórica sacra tan característica de los jesuitas.

El lugar donde se levantó el noviciado había pertenecido al mayorazgo de los Duques de Alcalá, pero en 1604 quedó desvinculado<sup>15</sup> y unos años más tarde era vendido a doña Luisa de Medina. Era ésta nieta del administrador de la Casa de la Moneda y viuda de un rico comerciante, quien lo adquirió para donarlo a su vez a los jesuitas bajo una serie de condiciones; entre estas destacaban la advocación del edificio bajo el nombre de su santo patrono y el derecho a ser enterrada bajo su altar mayor. Estas estipulaciones tuvieron claras consecuencias: en primer lugar, el propio nombre del templo, que no se debió, como tantas veces se ha escrito, a un intento de adular a Felipe V, el primero de los reyes borbones, descendiente por tanto de San Luis;<sup>16</sup> en segundo lugar, la construcción de una cripta bajo el altar mayor, algo poco usual para un noviciado, donde la mayor parte de los residentes eran jóvenes.

A pesar del enigmático vacío documental existente sobre este edificio,<sup>17</sup> algo puede saberse de sus primeros años. Ortiz de Zúñiga afirma que en un primer momento apenas se hicieron reformas en el viejo caserón mudéjar: «dispúsose con brevedad la casa en forma de colegio y para las habitaciones de los novicios que pudieron entrar en el año siguiente de 1610»;<sup>18</sup> pero las condiciones distarían mucho de ser las adecuadas, pues sólo seis años más tarde fue preciso tomar un préstamo de 6.000 ducados «para acabar de componer el edificio».<sup>19</sup>

A partir de esa fecha se produjo una situación de práctica inactividad, al menos a juzgar por el silencio de las fuentes; sin embargo, todo ello cambiaría a finales del siglo xvii, al producirse en 1695 un desplome en la iglesia externa que obligó a cerrarla al culto. Los jesuitas empezaron entonces una campaña de petición de ayudas económicas, que debió tener éxito pues tan sólo cuatro años más tarde, en 1699, se produciría la colocación de la primera piedra de una nueva iglesia.

De nuevo el silencio documental dificulta la atribución de este nuevo templo. Basándose en análisis comparativos con otros edificios suyos, Sancho Corbacho atribuyó razonablemente el proyecto a Leonardo de Figueroa.<sup>20</sup> Sin embargo, documentación indirecta desconocida por Sancho ofrece un panorama más complejo. Un texto anónimo publicado con motivo de la dedicación del templo elogia la labor que había desarrollado un tal «Anarda» al que compara con Zorobabel.<sup>21</sup> Anarda probablemente sea un seudónimo que combina las letras del apellido del jesuita Gabriel de Aranda, quien residió en la casa profesa de Sevilla desde 1670 hasta su muerte en 1709, y que había llegado a ser rector del Colegio de San Gregorio.<sup>22</sup> El P. Aranda, biógrafo del misionero Fernando de Contreras, debió de ser, además, aficionado a las artes, pues escribió la biografía del hermano de la Compañía y escultor y arquitecto Francisco Díaz del Ribero, al que denomina «artífice perfecto».<sup>23</sup> No es inverosímil que el P. Aranda hubiese intervenido en el proyecto de la nueva iglesia cuyas obras, como ya hemos visto, comenzaron antes de su muerte en 1709; pero lo más probable es que Aranda, más que de las trazas, fuera el autor de la *idea* del templo como sugiere su apelativo de Zorobabel, el restaurador del primer templo de Jerusalén según la Biblia,

<sup>15</sup> Para poder financiar importantes obras en el «palacio nuevo», conocido como la Casa de Pilatos por parte del (3.º) Duque de Alcalá, vid. LLEÓ CAÑAL, V., *La Casa de Pilatos*, Madrid, 1998, pp.59 y ss.

<sup>16</sup> Aunque los sermones predicados con motivo de la inauguración del templo aprovecharon la circunstancia de la estancia de la Corte en Sevilla (1729-33) para resaltar esa conexión.

<sup>17</sup> No se conserva nada prácticamente ni en el Archivo Histórico de la Compañía en Roma, ni en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla.

<sup>18</sup> ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., *Anales Eclesiásticos y Seculares...*, op. cit.

<sup>19</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez. Discurso del Académico Electo...*, Madrid, 2004, pp. 30 y ss.

<sup>20</sup> SANCHO CORBACHO, H., *Arquitectura Barroca Sevillana del siglo xviii*, Madrid, 1952, pp. 85 y ss.

<sup>21</sup> ANON, *Breve Noticia de las Sumptuosas fiestas y Dedicación del Templo de San Luis, Casa de Probación de la Compañía de Jesús en el hispalense Emporio*, Sevilla, 1731.

<sup>22</sup> O'MALLEY, C.E. y DOMÍNGUEZ, J.M., *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, 4 vols., Madrid, 2001, ad vocem.

<sup>23</sup> DE ARANDA, G., *El artífice perfecto ideado en la vida del V. hermano Francisco Díaz del Ribero...*, Sevilla, 1696. Vid. también GÓMEZ PIÑOL, E., «Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro sacro», *El Arte de la Compañía de Jesús...* op. cit., p. 164.

estableciéndose así un paralelismo entre la iglesia sevillana y el legendario templo de Salomón, que dejó una importante huella.

Leonardo de Figueroa, por su parte, presente en la ciudad desde 1675, está documentado en 1700 al servicio de los jesuitas para las trazas de su nueva iglesia en Carmona, lo que permite al menos plantear la hipótesis de que sus relaciones con la Compañía se remontasen efectivamente a algún año antes.<sup>24</sup>

En cualquier caso, fuesen las trazas de Aranda o de Figueroa, o lo que quizás sea más probable, fuesen fruto de la colaboración de ambos, la obra debió quedar pronto paralizada tras la muerte de Aranda, quizás por motivos económicos. El caso es que, en un nuevo panegírico dedicado esta vez a otro jesuita, el P. Jerónimo de Hariza, se describe a éste como responsable del edificio: «todo quanto se admira y mira en el Noviciado de San Luis, al P. Hariza se debe, como a agente, como a director, como a artífice», afirma el autor. Y añade «(Dios) oyó benigno las ansias de acabar la peregrina (casa), que se avía principiado y estaba en bruto, con muchos desmedros por las injurias del tiempo y falta de caudal».<sup>25</sup> Un testimonio más confirma esta situación: en un sermón predicado por el padre Pedro del Busto con motivo de la dedicación de la iglesia afirma: «Es verdad que havia mucho hecho; que cimientos, fachada, torres, muros, tenía ya este templo suntuoso, más ¿quién no sabe que de veras funda el que una obra cuidadoso acaba, perfeccionado la zanjada idea?» Y a continuación el P. Busto pasa directamente a comparar también al P. Hariza con Zorobabel.<sup>26</sup>

Esta reiteración en la comparación es interesante pues Zorobabel fue el príncipe judío que llevó a su pueblo de vuelta a Israel tras la cautividad babilónica y reconstruyó el templo de Salomón, proceso en el que se produjo también una interrupción de quince años.<sup>27</sup> Se subrayaba de esta manera el para-

lelismo entre las vicisitudes del templo sevillano y el de Jerusalén, así como entre sus constructores.

No podemos desestimar esta comparación como una mera figura del discurso, pues de hecho, como veremos, el paradigma del templo salomónico será el que dé sentido no sólo al edificio jesuítico, tanto en planta como en alzado, pese a su complejo proceso constructivo que probablemente incluyó replanteamientos, sino a su decoración tanto pictórica como escultórica, configurándose como un auténtico *texto* legible en sus más diversos niveles.

El «salomonismo» o, por decirlo más correctamente, los intentos de reconstrucción del templo de Salomón fueron, como es bien sabido, una preocupación en la historia y la cultura europeas desde Nicolas de Lyra hasta Sir Isaac Newton. Lo que se sabía sobre el Templo procedía de la Biblia: básicamente del Libro de Los Reyes y de las profecías de Ezequiel. En el primer caso el texto recoge el hecho histórico de la construcción del primitivo templo de Jerusalén por el rey Salomón. El texto de Ezequiel, por su parte, se basa en una visión mesiánica experimentada por el profeta durante la cautividad del pueblo judío en Babilonia, cuando ya el edificio hierosolimitano había sido destruido. Esta dualidad de fuentes originaría una exacerbada polémica entre aquellos que, en su búsqueda de la reconstrucción ideal del Templo, siguiesen a una u otra.

Por algún motivo difícil de interpretar, en España el debate salomónico alcanzó una extraordinaria intensidad, tanto por el número de participantes como por lo irreconciliable de sus posiciones.<sup>28</sup> Para el sabio escritor y editor de la Biblia Políglota, Benito Arias Montano, por ejemplo, la fuente más fiable serían los libros históricos, especialmente el de los Reyes, que describía un edificio que realmente existió; la visión de Ezequiel, para él, no sería sino el fruto visionario de una experiencia extática. Para los opositores a Montano, como los jesuitas Prado y Villalpando, sin embargo, Dios nunca podría haber inspirado a Salo-

<sup>24</sup> HERRERA, F.J., y QUILES, F., «Nuevos datos sobre la vida y la obra de Leonardo de Figueroa», *Archivo Español de Arte*, vol. LXV, nº 259-60, 1992, pp. 335-3549.

<sup>25</sup> GARCÍA, D., *Breve noticia de la vida, muerte y virtudes del Padre Geronymo de Hariza, Prepósito que fue de esta Casa, escrita por el Padre Domingo García, Prepósito actual de la misma Casa*, Sevilla, s.a. pero c. 1750.

<sup>26</sup> DEL BUSTO, P., *Los tres templos del Señor: oración panegyrica con que en el día del gloriosísimo San Estanislao de Kostka, uno de los tres con que la Casa de Probación de San Luis... celebró la dedicación de su nuevo templo*, Sevilla, por Diego López de Haro, 1731. Una inscripción bajo el coro de la iglesia, refiriéndose a la decoración de la misma, afirma que fue «discurrída toda ella por el sutil y nunca bien alabado ingenio del M.R.P. Geronymo Hariza...». Por lo demás, el panegírico del P. García revela un fuerte interés en el arte y la arquitectura del P. Hariza.

<sup>27</sup> *Catholic Encyclopedia in CD. ROM, ad vocem* «Temple of Jerusalem».

<sup>28</sup> TUZZI, S., *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la legenda, la fortuna*, Roma, 2002, pp. 124 y ss.

món un edificio relativamente modesto como el construido por aquél y se inclinaban por la inspiración de Ezequiel.<sup>29</sup> Significativamente, la fantástica y megalómana reconstrucción de Villalpando sería la que mayor impacto internacional tendría, especialmente por la espléndida publicación que le dedicaron en tres volúmenes ricamente ilustrados con sus teorías.<sup>30</sup>

El tema, desde luego, iba más allá de la mera polémica erudita pues, al tratarse el templo de Salomón de una estructura inspirada directamente por Yahvé, *de manu Domini*, como afirmará fray Juan Ricci, no sólo sería su arquitectura perfecta, sino que a través de sus proporciones y armonía se podría obtener un atisbo de la propia configuración de lo creado; en cierta medida, la clave para comprender la estructura del Cosmos.

Ahora bien, hoy se sabe que tanto el padre Prado como Villalpando residieron varios años en Sevilla antes de partir hacia Roma para realizar la edición de su obra. El P. Prado, por ejemplo, había hecho profesión solemne en la casa profesa de la Compañía, cuyas trazas definitivas, curiosamente, había realizado el P. Villalpando, como asimismo las del colegio de San Hermenegildo. En Sevilla, en efecto, siguieron trabajando en su proyecto de reconstrucción del templo salomónico, que habían iniciado poco después de conocerse en Baeza en 1580 y aquí, según parece, incluso llegaron a abrirse algunas de las estampas que debían ilustrar su comentario a Ezequiel, aunque eventualmente éstas fueran desechadas después de su envío a Roma a la casa matriz.<sup>31</sup> Desgraciadamente nada se sabe de este brote sevillano de «salomonismo» o si aquí dejaron Prado y Villalpando colaboradores o seguidores, como tampoco se sabe cuáles pudieron ser los dibujantes y grabadores que colaboraron en la empresa. Pero nada tendría de extraño que la actividad de los dos «salomonistas» jesuitas hubiera despertado el interés por el tema de otros miembros de la Compañía y que éste hubiese perdurado tras su marcha a Roma e incluso en épocas posteriores.

Lo cierto es que otros miembros de la Compañía de Jesús estuvieron también conectados con el asunto. En efecto, varias obras de tema salomónico posteriores a Villalpando (y en cierta

medida deudoras de él) se deben a padres de la Compañía: así, por ejemplo, el *De Rebus Salomonis Regis Libri Octo*, del padre sevillano Juan de Pineda (Mainz, 1613) o el *Compendio del Rico Aparato y Hermosa Arquitectura del Templo de Salomón*, del padre Martín Esteban (Alcalá de Henares, 1617).<sup>32</sup> Pero es la propia insistencia de los textos escritos con motivo de la consagración e inauguración de la Iglesia de San Luis en compararla con el templo de Jerusalén y a sus constructores con Zorobabel (quizás compararlos con el propio Salomón hubiera resultado excesivo) lo que mejor revela este trasfondo un tanto esotérico en el planteamiento y la ejecución del templo sevillano, pues los signos de salomonismo, como veremos, abundan en San Luis de los Franceses, empezando por su propia planta.

El Templo de Salomón (en realidad, el nuevo templo construido en su lugar por Herodes el Grande en torno al año 20 a.C.) fue destruido por las tropas romanas del emperador Tito el año 70 d.C.; el solar del monte Moria, donde se alzaba, quedó yermo desde entonces. En el año 638 d.C. se produjo la conquista musulmana y ya a finales del siglo se levantaría, con la ayuda de artífices bizantinos, la extraordinaria Mezquita de la Roca, en el lugar antes ocupado por el templo, que también era sagrado para los musulmanes. El magnífico nuevo edificio musulmán, de planta octogonal y cubierto por una inmensa cúpula, fue desde su construcción objeto de gran admiración, una admiración que produjo lo que se ha llamado «el equívoco», es decir, la confusión de la nueva mezquita con el antiguo templo judío. Esto fue así hasta el punto de que, incluso en textos judíos, siendo como eran sus autores perfectamente conscientes de la destrucción de su templo por las tropas romanas, el santuario de Salomón aparece representado en miniaturas y grabados como una estructura de planta central y cubierta por cúpula claramente derivada de la Mezquita de la Roca.<sup>33</sup>

La identificación de la mezquita y el templo judío no sólo se basaba en el prestigio arquitectónico de la primera; a ella coadyuvaban las connotaciones simbólicas de la planta central, sobre todo en la época medieval en la que los mapas mostraban un mundo circular ocupado en su centro por la ciudad de

<sup>29</sup> RAMÍREZ, J.A., et al., *Dios Arquitecto. Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, 1994, *passim*.

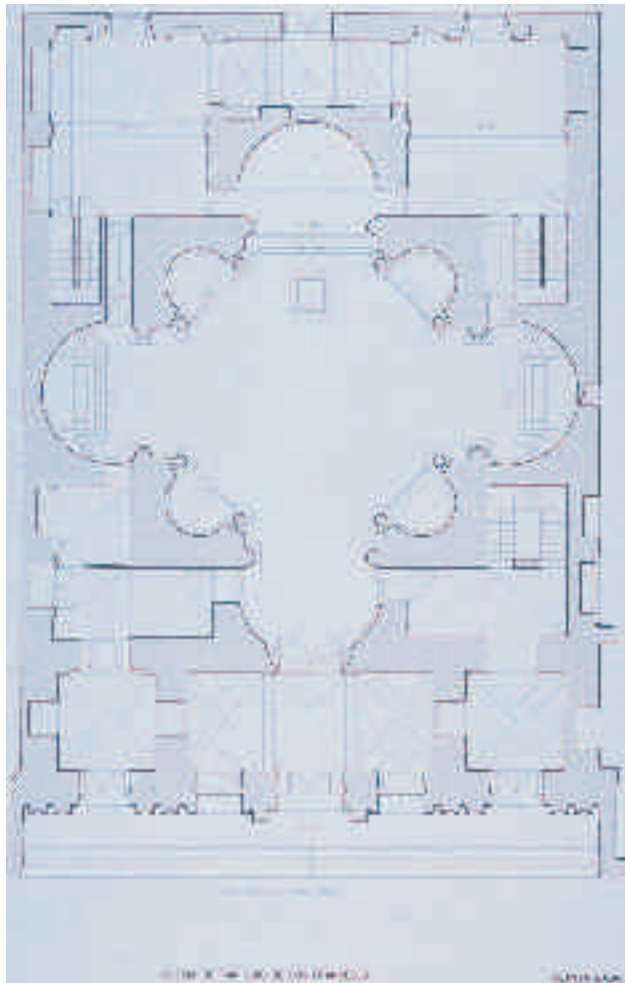
<sup>30</sup> *In Ezechielem Explanaciones...* 3 vols. (Roma 1596-1604); los dos últimos volúmenes fueron responsabilidad exclusiva del P. Villalpando. Ver además, BORGHÄSER KLEIN, B., «Juan Bautista Villalpando», THOENES, CH., *Architectural Theory from the Renaissance to the Present*, Berlin, 2003, pp. 366 y ss.

<sup>31</sup> RAMÍREZ, J.A., *op. cit.*, pp. 245 y ss.

<sup>32</sup> TUZZI, S., *op. cit.*, pp. 144 y ss.

<sup>33</sup> RAMÍREZ, J.A., *op. cit.*, pp. 3 y ss.

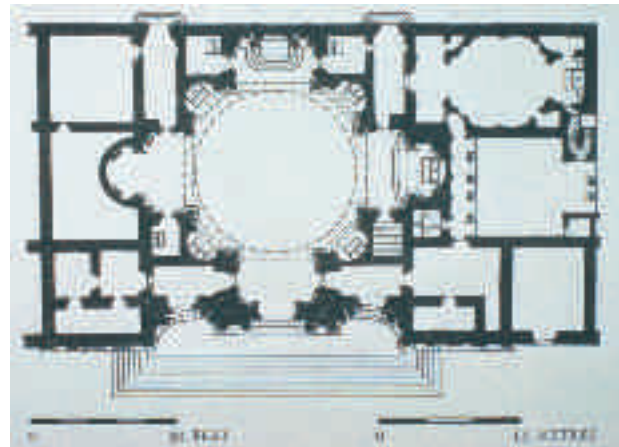




Iglesia de San Luis de los Franceses (planta), Sevilla.

Jerusalén, considerada *umbilicus terrae*<sup>34</sup> y desde luego la propia y adyacente rotonda de la anástasis que consagraba la planta centralizada. De este modo, aunque obviamente los eruditos medievales, así como los de épocas posteriores, sabían que el Templo de Salomón nunca tuvo planta centralizada, ésta siguió usándose en ocasiones por sus valores emblemáticos.<sup>35</sup>

La adopción de la planta central para la Iglesia de San Luis de los jesuitas sevillanos, en realidad una cruz griega de brazos iguales y rematados absidalmente, superpuesta a un círculo y



Francesco Borromini, Iglesia de Sant'Agnese (planta), Roma.

coronada en el crucero por una airosa cúpula, contaba, pues, con precedentes dentro de la tradición salomónica, sin olvidar, naturalmente, que por disposición testamentaria de la benefactora, la iglesia debía servir también para su mausoleo y que en el mundo cristiano estos tendieron a adoptar la forma centralizada de los antiguos *martyria*.

Pero las alusiones salomónicas están presentes también en la propia fachada. Sin entrar de momento en la compleja cuestión de la vinculación estilística de San Luis con la Iglesia de Sant'Agnese en la Piazza Navona de Roma, obra de Borromini modificada por los Rainaldi (aunque quizás sean más significativas las diferencias que las coincidencias, tanto en la planta como en el alzado)<sup>36</sup> debemos ceñirnos por ahora sólo a la fachada, donde quizás lo más significativo y divergente respecto al modelo romano sea la aparición de dos columnas de fustes torsos, excepto el tercio recto del imóscapo, flanqueando el balcón central en evidente alusión a las dos columnas que flanqueaban la entrada al Templo de Jerusalén: Jachim y Boaz.<sup>37</sup>

La airosa cúpula merece también una mención y no sólo por las semicolumnas salomónicas que rodean el volumen externo de su linterna. Figueroa gozó contemporáneamente de indudable prestigio como constructor de cúpulas, pero lo cierto es que en

<sup>34</sup> BROWN, L.A., *The Story of Maps*, Nueva York, 1979, pp. 97 y ss.

<sup>35</sup> RAMÍREZ, J.A., *op. cit. loc. cit.*

<sup>36</sup> El paralelismo fue planteado por CAMACHO BAÑOS, A., *El templo de San Luis de Sevilla*, Sevilla, 1935, y ha sido recogido por SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura Barroca Sevillana... op. cit.*; CAMACHO MARTINEZ, R., «La Iglesia de San Luis de los Franceses en Sevilla...» *op. cit.* y otros.

<sup>37</sup> PATAI, R., *Man and Temple in Ancient Jewish Myth and Ritual*, Londres, 1947, pp. 105 y ss.

todas sus anteriores experiencias los tambores quedaron semio-cultos por las aguas de los tejados, como ocurre por ejemplo en la Iglesia del Salvador. El énfasis en la cúpula ciertamente aproxima San Luis a Sant'Agnese, pero también a su remoto prototipo de la Mezquita de la Roca / Templo de Salomón.<sup>38</sup>

Pero es en el interior de la iglesia donde este «salomonismo» formal y espacial alcanza su mayor rigor. En efecto, nada menos que ocho columnas enteras y ocho semicolumnas, que flanquean los brazos de la cruz, muestran sus fustes torsos; son columnas sin función estructural alguna, pues no soportan el menor peso, habiendo sido incluidas obviamente sólo por su vinculación con el Templo de Jerusalén, algo con lo que quizás tenga que ver el número de dieciséis columnas, al igual que sucede en el interior de la Mezquita de la Roca. Todas estas columnas tienen imoscapo recto y sumoscapo de cuatro roscas y ostentan unos curiosos capiteles compuestos, cercanos a los teorizados por Ricci (1659) y Caramuel (1678), del tipo que Guarini llamaba «corintio supremo», es decir, variantes del orden compuesto cuyas volutas jónicas aparecen aquí sustituidas por cornucopias unidas mediante guirnaldas de frutos, de evidente simbolismo funerario y paradisiaco.<sup>39</sup>

La tradición italiana para cubrir con cúpula un espacio de planta cuadrada recurría a la solución de Bramante/Miguel Angel para San Pedro del Vaticano; es decir, el empleo de cuatro pilares en forma de «L», conectados entre sí por arcos y con un cuerpo de pechinas sobre ellos para efectuar la transición del cuadrado al círculo de la base de la cúpula. Este es el caso de Sant'Agnese en la Piazza Navona, por ejemplo, donde este cuerpo de pechinas junto al tambor y al peralte de la propia cúpula dan al espacio una verticalidad casi veneciana. En San Luis, sin embargo, no hay cuerpo intermedio de pechinas y eso es posible porque los pilares en «L» son curvos en su cara interna, formando así un cilindro virtual, sólo perforado por los arcos que los conectan entre sí y directamente con el tambor, mientras que las columnas se sitúan como puro ornato delante de los pilares. De este modo, el énfasis vertical de la iglesia romana queda aquí matizado, seguramente para equilibrar las tensiones ascensionales de los fustes salomónicos que rodean el crucero. Fueron, pues, las columnas salomónicas, usadas como vemos como puro significativo, las que determinaron la configuración del templo sevillano y la divergencia con su posible modelo romano.



Detalle del balcón central. Iglesia de San Luis de los Franceses, Sevilla.

<sup>38</sup> La visión de la cúpula flanqueada por torres pudo también depender del proyecto de Bernini para la fachada vaticana, cuyas torres fueron posteriormente demolidas.

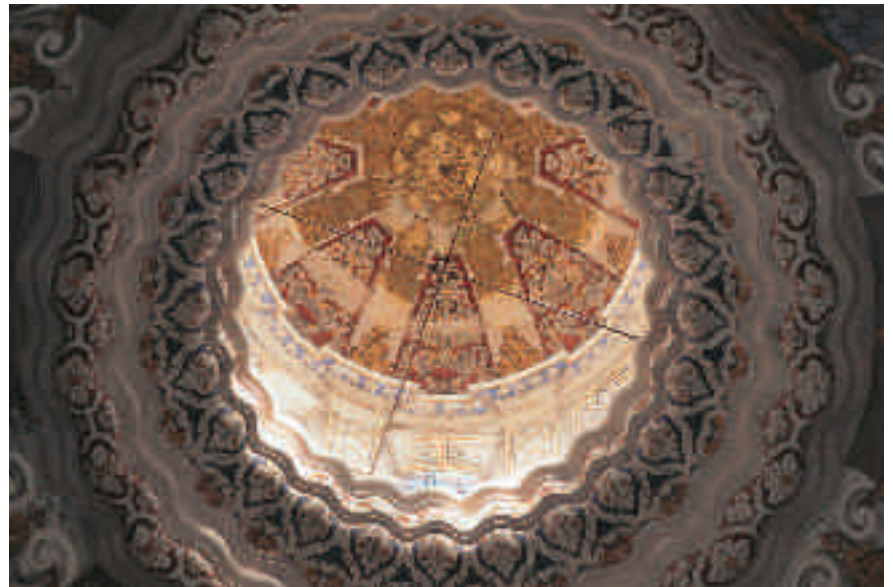
<sup>39</sup> CUMONT, F., *Recherches sur le symbolisme funeraire des Romains*, París, 1966.



Iglesia de San Luis de los Franceses (detalle de un capitel), Sevilla.

Todavía cabría mencionar un último elemento salomónico en la arquitectura del templo: me refiero a la cornisa ondulante de la base de la linterna que evidentemente se relaciona con el «orden salomónico entero» de fray Juan Ricci.<sup>40</sup> Sin embargo, es en el programa decorativo, en el interior del templo sevillano, donde las referencias salomónicas aparecen con mayor profusión.

Como ya hemos señalado, la Iglesia de San Luis era la capilla externa o pública del noviciado jesuita, es decir, donde se formaban los futuros sacerdotes, una de cuyas principales labores era la misional. Como afirma un folleto impreso en Sevilla



Iglesia de San Luis de los Franceses (detalle de la linterna), Sevilla.

en 1695 para estimular a contribuir económicamente en la construcción de la nueva iglesia, se pedía su limosna a los fieles «por criarse en el Noviciado aquellas primeras plantas que son después de tanto fruto a las repúblicas del mundo... aún en los últimos términos de las Indias, adonde cada día en Apostólicas misiones los vemos ausentárenos buscando para Dios las Almas y para sí los inmensos trabajos y por premio la dichosissima corona del martirio».<sup>41</sup>

San Luis era pues un *martyrium* y, como ya mostrara André Grabar hace años, este tipo de iglesia centralizada combinaba sentido funerario, culto a las reliquias de los mártires y la propia idea de la Casa de Dios, simbolizada en el Templo de Salomón.<sup>42</sup>

Y, efectivamente, todos estos niveles de significación podemos identificarlos en la Iglesia de San Luis si examinamos el complejo programa iconográfico de su decoración.

El sentido funerario se manifiesta no sólo en la presencia de una cripta, destinada para la fundadora o patrona de la iglesia, sino quizás también, dadas sus enormes dimensiones, para aquellos alumnos que, eventualmente, alcanzaran «la dichosí-

<sup>40</sup> BÉRCHEZ, J. y MARIAS, F., «Fray Juan Andrés Ricci y su arquitectura teóloga en el contexto barroco», *La Pintura Sabia de Fray Juan Andrés Ricci*. Edición facsímil de F. Marias y F. Pereda, volumen de estudios, Madrid, 2002, pp. 88 y ss.

<sup>41</sup> RODRIGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., *Precisiones... op. cit., loc. cit.*

<sup>42</sup> GRABAR, A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, París, 1943-6, 2 vols.



**F. Mendoza y F. Pozo**, *Iglesia de San Luis de los Franceses* (sección), Sevilla.

sima corona del martirio.»<sup>43</sup> El camino o vía martirial vendría marcado por los distintos santos de la Compañía, cuyos retablos adornan el interior de la iglesia: San Ignacio, San Francisco de Borja, San Francisco Javier, San Luis Gonzaga, el beato Francisco de Regis<sup>44</sup> y San Estanislao de Kostka; éste último un auténtico recién llegado a la santidad, pues fue canonizado sólo en 1725. La selección de *exempla* jesuíticos es interesante pues parece haber sido expresamente pensada para el noviciado. Así vemos a San Ignacio en la cueva de Manresa, a San Francisco de Borja con la calavera como símbolo de su *contemptus mundi*, a San Francisco Javier, patrono de las misio-

nes de Oriente, al beato Francisco de Ragis, misionero entre los protestantes del Midi francés, a San Luis Gonzaga, figura de la caridad por su temprana muerte auxiliando a los apestados de Roma, y a San Estanislao de Kostka, muerto en olor de santidad a los 18 años y patrono de los noviciados jesuitas.<sup>45</sup>

Los retablos y las efigies, obras básicamente de Pedro Duque Cornejo y su taller,<sup>46</sup> refulgentes de oros, forman un conjunto verdaderamente deslumbrante, flanqueados por las columnas salomónicas, cuyos fustes eran originalmente dorados también;<sup>47</sup> una fuente contemporánea se refiere a ellos como «un mar de cristales donde nadan el oro y la plata, pinturas elegantes, miniaturas exquisitas, estatuas que son prodigios del arte, relicarios que dan fomento a la devoción, pensamientos nobles, geroglíficos expresivos, erudición abundante, selecta, nada común, todo con una consonancia y uniformidad tan admirable que todos siete altares parecen uno».<sup>48</sup>

Los *exempla* para los novicios continúan en el tambor de la cúpula en el que, flanqueadas por columnas seudosalomónicas,<sup>49</sup> aparecen dispuestas las efigies en barro policromado de los santos fundadores de las principales Órdenes religiosas: San Pedro Nolasco (mercedarios), San Elías (carmelitas), Santo Domingo (dominicos), San Agustín (agustinos), San Benito (benedictinos), San Francisco (franciscanos), San Juan de Mata (trinitarios) y San Francisco de Paula (mínimos). El sentido de estas figuras debe entenderse seguramente no sólo como representantes de determinados valores y virtudes, sino como precursores, como los que iniciaron el camino que, queda sobreentendido, alcanzaría su fruición en los jesuitas, representados más abajo en todo su esplendor.

Por fin, sobre el tambor se levanta la cúpula, con la más sorprendente y salomónica decoración pintada. Esta es obra de Lucas Valdés y pertenece a una primera fase de trabajos que

<sup>43</sup> Más de la mitad de la altura de la cripta está colmatada en la actualidad de tierra y cascotes, por lo que no se pueden ver los enterramientos que seguramente alberga.

<sup>44</sup> Francisco de Regis no fue canonizado hasta 1737; cuando la inauguración de la iglesia sólo era beato.

<sup>45</sup> Los dos últimos auténticos recién llegados a la santidad, pues San Estanislao de Kostka fue canonizado en 1725 y San Francisco de Ragis en 1737.

<sup>46</sup> Con excepciones, como el retablo de San Francisco de Borja, hecho por Felipe Fernández del Castillo, aunque el santo sí es de Duque Cornejo o la imagen de San Francisco Javier obra de José Montes de Oca. De todos modos, la dirección se debió a Duque, lo que confiere una insólita homogeneidad a la decoración escultórica.

<sup>47</sup> Según comunicación oral del arquitecto restaurador F. MENDOZA, que ha encontrado restos de dorado bajo la burda capa de pintura que se le aplicó en época incierta.

<sup>48</sup> GARCIA, P. D., *Breve noticia...* El séptimo de los altares es el altar mayor, dedicado a San Luis.

<sup>49</sup> Usadas por Figueroa también en la portada de San Telmo, sus fustes rectos muestran estrías torsas.



Pedro Duque Cornejo, Iglesia de San Luis de los Franceses (Altar mayor), Sevilla.

debe fecharse entre 1715 y 1719, pues en ese último año Valdés se trasladó a Cádiz.<sup>50</sup> A plomo sobre las columnas pseudo-salomónicas del tambor se disponen las efigies de una serie de virtudes, cuyos rótulos las identifican como: *Mortificatio, Obedientia, Pauperitas, Charitas Dei, Religio, Charitas Pauperum, Oratio y Humilitas*, evidentemente todo un programa ideal de las virtudes que deben adornar al sacerdote perfecto. Sobre el intradós de la cúpula y en medio de una arquitectura fingida en vertiginosos escorzos, seguramente inspirada en el *De Perspectiva Pictorum et Architectorum* (2 vols., Roma 1693-8) del jesuita Andrea Pozzo, encontramos por otro lado una extraordinaria sucesión de alegorías eucarísticas y eclesiales flanqueadas por sus prefiguraciones bíblicas que son, como no podía ser de otra manera, los utensilios litúrgicos del Templo de Salomón, es decir: el Arca de la Alianza, el Candelabro de los Siete Brazos, el Altar de los Holocaustos, los Aguamaniles de Bronce, el Mar de Bronce, la Mesa de los Panes de la Proposición y el Altar de los Perfumes.<sup>51</sup>

Esta unidad o, mejor dicho, continuidad entre el Viejo y el Nuevo Testamento del intradós de la cúpula encuentra su culminación en la linterna que, asentada sobre un anillo ondulante «salomónico» y adornada al exterior por semicolumnas salomónicas, se resuelve en una auténtica teofanía luminosa. En efecto, la linterna carece de decoración, exceptuando unas yeserías de motivos vegetales que tan sólo intervienen para quebrar y hacer vibrar la luz; una luz que entra por las ventanas de la linterna que resultan prácticamente invisibles al quedar ocultas por el anillo ondulante que, en consecuencia, adquiere un carácter casi surreal.

Como señalamos, la pintura de la cúpula corresponde a la intervención de Lucas Valdés, antes de 1719; en una segunda fase la decoración pictórica corrió a cargo de Domingo Martínez, quien la ejecutó en dos etapas: una primera correspondiente a labores ornamentales de la cabecera y crucero de la iglesia, que terminó en 1730, además de numerosos cuadros realizados poco después y que están empotrados en la arquitectura de los retablos y las mesas de altar. La segunda etapa corresponde a las pinturas del sotocoro, que fueron terminadas en 1743 y que, sin duda, son de lo mejor de la producción de Domingo Martínez.<sup>52</sup> Los temas de estas últimas

pinturas son: *La apoteosis de San Ignacio, La aprobación del Libro de Ejercicios y Bula de Paulo III* (1548) y *la Exaltación de la Compañía de Jesús y Bula de Alejandro VII* (1657). Domingo Martínez hace gala en ellas de una maestría y una madurez indudables, con audaces escenografías en escorzo, evidentemente también derivadas del padre Pozzo, como en la *Apoteosis de San Ignacio*, y con elegantes figuras femeninas, como las de las tres Gracias, Talía, Eufrosine y Aglaya en la composición con la *Bula de Alejandro VII*.

Una inscripción en la composición dedicada a la aprobación de la Compañía por Paulo III incluye unas líneas ilegibles para el espectador normal, que parecen responder a un momento quizás de aburrimiento del pintor, por sus comentarios burlescos, pero que aporta datos interesantes: en primer lugar la fecha de 1743, pero más importante aún la observación de que «se empezó esta obra a cinco de abril siendo discurrida la dea y el pensamiento del todo de ella por el sutil y nunca bien alabado ingenio del MRP Jerónimo de Hariza, exprovincial de esta Provincia de Andalucía y rector dos vezes de esta Casa».<sup>53</sup>

En efecto, es al P. Hariza a quien se debe la *idea*, no sólo de las tres pinturas que adornan el sotocoro de la iglesia sino, como ya sabemos, de todo el conjunto decorativo de San Luis. Recordemos cómo el P. Hariza se había encontrado el edificio poco menos que «en alberca» tras haberse interrumpido la construcción iniciada por el P. Aranda en 1699 y cómo se le había comparado con Zorobabel, el «restaurador» del Templo de Salomón.

Ahora bien, las tres pinturas de Domingo Martínez de 1743 en el sotocoro constituyen una anomalía dentro del programa decorativo. Como hemos visto, la Iglesia de San Luis está impregnada de salomonismo, tanto en lo que se refiere a sus formas arquitectónicas como en su decoración pictórica; la etapa tardía de la decoración de Domingo Martínez, sin embargo, parece responder a otros intereses, que tienen mucho más que ver con los negros nubarrones que se cernían sobre la Compañía y que se harían sentir en todo su dramatismo en 1767. Pero volveremos más adelante sobre este tema, ahora debemos intentar una lectura global del templo en su integridad.

<sup>50</sup> VALDIVIESO, E., *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, 1986, p. 292.

<sup>51</sup> Resulta curioso comprobar que Lucas Valdés ya había tratado antes (en torno a 1710-15) el tema del templo de Salomón en dos cuadros que flanquean el altar mayor en la iglesia de San Pablo y que representan el *Traslado del Arca de la Alianza y Salomón haciendo un sacrificio en el Templo*.

<sup>52</sup> FERNANDEZ LÓPEZ, J., «La pintura mural de Domingo Martínez», *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, cat. exp., Sevilla, 2004.

<sup>53</sup> PLEGUEZUELO, A., «Catálogo General. Pintura», *Domingo Martínez...*, op. cit. p. 269.



Iglesia de San Luis de los Franceses (vista de la cúpula), Sevilla.

Quizás lo más peculiar de la Iglesia de San Luis es que su interior puede ser leído indistintamente de abajo arriba o de arriba abajo. Para el espectador que accede al recinto es difícil escapar al impulso ascensional que transmiten los poderosos fustes torsos de las dieciséis columnas que lo circundan, de tal modo que la mirada, imperceptiblemente, parece deslizarse hacia lo alto, hacia la cúpula inundada de luz, en la que la linterna parece flotar sobre un anillo ondulante. La experiencia del espectador iría, pues, de lo concreto, plasmado en las figuras ejemplares de los retablos en la planta baja, a lo abstracto, es decir, a la fuente luminosa en lo alto; pero el siguiente movimiento es instintivamente en el sentido contrario, es decir, de la cúpula a la rotunda con los retablos.

La zona baja, con los siete retablos dedicados a los modelos de santidad propuestos a los novicios, representaría el mundo de lo tangible y cercano, ejemplos de comportamiento y de una praxis efectiva ya fuese en la predicación, en la acción misional, en la atención a enfermos o en la oración y la penitencia. Es interesante comprobar, en este sentido, que los santos aparecen representados no como figuras genéricas de devoción, sino en circunstancias muy concretas de sus biografías que subrayan su valor paradigmático; así, por ejemplo, San Ignacio en la cueva de Manresa o San Francisco Javier con el cangrejo y el crucifijo.<sup>54</sup> Todos ellos, en su conjunto, propondrían, pues, una especie de modelo ideal del jesuita perfecto; pero tampoco podemos olvidar la acumulación de reliquias encastradas en los retablos de los diversos santos jesuitas, pues éstas subrayan el sentido funerario, de *martyrion*, del espacio, que a la vez se configura como «lugar», en el sentido ignaciano del término, de meditación.

Por su parte el retablo principal dedicado a San Luis Rey de Francia, que es una muestra elocuente de la tendencia a la disolución de la estructura arquitectónica de los retablos que caracteriza la labor tardía de Duque Cornejo, parece aludir a la Monarquía como protectora de la Compañía, pues se ha puesto especial énfasis en el aspecto regio, con una enorme corona real de la que cuelga un manto que abraza todo el retablo. Pero este retablo cumple además otra función: la de servir de nexo, de vínculo entre el plano de lo real concreto y el plano de lo sobrenatural. En efecto, sobre el eje central del retablo y superpuesto al entablamiento que remata las pilastras, encima

de las columnas torsas y justo debajo de una ventana, por la que entra abundante luz, se encuentra otra corona, ahora sobre la paloma del Espíritu Santo que tiene a sus pies el anagrama de la Compañía de Jesús y un retrato del propio San Ignacio. Se forma así una línea que, no sólo conecta los planos terrenal y sobrenatural, sino que sutilmente establece una jerarquía: Espíritu Santo-Jesuitas-Monarquía.

En el tambor, las efigies de los santos fundadores de las principales Órdenes religiosas, en cierta medida, parecen querer representar el pasado; es decir las vías de la «vida en común» religiosa a lo largo de la historia, con sus distintas variantes: Órdenes más o menos observantes, más o menos volcadas en la oración, la enseñanza, etc... Los santos jesuitas del nivel terreno representarían, por contra, la síntesis y en términos generales la superación de las Órdenes tradicionales, pues buscaron la integración de todas ellas en una actividad multiforme: misional, docente, pastoral, teológica, etc... Sorprendentemente, lo que hizo el P. Hariza con este *conchetto* fue darle la vuelta a una crítica habitual contra los jesuitas de no ser «ni carne ni pescado», ni clérigos regulares enteramente ni enteramente seculares, tildándolos de «hermafroditas».<sup>55</sup>

Por fin, en el casquete de la cúpula se despliega el más importante ciclo decorativo y teológico. A plomo sobre las columnas del tambor se despliegan las estatuas alegóricas de las virtudes sacerdotales: *Mortificatio* (penitencia), *Obedientia*, *Pauperitas* (pobreza), *Charitas Dei* (amor a Dios), *Religio*, *Charitas Proximi* (amor al prójimo), *Castitas*, *Oratio* y *Humilitas*. Se trata de figuras claramente identificables por las inscripciones en los pedestales y por sus atributos; están realizadas en barro cocido y policromado y han sido atribuidas también al taller de Duque Cornejo, apareciendo todas ellas de pie, menos la de *Religio*, que está entronizada bajo el Arca de la Alianza como representación evidente de su superioridad jerárquica. En frente de esta alegoría se encuentra otra imagen, esta vez pintada, con dos ángeles que sostienen una custodia, en evidente alusión a la Eucaristía, y en torno a estas dos alegorías, finalmente, se disponen todos los instrumentos litúrgicos del *Templum Salomonis*, es decir, como ya hemos visto, el Arca de la Alianza, el Candelabro de los Siete Brazos o *menorah*, el Altar de los Holocaustos, los Aguamaniles de Bronce, el Mar de Bronce, la Mesa de los Panes de la Proposición y el Altar de los Perfumes.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Se refiere a la tradición según la cual un cangrejo le habría devuelto un crucifijo que el santo había perdido en una tormenta en las Molucas y hace referencia a su labor misional. Por su parte, la cueva de Manresa fue el lugar donde Ignacio efectuó su conversión definitiva, tras largos periodos de oración.

<sup>55</sup> LEVY, E., *Propaganda and the Jesuit...*, op. cit. pp. 16 y ss.

<sup>56</sup> Su representación parece depender de las ilustraciones del *In Ezechielem...* de los PP. Prado y Villalpando, vol. II.





Lucas Valdés, Iglesia de San Luis de los Franceses (detalle de la cúpula), Sevilla.

Resulta evidente que la superposición de los instrumentos litúrgicos del templo judío con las alegorías de la Religión y de la Eucaristía se refiere a la continuidad entre el Viejo y el Nuevo Testamento. Esta continuidad queda reforzada por la teofanía o manifestación divina simbolizada por la luz que entra por la linterna, apoyada a su vez en el anillo ondulante, «salomónico», de la base.

Como vemos, se trata de un programa iconográfico de extraordinaria coherencia, estrechamente trabado a pesar de las interrupciones en su ejecución, que desgrana con exactitud la vía de lo múltiple, en la planta terrena, a lo uno, en el anillo de la linterna, manifestación desmaterializada de la luz como símbolo divino. Pero la vía puede también desandarse de lo uno a lo múltiple, de la inefable luz blanca divina a la multiplicidad de los santos jesuitas, enmarcados en el oro de los retablos y las columnas.

Podemos preguntarnos ahora por el sentido general de la decoración de San Luis, que era, no lo olvidemos, un noviciado, un lugar para la formación de futuros sacerdotes de la Compañía y efectivamente sería factible hacer una lectura de la misma como imagen de la *Domus Dei y Porta Coeli*,<sup>57</sup> como promesa paradisiaca para los futuros misioneros y como una vía para alcanzar esa meta a través de los múltiples *exempla* propuestos.

Sin embargo, la Iglesia de San Luis era la capilla *pública* del noviciado, a la que los novicios accedían sólo en raras ocasiones; incluso en ellas, su asistencia era desde los balcones horadados en los machones de la cúpula, cuyas bellísimas celosías permitían sólo una visión fragmentaria, dificultosa, del interior de la iglesia. En contraste, la capilla doméstica, también afortunadamente conservada intacta, aunque bellísima,

<sup>57</sup> *Non est hic aliud nisi Domus Dei et Porta Coeli*, exclama el P. Pedro del Busto, S.J., en su sermón con motivo de la inauguración del templo.

carece de complejidad arquitectónica –una simple iglesia de cajón cubierta por bóveda– y su decoración se basa en motivos de exaltación mariana.<sup>58</sup>

La decoración de la Iglesia de San Luis no parece, pues, que pueda haber sido pensada para la edificación de los novicios, sino para un público externo que, a su vez, era complejo, diverso. Por un lado, la Compañía disfrutaba en Sevilla de la protección y el mecenazgo de poderosos eclesiásticos que, sin duda, serían capaces de apreciar el refinamiento teológico y de su expresión simbólica; personajes como el cardenal Manuel Arias Porres, el arzobispo Luís Salcedo y Azcona o don Juan de la Sal, obispo de Bona, quienes en distintos momentos ayudaron a financiar las obras o como el arcediano de Niebla, don Francisco Lelio Levanto, que hizo a la iglesia su heredera.<sup>59</sup>

Pero a otro nivel más elemental de comunicación, la decoración de San Luis parece haber sido pensada para un público menos exigente, sin una excesiva preparación intelectual. Para este público, el interior de la iglesia debía ofrecer, por un lado una imagen sintética de la piedad jesuítica y, por otro, sencillamente un espectáculo rutilante de opulencia, de magnificencia que, en combinación con la música<sup>60</sup> y con la elocuencia sacra, constituirían un auténtico «asalto a los sentidos», una obra de arte total. La Compañía tenía amplia experiencia en este tipo de decoraciones que yuxtaponían lo culto con lo popular, para hacerla accesible a todos, y esa experiencia derivaba tanto de las prácticas teatrales incorporadas a la docencia como de las decoraciones efímeras empleadas en determinadas festividades. Así, en las fiestas celebradas en la casa profesa en 1727 por las canonizaciones de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, en las que intervino Duque Cornejo con un altar provisional rematado por una corona «de desmesurada grandeza»

según la relación, intervinieron también «devotas camareras» que donaron joyas, espejos, relicarios y otros objetos preciosos para incorporar a los demás retablos, todo lo cual nos remite evidentemente a lo realizado en permanente en la Iglesia de San Luis.<sup>61</sup>

Es quizás significativo recordar que las obras de San Luis se iniciaron en 1699, justamente el mismo año en que el P. Pozzo terminaba la capilla de San Ignacio en el Gesú romano. Esta capilla, como ya señalamos, había propiciado un intenso debate sobre la conveniencia o no de utilizar ricos materiales –bronce, plata, lapislázuli, cristal de roca– y unas formas seductoras, capaces de atraer al público más amplio mediante un *bel composto*. Cualquiera que haya visitado la capilla en cuestión habrá podido comprobar que la apuesta del general de la Compañía, P. Oliva, a favor de una retórica visual «asiática» triunfó plenamente. Lo mismo cabe decir de la Iglesia sevillana de San Luis de los Franceses; una iglesia concebida y realizada como un texto susceptible de las más diversas lecturas, desde la más teológica, con sus alusiones salomónicas y su exaltación de la Compañía, hasta la más primaria, basada en la sensualidad de sus formas y colores.

Para el espectador que salía de un oficio divino en esta iglesia, las pinturas de Domingo Martínez en el sotocoro, añadidas en 1743, con la *Apoteosis de San Ignacio* y las *Bulas de aprobación de la Orden por Paulo III y de Confirmación por Alejandro VII*, debían representar una especie de garantía de su supervivencia. Sin embargo, como ya señalamos, el ambiente contra los jesuitas se iba enrareciendo y, de hecho, sólo unos pocos años más tarde, en 1759, se produciría su expulsión de Portugal. En España la expulsión se produjo en 1767. Como resulta evidente, la retórica «asiática» de los jesuitas no resultaba ya persuasiva para los hombres de la Ilustración.

<sup>58</sup> CAMACHO MARTÍNEZ, R., *op. cit.* Curiosamente, según el testimonio del P. García, el P. Hariza fue también el autor del programa iconográfico de la capilla doméstica.

<sup>59</sup> ROS, C. (dir.), *Historia de la Iglesia de Sevilla*, Sevilla, 1992. Salcedo fue un extraordinario mecenas como se ve en el retrato que de él pintó Domingo Martínez, conservado en el Palacio Arzobispal de Sevilla, en el que aparece rodeado de alusiones a las principales empresas por él patrocinadas. El arcediano de Niebla, por su parte, encargó el primer levantamiento del anfiteatro de Itálica a Lucas Valdés, cuyo dibujo después envió al famoso anticuario Bernard de Montfaucon. Vid. MAYANS, G., *Obras Completas* (ed. digital). Serie Menor, vol. III, *Emmanuelis Martín, Ecclesiae Alonensis Decani, Vita*.

<sup>60</sup> Que no existía en la capilla doméstica del noviciado.

<sup>61</sup> GÓMEZ PIÑOL, E., «Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro sacro», *El Arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, 2004, pp. 183 y ss.

# «A CARNE Y CUERO». ORNAMENTO Y SIMULACRO EN LA ARQUITECTURA BARROCA SEVILLANA

Alfonso Pleguezuelo



Con esta orgánica metáfora aludían nuestros arquitectos barrocos, respectivamente, a la fábrica de muros y bóvedas y a los revestimientos que los cubrían cuando en los contratos de obras debían fijarse las obligaciones del constructor. La «carne» era la estructura tectónica de sillares o, más frecuentemente, de tapial y de ladrillo; el «cuero» era la piel protectora de esa estructura, los enlucidos. Cuando la voluntad del patrono así lo deseaba y las condiciones económicas lo permitían, sobre esta última capa lisa de mortero fino se realizaban las pinturas murales, se colgaban los lienzos enmarcados con molduras doradas y se fabricaban los vistosos revestimientos de yeso tallado, versión andaluza de los estucos que por esa misma época proliferan en la arquitectura italiana.<sup>1</sup> Esta última capa que era, más que la piel protectora, el acabado maquillaje de la arquitectura, se convertiría, pues, en el soporte de la carga expresiva y elocuente del edificio. Pero los métodos seguidos por los arquitectos europeos para dotar al lenguaje arquitectónico de una locuacidad de la que naturalmente carecía, fueron diversos según los lugares y los momentos de este largo ciclo que adjetivamos barroco.

**Bernardo Simón de Pineda**, *Retablo mayor* (detalle). Iglesia del Hospital de la Santa Caridad, Sevilla.

---

<sup>1</sup> Ya KUBLER, G. en su *Arquitectura de los siglos xvii y xviii*, Ars Hispaniae, Vol. XIV, Madrid, 1957, pp. 36-40, observaba la importancia de estos revestimientos como peculiaridad de nuestra arquitectura barroca andaluza.

Comencemos por recordar que es la capacidad para transmitir emoción estética lo que distingue la verdadera arquitectura de la simple construcción. Los medios a los que los arquitectos recurrieron para hacer de su obra un objeto de experiencia estética fueron múltiples. Si nos limitamos a la Europa del periodo barroco, es necesario admitir que fueron los italianos quienes, sin renunciar a los principios formales del lenguaje vitrubiano y usando sus propios elementos, lograron imprimirle un énfasis expresivo sin precedentes tan sólo violentando en las tres dimensiones los ritmos ortogonales que habían regido el mundo griego y dominado también la arquitectura del Renacimiento. Ello les condujo a lograr potentes efectos expresivos prescindiendo en gran medida de la decoración: San Carlino alle Quattro Fontane, obra de Borromini, o Sant'Andrea al Quirinale, de Bernini, suelen mencionarse como dos versiones diferentes de esta vía expresiva.

En la arquitectura andaluza occidental, en general muy sencilla desde una perspectiva estructural, sólo se acudiría a este lenguaje durante el Barroco tardío del siglo XVIII y lo harían arquitectos conocedores de las experiencias italianas, como son los casos de Leonardo de Figueroa y, sobre todo, Vicente Acero aunque con soluciones, especialmente el primero de ellos, en las que la ornamentación jugaba un papel esencial.<sup>2</sup>

Pero reducir las aportaciones de la arquitectura barroca sólo a las realizadas por los italianos, como ha pretendido algún autor, significaría renunciar a otras igualmente eficaces en la consecución de los fines últimos de tal estilo, fines que, sin duda, estaban trazados desde fuera de la propia actividad artística que les servía de eficaz instrumento de propaganda.<sup>3</sup> La respuesta que a tales estímulos dieron los arquitectos andaluces fue ya sobradamente defendida y argumentada por Bonet Correa en una obra que hay que seguir considerando hoy como la más lúcida visión que hasta el momento ha sido publicada sobre el Barroco andaluz y es en esa línea en la que pretendemos inscribir este ensayo.<sup>4</sup>

En defensa de esa acepción amplia del concepto de arquitectura barroca que reconcilia tal estilo con sus vertientes española e hispanoamericana, se hace preciso recordar que si este movimiento artístico se caracterizó por algún rasgo frente a otros estilos –y es en este punto donde centraremos nuestra atención– fue por una particular tolerancia respecto de la licitud de los medios usados para alcanzar los fines, de tal forma que cualquier resorte era válido si lograba producir el efecto perseguido. Esa puede ser la base que respaldaba la obra de muchos de nuestros artistas barrocos que, adoptando una posición menos purista que los anteriores, acudían a soluciones engañosas más basadas en la ornamentación que en la estructura arquitectónica.<sup>5</sup> Ya antes del Barroco se habían producido experimentos estéticos en los que el arquitecto, casi siempre con la intención de superar limitaciones ineludibles del espacio real disponible, los creaba de dimensiones ficticias provocando un engaño al ojo del observador. El caso de la fingida cabecera de Santa María presso San Sático, de Donato Bramante, en Milán, es todo un precedente. En el fondo, esta solución no dejaba de ser un préstamo tomado por la arquitectura, de un truco perspectivo inventado, sobre todo, para que la pintura pudiera simular la tercera dimensión de la que carecía aunque también para que los arquitectos tradujeran sus plantas y alzados a imágenes de fácil comprensión por sus clientes. El desarrollo de la perspectiva renacentista venía a suministrar a todos los artistas una solución estética para aumentar el carácter ilusorio de sus obras. Tal vez sólo faltaba ahora la justificación ética que desculpabilizara práctica tan engañosa, tan teatral, tan carente de veracidad, porque, en efecto, se trataba de crear una ilusión, una figuración de sorprendente verosimilitud. Pero hemos de reconocer que no fue habitual este recurso en el Barroco sevillano si exceptuamos un caso excepcional de arquitectura lignaria, como es el retablo mayor de la Santa Caridad, obra de Bernardo Simón de Pineda de 1670-73.<sup>6</sup> No obstante, podríamos rastrear algunos casos anteriores de fugas simuladas en la arquitectura permanente, como la bóveda del crucero de la iglesia del sevillano

<sup>2</sup> Sobre la primera de estas figuras puede consultarse, además de la clásica obra de SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952, la de RIVAS CARMONA, J., *Leonardo de Figueroa*, Arte Hispalense nº 63, Sevilla, 1994. Sobre la segunda, RODRÍGUEZ RUIZ, D., «Tradición e innovación en la arquitectura de Vicente Acero», *Anales de Arquitectura*, nº 4, 1992, pp. 36-49 y ALONSO DE LA SIERRA, L. y HERRERA GARCÍA, F., «Del estudio en la teórica y del trabajo en la práctica. Observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma, Madrid, Vol. XVI, 2004, pp. 113-127.

<sup>3</sup> A algunos de estos fines nos referiremos más adelante y en su identificación coincidimos en gran medida con los que ya estableciera MARAVALL en su clásica obra *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, 1986.

<sup>4</sup> BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona, 1978.

<sup>5</sup> Una buena síntesis de toda esta problemática y, en general del Barroco, en CHECA, F. y MORÁN, M. A., *El barroco, El arte y los sistemas visuales*, Madrid, 1982.

<sup>6</sup> FERRER GARROFÉ, P. *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*, Sevilla, 1982.



**Bernardo Simón de Pineda**, *Retablo mayor*. Iglesia del Hospital de la Santa Caridad, Sevilla.



**Anónimo**, *Bóveda del crucero*. Iglesia del Convento de San José, Sevilla.

Convento de San José donde el efecto lo consiguen ocho pilas-tras radiales, solución que pudo ser un precedente de la adoptada también en el crucero de la misma iglesia de la Santa Caridad.

En este punto, podríamos preguntarnos: ¿sobre qué bases epistemológicas se asentaba nuestra arquitectura barroca? La clasicista y también la posterior desornamentada, más escasa la segunda que la primera en el ámbito de Andalucía occidental, coinciden cronológicamente con la Sevilla humanista.<sup>7</sup> Si el Humanismo se distinguió de movimientos anteriores y posteriores por una inquebrantable –ya veremos si también cándida– confianza en la razón, entendida ésta como el instrumento de la mente capaz de descubrir verdades, de analizar el cosmos y de formarse una imagen del mundo, pronto comienzan a darse brotes de desconfianza y posturas desengañadas ante la falsedad de la vida del Siglo. Esta actitud generará estrategias escapistas en las que los individuos, renunciando a entender la cruda realidad o a modificarla, terminan desauto-

rizándola y huyendo al Desierto, bien al anímico del alma humana, bien al físico de las clausuras o los lugares apartados, supuestamente incontaminados.<sup>8</sup>

La prevalencia de la Fe (verdad revelada) sobre la Razón (verdad comprobada) tal vez sea una de las peculiaridades de la cultura hispánica del Antiguo Régimen, quién sabe si también el más activo fermento de su creatividad artística y tal vez, por qué negarlo, el más pesado lastre en su trabajosa incorporación posterior al Nuevo Régimen, construido ya sobre muy diferentes fundamentos. La literatura y la poesía, especialmente la mística, son elocuentes testimonios de enorme fuerza probatoria de en qué medida esta postura desengañada estuvo generalizada y en qué grado fomentó el cultivo de la fantasía y sirvió, por ello, de base a todo ese imperio del simulacro, la simulación y la disimulación que fue nuestro Barroco. La arquitectura también participa en este juego, si bien el cultivo de la fantasía había sido hasta ese momento terreno preferente de la pintura y ello aun al costo de ser infiel a la Naturaleza. Unos versos de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) dejan clara esta actitud elogiosa del artificio, convirtiendo en mérito lo que en otro momento anterior o posterior fuera delito:

«Pues yo lo he de decir, y en esto agora  
conozco que del todo soy pintora  
que mentir de un retrato en los primores  
es el último examen de pintores»

Actitud tan desinhibida frente a la mentira en una poetisa mística podría sorprender a un lector contemporáneo, pero fue común en la época, incluso, como en este caso, en mujeres y hombres que hicieron de la religión y la búsqueda de la verdad su razón de vida.<sup>9</sup> La clave reside en que para esta generación desengañada, la realidad no puede ser fuente de verdades y, en consecuencia, modificarla o incluso tergiversarla carece de importancia.

La desconfianza en el conocimiento científico había quedado ya al descubierto durante el siglo anterior, como se comprueba en otro verso, esta vez de San Juan de la Cruz (1542-

<sup>7</sup> LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979.

<sup>8</sup> Un lúcido y sugerente ensayo sobre este y otros asuntos importantes para comprender nuestro Barroco, desde una perspectiva psicosocial, en RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el barroco hispano*, Madrid, 2005. Véase también MARSET, J.C., «La estética del desengaño en la época de Alonso Cano», *Actas del Simposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, pp. 207-213.

<sup>9</sup> Sobre esta figura, esencial para comprender el pensamiento barroco hispano, es muy útil la obra de PAZ, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la Fe*, México, 1982 (3ª ed. 1990).

1591), en el que defiende la extrema superioridad de las verdades reveladas por la Fe frente a aquellas descubiertas por la Ciencia:

«Y es de tan alta excelencia  
aqueste sumo saber,  
que no hay facultad ni ciencia  
que le pueda comprender»

Considerando el valor testimonial que el pensamiento de estos místicos pueda hoy tener para nosotros como informador sobre las mentalidades del resto de la población de la época y, sobre todo, como instrumento conformador de las conciencias de los individuos de los dos siglos posteriores, nada extrañará que los conventos de clausura se llenaran antes que las aulas de nuestras universidades y que en el propio seno de las segundas se produjeran agrios enfrentamientos, contaminados por doctrinas religiosas contrarias a la Ciencia.<sup>10</sup>

En este clima de desconfianza frente a la razón que domina el pensamiento hispánico en el siglo xvii y parte del xviii hubo un terreno en el que, lógicamente, se concentraron muchos esfuerzos y se cosecharon grandes éxitos, el de los sentimientos o, como fue denominado por los teóricos italianos, los «afetti». Para los ideólogos de la época, los movimientos –a veces convulsos– del ánimo no debían ser ocultados sino más bien puestos en relieve con toda su fuerza liberadora. La misma Sor Juana Inés, cuya poesía es un manifiesto de tal idea, se expresa en este terreno con idéntica contundencia a la que logra en otros:

«Salgan signos de la boca  
de lo que el corazón arde  
que nadie creará el incendio  
si el humo no da señales»

Al leer estos versos acuden a la memoria imágenes de esos santos visionarios –alguno de ellos figura en nuestra exposición– que miran extasiados al firmamento mientras pronuncian una frase, que queda escrita sobre una serpenteante filacteria, o rasgan sus vestiduras haciendo ostentosa exhibición de un pecho donde aparece con brutal crudeza un corazón en llamas... de amor.

Insiste la monja poetisa novohispana en tan abierta actitud favorecedora de esta catarsis sentimental cuando, con tono de advertencia, escribe:

«El que su cuidado estima  
sus sentimientos no calle;  
que es agravio del motivo  
no hacer del dolor alarde»

¿Quién pudiera, leyendo este poema, sorprenderse de que la pintura y escultura hispanas del Barroco pleno cultivaran una expresividad dramática, especialmente cuando el tema de representación lo favorecía? ¿O por qué no pensar que precisamente esta misma pulsión expresiva se encuentra en la raíz de la elección de los propios temas de representación? Pensemos, por ejemplo, en las Postrimerías de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, en las cabezas cortadas, en los Cristos yacentes, en los Nazarenos lacerados o en las Vírgenes de corazón siete veces apuñalado.<sup>11</sup>

Estos pensamientos podrían explicar el auge de la escultura y la pintura barrocas pero, volviendo a nuestro argumento, ¿qué ocurrió con la arquitectura en este emotivo panorama? ¿Cómo podía una forma de expresión abstracta como ésta incorporarse a semejante orgía colectiva de arrebatados sentimientos? El origen mítico de la pintura narrado por Plinio con la tierna narración de Dibutades y su amado responde a una historia amorosa; el de la escultura, con la apasionada figura de Pigmalión, también. El de la arquitectura, sin embargo, estaba unido al inanimado mundo arbóreo, pero ahora se requerían de las artes plásticas expresividades más vivaces que las vegetales y no puede negarse que la arquitectura era la más alejada de la figuración natural de las tres grandes formas de expresión y, por ese motivo, la más difícil de vincular al mundo de las creencias y, aún mucho más, al de los afectos.

Pero no es menos cierto que la arquitectura no sólo es forma de expresión artística en sí misma sino también disciplina orquestadora de las demás. Separar las artes es operación recomendable con propósitos analíticos, pero sólo cuando las volvemos a poner en relación puede desvelarse el papel que cada una de ellas juega en la común estrategia envolvente y seductora que

<sup>10</sup> Sobre los conflictos entre facciones internas de la Universidad española es útil la visión que proporciona AGUILAR PIÑAL, F., «La cultura en el reinado de Fernando VI», *La época de Fernando VI*, Textos y estudios del siglo xviii, nº 9, Oviedo, 1981, pp. 297-313.

<sup>11</sup> Sobre el concepto de la muerte en Andalucía occidental durante el siglo xvii debe consultarse el excelente trabajo de DE LARA RÓDENAS, M., *La muerte barroca. Ceremonia y sociabilidad funeral en Huelva durante el siglo xvii*, Universidad de Huelva, 1999 y, del mismo autor, *Contrarreforma y bien morir. El discurso y la representación de la muerte en la Huelva del Barroco*, Huelva, 2001. Sobre las consecuencias artísticas del concepto de fugacidad de la vida terrena véase VALDIVIESO, E., *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 2002.



todo lenguaje artístico persigue, especialmente el Barroco. Una verdadera historia de nuestra arquitectura de ese periodo no debería limitarse a analizar los aspectos constructivos de sus edificios, sino también la naturaleza comprehensiva y contenedora de todas las demás formas de expresión plástica que integra en su seno.<sup>12</sup> En este sentido, ninguna relación guardaría el análisis que podríamos hacer de la Iglesia del Santo Spirito de Brunelleschi, en Florencia, máxima expresión de pura arquitectura, y el que podríamos emprender de Santa María la Blanca, de Sevilla, puro contenedor de retablos, esculturas, yesos y pinturas, por cierto, plagado de signos de los que Sor Juana aconsejaba manifestar y de otros más crípticos y eruditos.<sup>13</sup>

Si el escenario de la meditación para los orientales es un espacio vacío, sin dimensiones, en el cual la mirada no tiene la oportunidad de entretenerse y divagar, en el mundo mediterráneo de tradición grecolatina, es un teatro lleno de actores y figurantes. Todo parece denunciar que no fuésemos capaces de imaginar la vida del más allá si no es bajo las formas de la del más acá. Por ello, para nosotros, el templo debe ser un gran espacio poblado de figuras reales o ilusorias, y éstas deben aparecer en sus pequeños habitáculos arquitectónicos o mobiliarios correspondientes: los santos en sus retablos, el predicador en el púlpito, el clero en el coro, María en su camarín, el Sacramento en su capilla y los ángeles sobrevolando la escena en su gloria figurada. Todo aquello que ayude al creyente a transportarse a ese otro anhelado espacio celeste ha de ser potenciado y cuanto más verosímil sea el simulacro, más eficaz resultará la experiencia mística.

Hay mucho en nuestro Barroco de involución histórica, que algunos podrían tachar de reaccionaria, de regreso nostálgico a los tiempos ideológicamente más «seguros» y sosegadores del mundo medieval: una suerte de renovada *Biblia Pauperum*. Se ha dicho repetidamente que bajo la apariencia radicalmente novedosa del arte Barroco se esconde una férrea voluntad inmovilista, si hablamos en términos socio-políticos. Pero ello

no fue obstáculo para que se produjera en el terreno artístico un extraordinario cultivo de la fantasía y el ingenio. Los artistas de nuestro Barroco fueron autores, como dijera Fernando de la Torre Farfán, de «floridos atrevimientos del artificio».<sup>14</sup>

Pero ateniéndonos a lo que el arquitecto podía decidir en este dilema, debemos pensar que, si no era su aspiración manipular las simples estructuras clásicas, como hacían los italianos, quedaba sólo una vía de salida: potenciar la arquitectura como soporte de las demás formas expresivas; convertir el edificio en un teatro, combinando liturgias verbales y musicales con liturgias plásticas. Y, en efecto, no hay teatro sin escenario, sin bambalinas, sin actores, sin espectadores, sin atrezzo, sin guión, sin locuciones emotivas y sin movimientos del ánimo.<sup>15</sup> De ahí tal vez proceda el espectacular florecimiento de los retablos, los sermones, la música, los aromas, el auge de la pintura y de la imaginería procesional o –lo que aquí más nos interesa resaltar– la invasión que los elementos figurativos y ornamentales llevan a cabo sobre las superficies arquitectónicas, especialmente las interiores.

El papel más o menos importante que nuestra arquitectura ha otorgado al ornamento ha obedecido, pues, a un movimiento pendular en el que Ética y Estética han mostrado relaciones íntimas de extraordinario interés. Hay múltiples evidencias de la enorme importancia que el ornamento ha tenido en la arquitectura barroca sevillana. Los trabajos de Sancho Corbacho, Morales Martínez, Gómez Piñol, Ferrer Garrofé, Herrera García y Recio Mir, que se mencionan en este trabajo, han aportado en los últimos años sugerentes teorías y firmes testimonios, tanto formales como documentales, de este importante fenómeno sobre el que, no obstante, aún se ciernen preguntas y dudas que afectan a su origen, a su verdadera evolución o a su paternidad.

Tampoco pretendo en estas breves páginas resolver un enigma tan complejo, sino tan sólo divagar en esta dirección, compartir con el lector algunas reflexiones que pudieran sobrepasar el

<sup>12</sup> Un texto reciente especialmente expresivo de esta cualidad de nuestro Barroco sevillano es el de GÓMEZ PIÑOL, E., *La iglesia colegial del Salvador*, Sevilla, 2000. También, del mismo autor, sobre la estrategia envolvente del arte jesuitico: «Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro sacro», *El Arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, 2004.

<sup>13</sup> Sobre este importante monumento del Barroco sevillano véase FALCÓN, T., «La iglesia de Santa María la Blanca», *Laboratorio de Arte*, Sevilla, nº 1988, pp. 117-131.

<sup>14</sup> Texto mencionado en RECIO MIR, A., «Génesis del ornato barroco sevillano: causas y significación», en ARANDA, A., GUTIÉRREZ, R., MORENO, A. y QUILES, F., (coord.), *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, 2001, p. 957.

<sup>15</sup> Esta relación entre Teatro y Barroco ha sido una idea largamente analizada por autores entre los que es preciso destacar para el caso español la esencial obra de OROZCO, E., *Mística, plástica y barroco*, Madrid, 1977. Un reciente análisis del caso concreto sevillano en la obra de CORNEJO, F., *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, 2005, y la clásica de D'ORS, E., *Lo barroco*, Madrid, 1964.

umbral puramente formalista y sembrar dudas productivas acerca de qué ideas pudieron nutrir las diferentes posturas que nuestros artistas del Barroco mantuvieron y también revelaron con la contundencia indiscutible de sus obras.

Aun corriendo el riesgo de simplificar en exceso, podríamos decir que el lenguaje del arquitecto durante todo el largo ciclo clásico ha basculado entre dos idiomas plásticos de complejo pero fructífero maridaje: el de la abstracción geométrica y el de la figuración orgánica.

Ambas líneas de diseño arquitectónico y ornamental, con múltiples estadios intermedios, constituyen en Sevilla y sus tierras cercanas campos de acción artística entre 1600 y 1800, líneas no siempre sucesivas sino a veces simultáneas, aunque con dominancias alternadas de cada una de ellas. Por otra parte, también se dan diferentes opciones en cuanto a los soportes de tal ornamentación que, alternativamente, van otorgando la prioridad a la pintura, la escultura y la talla ornamental en madera o yeso.

También se nos plantea un asunto que no siempre ha sido abordado con la complejidad que debió tener en origen salvo en algunos estudios.<sup>16</sup> ¿Qué responsabilidad tuvieron los arquitectos en el diseño de los ornamentos de sus propios edificios? O enunciando el problema en otros términos: ¿qué capacitación recibían en ese concreto terreno?; ¿entraba el dibujo ornamental en sus materias de aprendizaje?; ¿fue la misma en arquitectos-caneros, arquitectos-albañiles o arquitectos-ensambladores? Si no fue así ¿pudo, tal vez, una cierta falta de preparación favorecer la participación de pintores y escultores en los programas de ornamentación?<sup>17</sup> Por seguir un orden, mencionaremos varias opciones estéticas por su cronología pues aunque son, sin duda, períodos con trasfondos culturales muy distintos, se constata una cierta coincidencia en sus propuestas estéticas, siempre de signo barroco.

Se percibe un ambiente de cierta austeridad expresiva en la arquitectura sevillana de la primera mitad del siglo xvii, mezcla de los restos del clasicismo experimental de Hernán Ruiz II y del indirecto influjo de la Corte. Ello conforma una arquitectu-

ra que unos llaman clasicista y otros protobarroca, y que basa su diseño en un cierto respeto del lenguaje vitrubiano bien que sembrado de continuas trasgresiones. Sería fácil ceder a la tentación de conectar esta sobria arquitectura con las tendencias neoestoicas que atraviesan en esos años nuestro pensamiento literario y que también pudiera reflejarse en los bodegones de Zurbarán o en las esculturas de Juan de Mesa.

A veces se ha hablado de una abierta beligerancia del mundo barroco andaluz frente a su pasado musulmán, pero este supuesto enfrentamiento, evidente en el terreno ideológico-religioso, se vio en ocasiones traicionado en el expresivo. Nuestras viejas tradiciones arquitectónicas mudéjares dejaron, por ejemplo, bien cimentada una querencia a explotar no sólo las estructuras arquitectónicas más simples, sino también el fascinante mundo de la geometría, concentrando además la elocuencia arquitectónica en sus pobres pero vistosos y complejos revestimientos.<sup>18</sup> En este sentido, nuestro geométrico protobarroco de hacia 1600, justo el del período en que se produce la expulsión supuestamente definitiva del elemento morisco, vendría a enlazar con aquel lenguaje medieval, pasando por encima de una fase, la renacentista, más proclive a las figuraciones naturales. Tal vez este persistente amor por la geometría y, sobre todo, por sus infinitas posibilidades de variación –que es casi lo mismo que decir de barroquización– sea la causa última de que el *Breve compendio de la carpintería de lo Blanco*, de Diego López de Arenas, se publique en Sevilla en 1633 o el motivo de que los más espectaculares conjuntos barrocos de Sevilla, Córdoba, Cádiz o Écija muestren, contradictoriamente, soberbias armaduras de lazo en pleno siglo xviii o primorosos cancelos, puertas y ventanas hechos en pleno siglo xviii con una evidente base geométrica musulmana, aunque sembrada de cardos o rocallas.

Es lógico que en este ambiente inclinado a valorar diseños complejos, una arquitectura minimalista y obsesionada con el rigor y la contención, como la promocionada por Felipe II, no prosperara con facilidad en la proteica y portuaria Sevilla. La historia constructiva de la Casa Lonja es, de hecho, la crónica de una traición continuada al proyecto original de Juan de Herrera, traición protagonizada por arquitectos locales que,

<sup>16</sup> Resulta particularmente esclarecedor el trabajo de RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. «L'Architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes», *Revue de l'Art*, nº 70, 1985, pp. 41-52.

<sup>17</sup> Véase nuestro trabajo *Arquitectura y Construcción en Sevilla (1590-1630)*, Sevilla, 2000, donde nos formulamos algunas de éstas incógnitas, aplicadas a un corto episodio de este largo ciclo.

<sup>18</sup> Sobre la simplicidad de los espacios, concretamente sobre el tipo de iglesia «de cajón» puede consultarse la obra de PEREZ DEL PRADO, M., *La iglesia mínima. El espacio en los templos de las clausuras conventuales sevillanas*, Sevilla, 2000.



**Vermondo Resta**, *Fuente de Grutescos*. Real Alcázar, Sevilla.

como Miguel de Zumárraga (h. 1556-1630), formado en la cantería, decide sustituir en la planta alta las sencillas bóvedas previstas desde la Corte por otras ornamentadas con variados diseños de un clasicismo más arcaico pero más jugoso.<sup>19</sup> También resulta tentador pensar que la austeridad de algunos exteriores de la arquitectura barroca sevillana proceda más de la previa tradición mudéjar que de los modelos venidos de Madrid. Ese podría ser el probable origen de los silenciosos muros exteriores de iglesias conventuales e incluso de numerosos palacios de potentados. El propio Zumárraga, en su proyec-

to más ambicioso, la iglesia del Sagrario de la Catedral, proyectada en 1617 aunque retalladas sus bóvedas entre 1656 y 1662, lleva a cabo un curioso ejercicio de clasicismo plagado de sutilezas ornamentales, que en nada se relacionan con el tan elegante como áspero lenguaje de Toledo y de Herrera.<sup>20</sup>

Sin duda, el más respetuoso con esa imagen oficial de la arquitectura de la monarquía es el milanés Vermondo Resta (h. 1560-1625) cuyo paso por Madrid y cuyo contacto con el arzobispo Rodrigo de Castro lo convirtieron en el mentor local

<sup>19</sup> Véase nuestro trabajo «La lonja de mercaderes de Sevilla: de los proyectos a la ejecución», *Archivo Español de Arte* nº 249, Madrid, 1990, pp. 15-41.

<sup>20</sup> Sobre la construcción y reformas de este edificio puede consultarse la obra de FALCON, T., *La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977.



Juan de Oviedo y de la Bandera, *Bóveda del claustro* (detalle). Convento del Carmen, Sevilla.

de tal estilo, aunque su formación en la albañilería siempre le obligó a traducir a ese material los diseños herrerianos, dulcificados por él frecuentemente con una fuerte influencia de Vignola y Miguel Ángel.<sup>21</sup>

Dentro de este universo derivado de la erudición clasicista, los propios tratados constituían una posible fuente de inspiración y, aunque la arquitectura sevillana nunca fue particularmente mimética con las láminas que los ilustraban, hay casos per-

fectamente comprobados. Ahí están la fachada de la Parroquia de Fuentes de Andalucía, remotamente basada en Palladio, las bóvedas de los Descalzos de Sevilla, inspiradas en Serlio, o las de Santo Domingo de Osuna, tomadas del tratado de fray Lorenzo de San Nicolás.<sup>22</sup>

Pero otros muchos diseños ornamentales de bóvedas no tienen paralelo ni en la Corte ni tampoco en los tratados arquitectónicos de la época. Entre los más peculiarmente sevillanos, aunque también pasarían a las Indias, se encuentran aquellos que parecen estar inspirados por plateros del periodo purista. Uno de los conjuntos más bellos de este grupo es el de las bóvedas del claustro principal del exconvento del Carmen, Casa Grande de Sevilla, tradicionalmente atribuido a Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1628) y en el que los elementos parecen simular cabujones de esmaltes y piedras preciosas engarzadas en cartelas de metal.<sup>23</sup> A esta imagen que hoy se nos ofrece monocroma y cubierta por innumerables capas de cal, hemos de añadir con la imaginación los colores que antaño la completaban, pues estaban acabadas con dorados y pinturas que imitaban jaspes y piedras de llamativas vetas. De estas ornamentaciones, algunas pocas han quedado y otras, por fortuna, se van recuperando cuando los arquitectos que las rehabilitan no sufren de cromofobia, afección que ha sido, para desgracia de nuestro patrimonio, relativamente frecuente entre los restauradores del movimiento moderno. En otros casos, el empleo de bronce dorado y materiales naturalmente coloreados, como los mármoles y jaspes, compusieron extraordinarios conjuntos que recuerdan muy de cerca modelos florentinos de esa época aunque, a juzgar por la polémica que suscitó, por ejemplo, el trascurso de la catedral y sus ricos materiales, no parece que todos los mecenas fuesen partidarios de tal estética o, tal vez, de tanto gasto.<sup>24</sup>

Nada ajeno resulta el protagonismo de este repertorio en una época en la que la llegada de los nobles metales en la flota de la Carrera de Indias marcaba el pulso de la vida ciudadana y en la que tantas referencias a estos materiales fulgurantes y

<sup>21</sup> Sobre este arquitecto consúltese la obra de MARIN FIDALGO, A., *Vermondo Resta*, Sevilla, 2000.

<sup>22</sup> Estas relaciones de la arquitectura sevillana con los tratados es fenómeno analizado en los trabajos de MORALES, A., «Modelos de Serlio en el arte sevillano», *Arte Hispalense*, nº 200, Sevilla, 1982, págs. 149-161; «Pervivencias de esquemas manieristas en la decoración arquitectónica barroca de Osuna», *Archivo Hispalense*, nº 190 (Homenaje a Francisco Olid), 1980, págs. 78-89; PLEGUEZUELO, A., «Palladio, Herrera y Sevilla (1590-1625); datos e hipótesis para una polémica», *II Congresso de Barroco no Brasil*. Ouro Preto (Brasil), 1997, pp.71-87. Para una visión más general, véase de ARENILLAS, J., *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2005.

<sup>23</sup> Sobre esta figura, PÉREZ ESCOLANO, V., *Juan de Oviedo y de la Bandera. Escultor, arquitecto e ingeniero (1565-1625)*, Sevilla, 1977.

<sup>24</sup> Se trata esta polémica en FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla, 1980, y en MORALES MARTÍNEZ, A., «La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII», AA.VV., *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pp. 207-212.



Miguel de Zumárraga, *Trascoro*. Catedral, Sevilla.

policromos hallamos en su universo poético. Abundan tales alusiones, por ejemplo, en la obra de Pedro Soto de Rojas, *Paraísos cerrados para muchos, jardines abiertos para pocos*:

«Al arquitrabe y frisos  
carmín los cubre lisos;  
columnas, basas, nichos, capiteles,  
oros ilustran, platas y cinceles»

Y no sólo se hacen alabanzas a las menudas arquitecturas de la platería sino a edificios reales que la fantasía poética imaginaba cubiertos de prodigiosos y exóticos materiales venidos de ultramar, como se lee en uno de los versos de Pedro de Espinosa en su *Fábula del Genil*:

«Ve que son plata lisa los umbrales;  
claros diamantes de lucientes puertas,

ricas de clavazones de corales  
y de pequeños nácares cubiertas»

En esta misma línea de metálicas inspiraciones podríamos inscribir la bóveda del crucero de la iglesia del Convento de la Trinidad, en la que intervienen Miguel de Zumárraga, como arquitecto, y Andrés de Oviedo (¿?-h. 1631) como contratista, obra formada por ocho colgantes rematados inferiormente en máscaras de aspecto faunescas semejantes a las de algunas joyas de la época.

Pero tanto la obra de Juan de Oviedo, como la de Diego López Bueno (h. 1565-1632), presentan también una matriz muy evidente basada en el repertorio de la arquitectura lignaria, campo en que ambos se habían formado.<sup>25</sup> De esta línea son testimonios, por ejemplo, las decoraciones parietales de las iglesias conventuales de Santa Paula o de Santa Clara, atribui-

<sup>25</sup> Sobre este personaje véase PLEGUEZUELO, A., *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*, Sevilla, 1976.

das respectivamente a López y a Oviedo, o la portada lateral de la Iglesia de San Pedro en Sevilla, obra de López terminada en 1624, que es, sin duda, la más literal trasposición a piedra de un retablo de madera.

Y tanto la arquitectura lignaria como la permanente se ven contaminadas, lo que es más llamativo aún, por el mundo de los muebles o, incluso, de sus complementos de hierro forjado, los «herrajes» o «ferronerías», una tradición que ya había comenzado en tiempos filipinos y que se mantiene viva gracias al contacto continuado con Flandes. Las cintas planas y los cartones recortados como ornamentación de paredes y bóvedas no podrían explicarse sobre modelos italianos, sino en un centro artístico como Sevilla que es puerto conectado con Amberes y en el que los arquitectos son también ensambladores de muebles litúrgicos y civiles.

Y estos son los mismos arquitectos que diseñan las yeserías, cuyo auge favoreció que los nuevos ciclos pictóricos del Manierismo reformado y del Naturalismo estuvieran más abocados que los anteriores a extenderse de los techos a las paredes y a sustituir las sencillas estructuras lignarias por suculentas decoraciones de yeso tallado.

La primera de tales soluciones, la de los forjados planos con pinturas, tenía precedentes italianos muy evidentes, sobre todo en el mundo florentino y veneciano, y la protagonizaron pintores entre los que debe ser nombrado Francisco Pacheco. Entre los conjuntos conservados habría que mencionar los techos del Palacio Arzobispal o los de las casas del Duque de Alcalá y del poeta Juan de Arguijo.<sup>26</sup> Pero esta solución estaba muy vinculada al selecto mundo del Manierismo tardío, de forma que tuvo realmente más impacto en privados salones palaciegos que en espacios públicos religiosos, habitualmente abovedados.

A la segunda de las modalidades, basada en los estucos que enmarcan lienzos y cuyo origen algunos fijan en las tempranas bóvedas de la Catedral de Córdoba, obedece el conjunto de pinturas y yeserías que Francisco de Herrera y Francisco Zurbarán realizan para la iglesia del Colegio de San Buenaventura (1625-1627), algunos de cuyos proyectos se conservan en la edición



**Francisco de Herrera el Viejo**, *Dibujo inserto en el tratado de Vignola*. Colegio de Arquitectos, Valencia.

de Vignola que se expone en esta muestra.<sup>27</sup> La proliferación de los lienzos como nuevo soporte pictórico trajo también nuevas posibilidades de expansión y todos los grandes pintores sevillanos de las primeras décadas del siglo harán no sólo grandes cuadros para retablos, sino también decoraciones de techos y largas series de vidas de santos, a veces enmarcadas con molduras de madera y en otras ocasiones de yeso, que convierten los deambulatorios de los claustros sevillanos y americanos en circuitos didácticos sobre las vidas ejemplares de San Francisco, Santa Clara, Santo Domingo, San Jerónimo o San Ignacio de Loyola.

<sup>26</sup> Puede consultarse sobre este concreto asunto los estudios monográficos de tales conjuntos realizados respectivamente por FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., LLEÓ CAÑAL, V. y LÓPEZ TORRIJOS, R., incluidos en SERRERA, J.M. (coord.), *Velázquez y Sevilla*, cat. exp., Junta de Andalucía, Sevilla, 1999.

<sup>27</sup> Véase MARTÍNEZ RIPOLL, A., *La iglesia del Colegio de San Buenaventura (estilo e iconografía)*, Sevilla, 1976; y, especialmente, DELENDÁ, O. y NAVARRETE PRIETO, B., «El Vignola del Colegio de Arquitectos de Valencia como fuente para el dibujo arquitectónico en Sevilla»; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. y NAVARRETE PRIETO, B. (coords.), *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, cat. exp., Madrid, 2005, pp. 101-108.



**Diego Ortiz de Zúñiga**, *Libro de dibujos* (portada). Colección privada, Sevilla.

Hacia 1630 fallecen los grandes arquitectos del primer tercio, lo que provoca un vacío que tardará en llenarse y que tal vez aprovechan otros profesionales para ocupar posiciones. El proceso mediante el cual el anterior repertorio de formas planas irá ganando plasticidad y volumen a partir de esa fecha es un fenómeno en el que deben intervenir factores que por el momento

no están claros y en el que pudieron tener una gran responsabilidad pintores como Francisco de Herrera el Viejo, su hijo homónimo, Murillo, Valdés o Cornelis Schut; escultores que son o se titulan arquitectos como Alonso Cano o José de Arce; arquitectos-ensambladores como Simón de Pineda; escultores como Pedro Roldán; tallistas como los hermanos Borja e incluso cultos sevillanos diletantes en arquitectura como Diego Ortiz de Zúñiga, autor del conocido corpus de dibujos que también se muestra en esta exposición.<sup>28</sup> Ya en la propia Italia, Pietro da Cortona, sin renunciar a una clásica línea de trabajo trazada con anterioridad, iniciaría un fecundo camino en el que daría entrada decidida en sus proyectos a ornamentaciones de estucos con exuberantes adornos.<sup>29</sup> De las formas planas, aristadas y geométricas de las yeserías de principios del siglo XVII, identificadas en los documentos como «medias tallas», se irá pasando a un universo progresivamente orgánico y turgente al que denominaban «tallas enteras», aunque la historia evolutiva de este paso aún está sembrada de incógnitas.<sup>30</sup>

Ninguna gran figura destaca en la arquitectura (permanente) sevillana del segundo tercio del siglo. Tan sólo un personaje, Pedro Sánchez Falconete (1586-1666) se perfila como el más frecuentemente vinculado a proyectos de importancia, aunque la autoría de los diseños de sus obras casi siempre queda algo difusa.<sup>31</sup> Arenillas ha destacado el importante papel que en estos años desempeñan los frailes arquitectos de las Órdenes más relevantes, aunque ninguno de ellos ha llegado a perfilarse como personalidad dominante.<sup>32</sup> El panorama estaba destinado a ser dirigido por «decoradores» en el sentido más amplio de este término. Realmente, después de la peste de 1649 con sus devastadoras consecuencias, la ciudad tarda en recuperarse y las más brillantes empresas artísticas de los años 60 no son ya protagonizadas por arquitectos de fábrica, sino por los mencionados ensambladores, escultores, tallistas e incluso pintores que se ocupan de suministrar «bizarras» diseños para ornamentaciones de arquitectura permanente y también efímera,

<sup>28</sup> La figura de José de Arce, que llega a Sevilla en la temprana fecha de 1635-36, se autotitula en 1641 no sólo como escultor sino como arquitecto y en ese sentido nos parece personaje de especial relevancia en este proceso actualizador de la arquitectura sevillana. Sobre este autor debe consultarse DE LOS RIOS, E., *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*, 1991, pág. 142 y también ROMERO TORRES, J. L., «El escultor flamenco José de Arce. Revisión historiográfica y nuevas aportaciones documentales», *Revista de Historia de Jerez*, nº 6, 2000, pp. 27-42.

<sup>29</sup> BENEDETTI, S., «Gli "intrecci bizzarrissimi" della decorazione architettonica», *Roma barroca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, cat. exp., Roma, 2006, pp. 72-87.

<sup>30</sup> Un buen trabajo de síntesis sobre la ornamentación de este período de pleno Barroco en que se resumen estas incógnitas y se aportan sugerentes explicaciones acerca de este fenómeno es el de RECIO MIR, A., «Génesis del ornamento barroco sevillano: causas y significación», en ARANDA, A.M., GUTIÉRREZ, R., MORENO, A. y QUILES, F. (coord.) *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, 2001, pp. 941-961.

<sup>31</sup> Véase la monografía sobre este personaje de CRUZ ISIDORO, F., *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*, Sevilla, 1991.

<sup>32</sup> ARENILLAS, J. A., *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2005.



Yeserías (detalle). Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla.

éstas últimas las más fastuosas de nuestro Barroco.<sup>33</sup> Gómez Piñol ha fijado como período dorado de esta fase el comprendido entre 1649 y 1679, haciendo especial hincapié en los valores de reafirmación católica que este énfasis ornamental pudiera esconder frente al anicónico protestantismo.<sup>34</sup> Es llamativo, desde luego, el protagonismo que asumen algunos cultos canónicos de la catedral sevillana en las más ambiciosas empresas artísticas de este periodo, como son los casos de Justino de Neve, Juan de Loaysa o Alonso Ramírez de Arellano.<sup>35</sup> También llaman la atención la cantidad y calidad de los arreglos efímeros que se hacen en la ciudad con

motivo de algunas celebraciones, especialmente las organizadas en defensa de la declaración del dogma de la Inmaculada Concepción de María.<sup>36</sup>

Son pocos pero espectaculares los conjuntos que se conservan de este periodo de la arquitectura sevillana, paradójicamente deprimida por su economía, pero estimulada por una proteica fantasía de incierto origen. Fernando de la Flor ha desarrollado la idea, firmemente documentada, de que es la «melancolía» el signo de los tiempos barrocos hispanos y estima que el «esteticismo» es la otra cara de la moneda de tal estado aní-

<sup>33</sup> Sobre el concepto de «fasto público» es de destacar el reciente análisis realizado desde una perspectiva histórica y con un carácter nacional por GARCÍA BERNAL, J.J., *El Fasto público en la España de los Austrias*, Universidad de Sevilla, 2006.

<sup>34</sup> GÓMEZ PIÑOL, E., *La iglesia Colegial del Salvador*, Sevilla, 2000, pp. 105 y ss.

<sup>35</sup> ROMERO TORRES, J. L., «El canónigo Alonso Ramírez de Arellano y su gestión artística en la catedral de Sevilla (1654-1666)» en RAMALLO ASENSIO, G. (coord.) *Actas del Congreso El Comportamiento de las Catedrales Españolas del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 401-409.

<sup>36</sup> Sobre este tema, SANZ SERRANO, M. J., *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción. El sentido de la celebración y su repercusión exterior*, Sevilla, 2007 (en prensa).



mico.<sup>37</sup> La década de los años sesenta es el momento en que se realizan conjuntos únicos, como la terminación de las bóvedas del Sagrario de la Catedral, la Iglesia de Santa María la Blanca, la del Hospital de la Santa Caridad, la iglesia del Convento de los Terceros o el oratorio del Arzobispo, además de conjuntos menores, capillas públicas o privadas y rededicaciones de otros edificios de la ciudad, de su radio de acción y también del área cordobesa.<sup>38</sup>

La arquitectura se reviste de plétórica Naturaleza y algunos poemas que pretenden describir a la segunda parecen estar reproduciendo la primera. Es el caso de los versos de Pedro de Espinosa en su *Soledad del Gran Duque de Medina Sidonia* cuando escribe:

«Ven y verás por estos valles frescos  
ensortijados lazos y follajes;  
porfiando, argumentos arabescos;  
definiendo, cogollos y plumajes;  
chórcholas de subientes y grutescos  
prender espigas, trasflorar celajes;  
prósperos tallos de elegantes vides  
trepano en ondas el bastón de Alcides»

Al final de esta fase de plétóricas ornamentaciones surge una etapa en la que prosperan interiores decorados básicamente por procedimientos pictóricos. Esto tiene lugar a fines del siglo xvii y comienzos del xviii, cuando Andrea Pozzo escribe su obra *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1702), cuando en Madrid pintan frescos integrales Mitelli y Colonna, y en Sevilla se abordan ciclos decorativos cargados de contenidos doctrinales, ejecutados por expertos pintores murales entre los que es preciso destacar a Lucas Valdés y, más tarde, a su continuador en esta labores, Domingo Martínez.<sup>39</sup> Entre los más interesantes conjuntos de este grupo está la iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes, la del exconvento de San Pablo, las bóvedas de la iglesia del Convento de Santa Clara de Estepa

y, como conjuntos más tardíos, las iglesias sevillanas del antiguo Convento de la Merced o, la más compleja de todos, la de San Luis de los Franceses, analizada en detalle en el artículo precedente en este mismo catálogo.<sup>40</sup>

La arquitectura sevillana transita del Seiscientos al Setecientos de una forma paulatina y sufre sus cambios más evidentes con dos arquitectos esenciales: Leonardo de Figueroa y Diego Antonio Díaz, personajes que cubren con su labor y con su influencia los últimos años del siglo xvii y la primera mitad del siglo xviii.

Leonardo de Figueroa (¿?-1730) está activo en Sevilla al menos desde 1675 y supone, en cierta forma, la continuidad de la tendencia marcada por los arquitectos de la línea ornamentada del siglo anterior. Es un profesional de actualizada cultura, pero no renuncia a incorporar a sus trabajos materiales y procedimientos que se harán desde entonces de profundo arraigo popular, entre los que destaca el uso del ladrillo tallado y la cerámica vidriada, vía que cosechará sus resultados más espectaculares en el mundo colonial, especialmente en Puebla de los Ángeles. Su repertorio refleja cierta nostalgia del Plateresco con decoraciones menudas y dispuestas con simetría. Pero el verdadero renovador del repertorio ornamental en los primeros años del siglo xviii no será un arquitecto sino el «tramoyista» Gerónimo Balbás, como ha quedado demostrado con estudios anteriores que han evaluado su importante papel como renovador de los retablos y del repertorio ornamental.<sup>41</sup> Una cierta «joie de vivre» sustituye desde principios del siglo xviii al depresivo ambiente melancólico del periodo anterior y todas las artes se impregnan de esta nueva forma de encarar el arte como expresión de una nueva idea de la vida que ya no se siente tan condicionada por la muerte.

Pero también durante el siglo xviii parecen vislumbrarse dos tendencias del diseño en arquitectura, y a la línea tradicional y orgánica representada por Figueroa se opondrá otra más abstracta encarnada en Diego Antonio Díaz (h. 1680-1748).

<sup>37</sup> RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, 2007.

<sup>38</sup> Son varios y de enorme interés los que se mencionan y se reproducen en VILLAR MOVELLÁN, A., DABRIO, M. T. y RAYA, M. A., *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Córdoba, 2005.

<sup>39</sup> FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo xvii*, Sevilla, 2002 (2ª ed.). Del mismo autor, *Lucas de Valdés (1661-1725)*, Arte Hispalense, nº 75, Sevilla, 2003 y «La pintura mural de Domingo Martínez» en VALDIVIESO, E. y PLEGUEZUELO, A. (coord.), *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, cat. exp., Sevilla, 2004, pp. 57-73.

<sup>40</sup> Para una visión general muy útil sobre la pintura sevillana del siglo xviii véase la obra de QUILES, F. y CANO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, 2006.

<sup>41</sup> Sobre este fenómeno véase el completo trabajo de HERRERA GARCÍA, F., *El retablo sevillano de la primera mitad del siglo xviii*, Sevilla, 2001, pp. 286 y ss.



**Leonardo de Figueroa**, Cubiertas (detalle). Iglesia del Convento de San Pablo, Sevilla.

No se defenderá en su obra, es cierto, una arquitectura desornamentada pero la imaginación se empleará, y lo hará a fondo, en hacer más y más complejo el propio diseño geométrico de las molduras de los órdenes. Su fachada de la iglesia parroquial de Umbrete, construida entre 1725 y 1733 bajo la supervisión y el patronazgo del arzobispo Luis de Salcedo y Azcona, es la mejor manifestación de la precisión de su diseño y de la sorprendente maestría que alcanza entonces el arte de la construcción en el empleo del que se ha llamado Barroco de «ladrillo en limpio», que parece multiplicar infinitamente las molduras como si la arquitectura fuese a construirla un ebanista, un «menuisier». Esta nueva e imaginativa forma de rigorismo elimina, en efecto, la profusión de elementos naturales pero la sustituye por un no menos barroco tratamiento geométrico de la ornamentación arquitectónica. No será este un fenómeno exclusivamente sevillano, pues la forma de trabajo de Hurtado Izquierdo y sus seguidores como los Rueda, en Granada y Córdoba, irá por la misma senda alcanzando incluso soluciones más complejas que alguno ha llamado poéticamente «Barroco

crystalino». Pedro Duque Cornejo, influido por Balbás y por Hurtado, aplicará esta forma de trabajo a sus elaborados retablos de estípites, trabajará con uno y otro maestro y hará así de bisagra unificadora en esta línea del Barroco andaluz entre Sevilla, Córdoba y Granada.

En las décadas centrales y en ámbitos geográficos alejados de la metrópoli como son los pueblos ricos de la campiña sevillana y cordobesa, proliferarán más que en Sevilla capital, los interiores revestidos con profusas yeserías de cartelas, hojarasca de cardos y ángeles. Y el debate entre ambas concepciones volverá a reproducirse durante la segunda mitad del siglo cuando la línea más austera defendida por una jerarquía ya imbuida de ideas ilustradas será representada por el arquitecto Pedro de Silva (1712-1784), en tanto que los estratos más populares, apegados a las sensuales formas barrocas, optan por los diseños más airosos aunque menos rigurosos de Antonio Matías de Figueroa, quien se convertirá en representante tardío del Barroco vernáculo.



Diego Antonio Díaz, *Portada*. Iglesia parroquial, Umbrete (Sevilla).

La institución arzobispal, ocupada entonces por el emprendedor Francisco de Solís Folch de Cardona y su arquitecto Pedro de Silva, aprovecharán para llevar a cabo este cambio de imagen con las múltiples reformas que exigirían los daños provocados por el terremoto de 1755, imprimiendo a su patrimonio arquitectónico un acento de cierta austeridad formal probablemente más deseada por la élite que por los feligreses. Silva era heredero, a través de su padre, de la obra de Díaz y a pesar de ser su arquitectura relativamente contenida en sus exteriores, Cayetano de Acosta y otros llenarán los interiores de apoteósicos retablos barrocos y de flameantes rocallas doradas, en unos años en que otras zonas del país ya están controladas por la Academia.<sup>42</sup>

Pero el auge económico producido por la política cerealista de los Borbones genera una acumulación de riqueza en muchos pueblos del valle del Guadalquivir y en comarcas colindantes. Bonanza que unida a un cierto debilitamiento de la capital, perdido su protagonismo económico con el traslado a Cádiz de la Casa de Contratación en 1717, supondrá un progresivo ascenso de los maestros locales que protagonizan una arquitectura ruralizada, llena de sabrosa sensibilidad popular pero muy alejada de los rigores de la Academia, como puede comprobarse por la baja calidad técnica de los dibujos de algunos arquitectos. Sólo en este ambiente de saneada economía y relajada creatividad tienen cabida expresiones de sorprendente espontaneidad como la arquitectura hecha en Jerez, Écija, Estepa, Marchena, Osuna o Fuentes de Andalucía o Utrera.<sup>43</sup> La producción arquitectónica se había nucleizado entonces en múltiples centros comarcales.

Las instituciones metropolitanas no fueron capaces de controlar una explosión constructiva del calibre de la que tuvo lugar entre 1700 y 1800 en las tierras de Andalucía occidental. La arquitectura era –casi siempre ha sido– una profesión urbana y hubo, de hecho, buenos arquitectos en la Sevilla del siglo XVIII, pero en los pueblos los profesionales más disponibles eran modestos maestros de obras o retablistas allí establecidos y las visitas periódicas de los representantes del Arzobispado, pese a su esfuerzo, no lograron ejercer el control que habían alcanzado en los siglos precedentes.

En este ambiente creativo del siglo XVIII termina imponiéndose por la vía de los hechos consumados un nuevo concepto del decoro. En la etapa del Barroco pleno de la segunda mitad del siglo XVII dominaba una regla proporcional según la cual a mayor dignidad del lugar, mayor densidad de ornamento y más alta calidad de los materiales. En el siglo XVIII esta regla se relaja y el ornamento se expande alcanzando parcelas antes insospechadas.

Hay valores adjetivos de la arquitectura que cambian en este periodo y, por ejemplo, la previa solemne gravedad de los ambientes será sustituida por una mayor cotidianeidad; la iluminación dramatizada, por iluminaciones extensivas; la clara delimitación entre espacios sacros y profanos, por un ambiente de promiscuidad en la que ambos se confunden: nunca antes se habían asemejado tanto los interiores de los conventos a las estancias palaciegas o los camarines a las alcobas aristocráticas, pero tampoco las calles y plazas estuvieron antaño más pobladas de cruces y retablos exteriores, ni jamás las imágenes fueron tratadas con mayor familiaridad profana.

La arquitectura toda se ve invadida por la ornamentación y rezuma un aire entre amable, alegre, cotidiano y, sobre todo, popular. Da la impresión de que en la Andalucía del siglo XVIII hubiera más constructores y albañiles que arquitectos; más policromadores que pintores; más tallistas que estatuarios; y más devotos clientes que coleccionistas de arte. Podríamos decir que, observando nuestro patrimonio barroco tardío, se percibe una cierta «rebelión de las masas», anterior a la que siglos después predijera Ortega y Gasset.

Finalmente, hay un fenómeno en el Barroco que tiene manifestaciones de particular relieve en el caso andaluz y que afecta igualmente al sentido de la medida implícito en el *decorum* clásico: el del valor proporcional concedido a lo esencial y a lo accesorio, al contenido y a su forma de manifestarse, balanza que entonces queda desequilibrada a favor de la segunda categoría. En esta sobrevaloración de las formas, en este cultivo ferviente de las apariencias sensibles es difícil poner límites y fijar fronteras por lo que, de forma natural, se producirá toda una poética del exceso, una hipertrofia de lo aparentemente

<sup>42</sup> Sobre las figuras de Pedro de Silva y Cayetano de Acosta pueden consultarse las obras de FALCÓN MÁRQUEZ, T., *Pedro de Silva*, Arte Hispalense nº 23, Sevilla, 1979 y PLEGUEZUELO, A., *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, Arte Hispalense, nº 80, Sevilla, 2007.

<sup>43</sup> Es interesante el estudio monográfico del caso utrerano realizado por QUILES GARCÍA, F., *Utrera, un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750*, Sevilla, 1978.

accesorio, de lo que, en sustancia, podría pensarse prescindible pero que termina convirtiéndose en vertebral. Góngora ha llegado definitivamente a la arquitectura.

Serían múltiples las manifestaciones de este fenómeno que podrían mencionarse. Y no sólo se trata de recordar la importancia que asumen las artes decorativas, en general, como forma de expresión tan esencial como las tres consideradas maestras, porque de todos es conocido el protagonismo que en este periodo asumen en nuestra arquitectura barroca las mencionadas yeserías, los retablos, la plata o los tejidos.

Lo verdaderamente llamativo es que los propios elementos arquitectónicos se ven trastocados por este nuevo esquema de valores. La sacristía era el simple lugar donde los celebrantes se revestían para los oficios divinos, pero es también ahora dependencia que se cuenta a veces entre las estéticamente más enfatizadas de los templos.

Frente al protagonismo más discreto de las espadañas del Seiscientos, simples elementos arquitectónicos en los que se sitúan las campanas que convocan a los fieles, surgen en el siglo XVIII las altas y ornamentadas torres que devienen con frecuencia en símbolos de identidad de las comunidades de feligreses. Todos desean una Giralda, si no más alta, sí al menos más ornamentada. Marchena, Estepa y, sobre todo, Écija (Sevilla) se convierten en bosques de erizados campanarios y el modelo llega hasta Extremadura, donde Jerez de los Caballeros (Badajoz) también muestra pretensiones similares.<sup>44</sup>

El pequeño lugar que una simple imagen necesitaba para quedar expuesta a la vista de los fieles no se corresponde con esas construcciones turriformes de varias plantas, duplicados accesos y decoraciones verdaderamente espectaculares en que terminan convirtiéndose los camarines en el Barroco andaluz. Sevilla, Granada, Marchena o Estepa dan muestras de esto.<sup>45</sup> Los minúsculos reservorios eucarísticos de los siglos XV y XVI acaban por convertirse en los siglos XVII y XVIII en las suntuosas capillas sacramentales. Son los casos de las parroquias

sevillanas de San Isidoro o El Salvador, San Pedro en Carmona o Santa Bárbara en Écija. Poderosas Hermandades destinadas al culto sacramental promocionan estas construcciones.<sup>46</sup> En el caso de muchas catedrales españolas y americanas terminan constituyendo enormes templos independientes.

El elemento que debe servir para comunicar las distintas plantas de un edificio es la escalera, pero nadie negará que la del Convento de los Terceros o la de la Fábrica de Tabacos, ambas en Sevilla, o la del Hospital de Mujeres de Cádiz, son algo más que eso, como observaba en 1784 el Marqués de Langle, cuyo comentario al respecto refiere Bonet: «L'escalier, le vestibule surtout est toujours en Espagne la plus belle partí de la maison».<sup>47</sup>

El espacio central de distribución y circulación de casas, palacios y conventos, el patio, termina también convirtiéndose en el lugar de representación y protocolo social de mayor suntuosidad en focos de nuestro Barroco, como Jerez o Fuentes de Andalucía, igual que ocurre con los enormes miradores de casas y haciendas.

Paralelamente a lo que sucede en nuestra arquitectura, podríamos mencionar la importancia que el marco asume en la pintura o la dimensión y el protagonismo de la peana en la presentación de la escultura.<sup>48</sup>

Este concepto del decoro será el que se mantenga vigente en la propia Andalucía contemporánea y provoque en los pasos procesionales de su Semana Santa la hipertrofia de elementos supuestamente accesorios, como los espesos mantos bordados que visten las imágenes, las densas candelерías y rizados candelabros que las iluminan o las flores que las adornan.

Es tentador hacer una crítica fácil a esta actitud aparentemente superficial que sobrevalora la forma en supuesto detrimento del contenido. Pero si, como también se pretende con más detenimiento en el último artículo de este catálogo, aspiramos a comprender el fenómeno más que a enjuiciarlo en términos moralizantes como hicieran los académicos, tal vez estemos

<sup>44</sup> VALSECA CASTILLO, A., *De las torres parroquiales de Écija en el siglo XVIII*, Arte Hispalense, nº 68, Sevilla, 1996.

<sup>45</sup> GÓMEZ PIÑOL, E., «Camarines estepeños. Origen y función», *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1999, pp. 625-642.

<sup>46</sup> RODA PEÑA, J., *Hermandades Sacramentales de Sevilla*, Sevilla, 1996.

<sup>47</sup> BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca...*, p. 248.

<sup>48</sup> Nos falta un trabajo de extensión y profundidad sobre las peanas en la escultura andaluza, aunque sí contamos con aportaciones en el terreno de los marcos como la de HERRERA GARCÍA, F., «En los márgenes del cuadro. El marco en la Sevilla barroca» en VALDIVIESO, E. y PLEGUEZUELO, A. (coord.), *Domingo Martínez, en la estela de Murillo*, cat. exp., Sevilla, 2004, pp. 109-127 y la bibliografía que este artículo menciona.

en mejor disposición para justificarlo pensando que en tiempos de crisis, como fueron los barrocos, el hombre sólo puede reconciliarse con su cruda realidad si la dulcifica y adorna con grandes dosis de ficción. En muchas ocasiones históricas anteriores, cuando la razón ha desengañado, la magia ha crecido. ¿No ocurre también algo de todo esto en nuestros días? El auge de la novela de «ficción histórica», de los medios virtuales, de los efectos especiales o de la reciente proliferación de brujos y adivinos televisivos debe responder a una necesidad psicosocial. ¿No obedecerá la revalorización actual del Barroco en que se inscribe este proyecto a cierta coincidente sintonía cultural, salvando la distancia de los tres siglos que nos separan?

Haciendo referencia, como al principio hacíamos, al valor supremo y desinhibido otorgado a la apariencia durante el

Barroco, ¿qué diferencia profunda habría entre el actual fervor por la cirugía estética y la adicción a los artificiosos afeites de las damas barrocas? A propósito de esto ya decía entonces Argensola al comentar el maquillaje de su amada doña Elvira:

«Pero tras eso comentar os quiero  
que es tanta la beldad de su mentira  
que en vano a competir con ella aspira  
belleza igual en rostro verdadero»

Y es que, como muchos moralistas de la época recordaban con frecuencia, *Nihil novum sub sole*. Si lo pensamos, tampoco la frase *Así es si así os parece*, era sólo una escéptica sentencia barroca, sino también el título de la célebre comedia de Luigi Pirandello escrita en 1917.

# LA ESCULTURA BARROCA SEVILLANA Y SU RELACIÓN CON OTROS FOCOS ARTÍSTICOS

José Luis Romero Torres



Cayetano de Acosta (Lisboa, 1709-Sevilla, 1778) fue un escultor portugués que, como otros artistas del Barroco, se estableció en Sevilla. Llegó durante el Lustró Real y después de algunos años se trasladó a Cádiz. Realizó esculturas en madera policromada y en piedra, compitiendo con el escultor Pedro Duque Cornejo (Sevilla, 1678-Córdoba, 1757), destacado artista sevillano. En su etapa gaditana estuvo en contacto con el arte italiano y con las nuevas corrientes estéticas francesas. Cuando Duque Cornejo marchó a Córdoba para construir la sillería de coro de la catedral, Acosta volvió a Sevilla e introdujo su nuevo estilo y el uso de la rocalla como elemento decorativo. Los artistas del Barroco andaluz no vivieron aislados en sus ciudades o pueblos, sino que estuvieron informados de lo que sucedía en otros focos artísticos.



El arquitecto-ensamblador Antonio Primo, natural de Alcalá la Real y establecido en Andújar, declaró en su expediente matrimonial que se había ausentado cuando fue a Sevilla para conocer el retablo de la iglesia del Sagrario.<sup>1</sup> Aunque los viajes no se realizaban con la facilidad ni la frecuencia de los actuales, sin embargo no podemos negar que los artistas del Barroco tuvieron la necesidad de conocer las obras importantes que existían y las que se hacían o construían en Andalucía o en la capital del reino.<sup>2</sup> Alguna información les llegaba a través de otros artistas, religiosos, comerciantes, etc., y en ocasiones la conocían directamente, cuando recibían encargos de localidades alejadas de su ciudad que les obligaban a trasladarse e incluso a permanecer algunos meses fuera de su lugar de residencia. Pero la historia de la escultura escrita, hasta finales del siglo xx, ha centrado su atención en la actividad de unos pocos artistas que vivieron en dos ciudades (Sevilla y Granada), obviando los otros focos artísticos y sus relaciones.

Como consecuencia de la ideología nacionalista, de las corrientes intelectuales historicistas del siglo xix y del espíritu regionalista de comienzos del siglo xx, surgieron las denominaciones de escuelas artísticas, sevillana y granadina, que correspondían con las dos ciudades de mayor relevancia en la historia de Andalucía y con las dos únicas universidades andaluzas que entonces existían.<sup>3</sup> Las características formales de la escultura barroca sevillana, desde Martínez Montañés (Alcalá la Real, 1568-Sevilla, 1649) a Cristóbal Ramos (Sevilla, 1725-1799) o Blas Molner (Valencia, 1737-Sevilla, 1812), no poseen un rasgo común que se haya transmitido a través de las sucesivas generaciones durante los siglos xvii y xviii, ni han creado una unidad estética. Entre los Cristos crucificados de Martínez Montañés o Mesa (Córdoba, 1583-Sevilla, 1627)

y los de Gijón (Sevilla, 1653-¿1704/1720?) o Duque Cornejo, en los que la anatomía ofrece al artista la oportunidad de demostrar las habilidades técnicas, los conocimientos artísticos y la maestría profesional de los escultores, no existen aspectos comunes que confirmen la existencia de una homogeneidad artística. Durante el Barroco, algunos escultores, como Martínez Montañés, Arce y Roldán, crearon un estilo personal que se transmitió a través de sus discípulos y, simultáneamente, de la influencia ejercida en los artistas coetáneos. Debemos considerar más acertadamente el concepto de círculo o escuela de los maestros más destacados o influyentes (Martínez Montañés, Arce, Roldán, Duque Cornejo, Montes de Oca, Hita, Acosta, Molner y Ramos, principalmente), que marcaron cada etapa del Barroco, siguiendo el criterio expuesto por Antonio Palomino en las biografías de Martínez Montañés y Roldán.<sup>4</sup>

Hubo diferentes factores que hicieron posibles las relaciones artísticas entre las ciudades andaluzas, como planteó el profesor Jorge Bernal en el *Simposio Nacional sobre Pedro de Mena y su época* (1989). En su estudio exponía con claridad su criterio sobre las vinculaciones entre escultores andaluces.<sup>5</sup> Este artículo invitaba a la reflexión sobre el tema de las relaciones artísticas, formales, iconográficas, técnicas, etc. En el coloquio del congreso, el profesor Sánchez-Mesa rechazó las posibles vinculaciones, a pesar del aprendizaje de Roldán en el taller de Alonso de Mena (Granada, 1587-1646), porque reducía estas influencias a los aspectos estilísticos, cuando la propuesta del profesor Bernal iba encaminada a una visión del arte andaluz más compleja que la simple reducción a las dos escuelas andaluzas, sevillana y granadina. Aunque el profesor granadino cuestionó las relaciones entre Sevilla y Granada, años después ha terminado aceptándolas.<sup>6</sup> Por segunda

<sup>1</sup> FRÍAS MARÍN, R., «El expediente matrimonial del retablista Antonio Primo», *Senda de los Huertos*, nº 55-56, 1999, pp. 179-182.

<sup>2</sup> ROMERO TORRES, J. L., «Los escultores andaluces y el sueño de la Corte», *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía*, celebrado en Córdoba en 2001, Córdoba, 2002, pp. 283-300.

<sup>3</sup> Esta observación ha sido expuesta por el profesor Alberto Villar en la clausura del Congreso Internacional Andalucía Barroca, celebrado en Antequera entre los días 17 y 21 de septiembre de 2007.

<sup>4</sup> Hemos analizado el tema de escuela, centro de producción o foco artístico: ROMERO TORRES, J. L., «Focos artísticos», *Andalucía Barroca*, cat. exp., Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 139-149.

<sup>5</sup> BERNAL BALLESTEROS, J., «Posibles relaciones entre los talleres de escultura de Granada y Sevilla. Alonso de Mena y Pedro Roldán», *Simposio Internacional Pedro de Mena y Su Época*, celebrado en Granada y Málaga, 5-7 de abril de 1989, Málaga, Junta de Andalucía, 1990, pp. 125-145. El profesor Alberto Villar también desarrolló este asunto: VILLAR MOVELLÁN, A., «Alonso de Mena nexo de las escuelas andaluzas», *Simposio Internacional Pedro de Mena y Su Época*, celebrado en Granada y Málaga, 5-7 de abril de 1989, Málaga, Junta de Andalucía, 1990, pp. 341-356. Con anterioridad, el profesor Antonio de la Banda había estudiado la presencia de obras andaluzas en el patrimonio artístico extremeño: BANDA Y VARGAS, A. de la, «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura», *Estudios de Arte Español*, Sevilla, 1972, pp. 13-35.

<sup>6</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., «Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo: nuevas obras de Alonso de Mena», *Juan de Mesa (1627-2002)*, *Visiones y revisiones*, Córdoba, 2002, pp. 151-168.

vez en dos décadas se volvía a dar la circunstancia de que dos profesores de Granada y Sevilla discrepaban abiertamente sobre el tema de las relaciones artísticas. En otras jornadas científicas anteriores, Hernández Díaz (Universidad de Sevilla) y Orozco Díaz (Universidad de Granada) discreparon sobre la formación y las deudas iconográficas de Martínez Montañés y Pablo de Rojas (Alcalá la Real, 1549-Granada, ca. 1611) con motivo de III centenario del nacimiento del primero de ellos.<sup>7</sup> Actualmente las nuevas generaciones de historiadores valoran más ponderadamente este fenómeno artístico.

### Sevilla, una gran oferta de trabajo

Desde mediados del siglo XVI la ciudad de Sevilla se había convertido en una importante ciudad europea, porque residía en ella la administración que controlaba el comercio y los viajes con América. Esta actividad estuvo compartida con la ciudad de Cádiz, de donde partieron numerosos barcos y a donde se trasladó la sede administrativa a comienzos del siglo XVIII. Sevilla mantuvo durante la primera mitad del siglo XVIII su papel de centro de atracción por la oferta de trabajo que generaba el comercio americano y la demanda artística de las poblaciones de su antiguo reino. Por la documentación conservada en el Archivo de Indias y en la sección de Protocolos Notariales de los archivos históricos, sevillano y gaditano, conocemos los encargos de pinturas, esculturas, retablos, etc., que recibieron los artistas establecidos en estas ciudades. En ocasiones se contrataban varias unidades de un mismo tipo de obra, como los siete sagrarios de madera dorada y policromada que Martínez Montañés hizo para diferentes iglesias dominicanas americanas o la serie de cuadros de apostolado, ángeles, arcángeles, etc., que pintaba Francisco de Zurbarán. Esta demanda artística produjo dos fenómenos: primero, la concentración de artistas en Sevilla y, posteriormente, también en Cádiz; y, segundo, la producción de obras de discreta calidad por la excesiva participación del taller.<sup>8</sup> Para el mercado americano y canario tallaron esculturas Andrés de Ocampo (Villacarrillo, Jaén, c.1555-Sevilla, 1623), Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa, Francisco de Ocampo (Villacarrillo, Jaén, 1579-Sevilla, 1639)



Juan Martínez Montañés, *Cristo del Auxilio*. Iglesia de la Merced, Lima (Perú).

<sup>7</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, J., «Martínez Montañés y el Manierismo», *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, Madrid, 1971, pp. 39-60; OROZCO DÍAZ, E., «Propósito y conclusión», *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, Madrid, 1971, pp. 73-159.

<sup>8</sup> La bibliografía sobre el mercado artístico de escultura con América es amplia, véase la selección: ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Andrés y Francisco de Ocampo y las esculturas de la catedral de Comayagua, Honduras», *Arte en América y Filipinas*, n.º 4, Sevilla, 1952, pp. 113-120; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., «Martínez Montañés en Lima», *Anales de la Universidad Hispalense*, n.º XXV, Sevilla, 1965, pp. 99-108; BERNALES BALLESTEROS, J., «Escultura montañesina en el virreinato del Perú», *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1974, pp. 95-120; BERNALES BALLESTEROS, J., «Escultura montañesina en América», *Anuario de Estudios Americanos*, XXVIII, Sevilla, 1984, pp. 499-566.

y Alfonso Martínez, pero también debieron favorecerse de esta demanda otros escultores, como Alonso Cano (Granada, 1601-1667), José de Arce (Brujas, 1600-Sevilla, 1666), Felipe de Ribas (Córdoba, 1609-Sevilla, 1648), Pedro Roldán (Sevilla, 1624-1699), etc., aunque no tengamos obras documentadas ni se les hayan atribuido.<sup>9</sup> Las tierras americanas también fueron destinos temporales o definitivos de escultores y arquitectos de retablos que trabajaban en Sevilla: Martín Alonso de Mesa, Gaspar de la Cueva, Pedro Noguera, Luis Espíndola, Luis Ortiz de Vargas, etc. En América se conservan imágenes de gran calidad de estos escultores, como el *Cristo del Auxilio*, de la Iglesia de la Merced de Lima, un crucificado de cuatro clavos tallado por Martínez Montañés que es precedente del *Cristo de la Clemencia* (Catedral de Sevilla). En ambos reinterpretó a tamaño natural el crucificado de pequeño formato que importó a Sevilla el platero Juan Bautista Franconio a finales del siglo xvi. Una copia escultórica italiana, atribuida a Miguel Ángel, llegó a Sevilla y sirvió de modelo para otras composiciones de diferentes dimensiones. Algunas de estas imágenes llegaron a América, donde artistas sevillanos establecidos allí, como Gaspar de la Cueva, continuaron con la difusión de esta iconografía.

En los talleres sevillanos se formaron numerosos jóvenes en el oficio de escultor, tallista y ensamblador o arquitecto de retablos por el prestigio y la calidad artística que ofrecían sus creadores (Juan Martínez Montañés y su discípulo Juan de Mesa, el polifacético Alonso Cano, el extranjero José de Arce, la familia Ribas, Pedro Roldán, etc.). En Sevilla, además de artistas de otros lugares andaluces, se formaron artistas procedentes de los reinos de Castilla y León, como los escultores Alfonso Martínez y Juan de Herrados Bece, el ensamblador Blas de Escobar, etc.

A la vez que Sevilla atraía a artistas, sus maestros eran reclamados desde diferentes lugares andaluces y extremeños. Durante los dos siglos del Barroco, los principales escultores y artistas relacionados con la actividad escultórica (arquitectos-ensambladores y pintores-policromadores) recibieron encargos de ciudades y pueblos alejados de su entorno geográfico con la condición de residir temporalmente durante meses, convirtiéndose en ocasiones en años, debido a la demanda de obras. Esta circunstancia laboral favoreció la expansión del arte sevil-



**Luisa Roldán**, *Virgen de la Soledad*. Hermandad de la Soledad, Puerto Real (Cádiz).

llano. Pedro Nieto talló un *Cristo crucificado* de pasta para Antequera y Pedro Roldán vivió en Montilla durante gran parte del año 1653 tallando las imágenes del retablo mayor de la iglesia conventual de Santa Ana,<sup>10</sup> que había construido Blas de Escobar. También residió intermitentemente en Córdoba durante varios meses, entre 1680 y 1683, para tallar las imágenes del sagrario (relieve del *Nacimiento* y esculturas) y los relieves del altar mayor de la iglesia conventual de Santa

<sup>9</sup> GALANTE GÓMEZ, F. J., «La influencia de la escultura andaluza en la escultura del barroco en Canarias», *Actas del Simposio Internacional Pedro de Mena y Su Época*, celebrado en Granada y Málaga, 5-7 de abril de 1989, Málaga, 1990, pp. 195-217.

<sup>10</sup> GARRAMIOLA PRIETO, E., *Montilla. Guía Histórica, Artística y Cultural*, Córdoba, 1982, pp. 105-106; RAYA RAYA, M. A., *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987, p. 270.

Isabel de los Ángeles.<sup>11</sup> Su hija Luisa Roldán y su marido Luis Antonio de los Arcos se establecieron durante dos años en Cádiz (1687-1688) a partir del trabajo escultórico que hicieron para el monumento eucarístico del Jueves Santo. En estos años realizaron varias imágenes para la ciudad (los patronos *San Servando* y *San Germán* de la catedral, el *San Antonio de Padua* de la Iglesia de Santa Cruz, *San Juan Bautista* y *San José* de la Iglesia de San Antonio y la *Sagrada Familia* del Convento de la Piedad) y otras imágenes para pueblos cercanos (*Virgen de la Soledad* y *San Francisco de Paula* del antiguo Convento de los Mínimos de Puerto Real y el *San Francisco de Asís* de Sanlúcar de Barrameda).<sup>12</sup> El escultor Pedro Duque Cornejo se trasladó a Córdoba (1747) con su familia para realizar la sillería de coro de la catedral. En aquella ciudad terminó su vida diez años después.

En otras ocasiones la residencia era corta, lo necesario para colocar las imágenes en su lugar, como la presencia de José de Arce en Zafrá para cobrar el trabajo de las esculturas que hizo para el retablo mayor de la Iglesia Colegial de Nuestra Señora de la Candelaria, o para entregar la obra, como pudo sucederle a Francisco Antonio Gijón con el Nazareno de Santos de Maimona.

### Obras importadas y artistas visitantes

Los escultores activos en Sevilla crearon obras para su entorno geográfico, para otros lugares andaluces y extremeños y para Canarias y América. Aunque produjeron las obras de arte

que les demandaba su sociedad, no obstante el patrimonio artístico sevillano se configuró con estas obras y con las procedentes de otros focos artísticos, españoles o extranjeros, a través de legados o encargos ex profeso. El escultor gallego Bernardo Cabrera residió temporalmente en Sevilla durante 1636 para realizar la sillería de coro de la Colegiata de Olivares<sup>13</sup> y el enigmático Felipe Malo de Molina, natural de Granada y vecino de Cádiz, talló en Sevilla en 1704 la actual imagen titular de la Parroquia de la Magdalena.<sup>14</sup> El arzobispo fray Pedro Tapia en 1657 donó a la iglesia del Sagrario varias reliquias y dos importantes esculturas (el *Cristo Expirante*, de tipo hansenista, y la *Virgen del Rosario*, obras del escultor Manuel Pereira, establecido en Madrid).<sup>15</sup> Los Marqueses de Estepa en el siglo XVIII dotaron a las iglesias de su marquesado con imágenes realizadas por artistas de la Corte madrileña, entre las que destacan las esculturas de Salvador Carmona: *San Francisco de Asís* (1743, convento franciscano), *Nazareno con la cruz a cuestras*, *San Juan Bautista* y *San Francisco de Paula*, estas últimas en la Parroquia de San Sebastián.<sup>16</sup> También existió un importante uso de imágenes italianas y flamencas de pequeño formato.

Algunas de estas obras foráneas donadas, encargadas o pertenecientes a oratorios y colecciones privadas debieron de influir en el estilo artístico de algunos escultores o servir de modelo a otros encargos. El *San Francisco de Asís* de Salvador Carmona en Estepa fue, sin duda, el modelo de otra imagen del mismo santo que talló el escultor antequerano Miguel Márquez García para los franciscanos estepeños, sin lograr la calidad artística de la versión madrileña.<sup>17</sup> Algunas de las escul-

<sup>11</sup> AGUILAR PRIEGO, R., «La Capilla Mayor del Convento de Santa Isabel de los Ángeles. Pedro Roldán», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 71, 1954, pp. 189-238; ROMERO TORRES, J. L. «Pedro Roldán. Adoración de los Pastores, 1679-1681», *Roldana*, cat. exp., Sevilla, 2007, p. 172. Aunque el contrato, formalizado el 14 de diciembre de 1679, le obligaba a iniciar la obra personalmente el 15 de enero de 1680 y «*haciéndolas todas de sus manos*» en ocho meses, el artista volvió a Sevilla en marzo, porque en ese mes vende un corral al escultor Cristóbal Pérez en Sevilla. SANCHO CORBACHO, H., *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos*, Sevilla, 1950, pp. 23 y 57. Posteriormente se le contrató los relieves del retablo mayor con la condición de que fuera «*todo ello hecho por su mano sin que intervenga otra, dentro de seis meses*». Nuevamente está documentado en Córdoba los días 2 de junio de 1681, 21 de marzo de 1682 y 30 de julio de 1683.

<sup>12</sup> ROMERO TORRES, J. L. y TORREJÓN DÍAZ, A., *Roldana*, catálogo de la exposición incluida en el Proyecto Andalucía Barroca 2007, Sevilla, 2007.

<sup>13</sup> GIL-BERMEJO GARCÍA, J., «Datos sobre la Colegiata de Olivares: la sillería del coro», *Archivo Hispalense*, n.º 205, 1984, pp. 169-177; GOY DÍAZ, A., «Obras en la Colegiata de Olivares en la época del Conde Duque: la sillería coral de Bernardo Cabrera», *Laboratorio de Arte*, n.º 8, 1995, pp. 103-126.

<sup>14</sup> BAGO Y QUINTANILLAS, M., *Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII, Documentos para la Historia del Arte de Andalucía*, V, Sevilla, 1933, pp. 71-72.

<sup>15</sup> CUÉLLAR CONTRERAS, F. P., «El Crucificado de la Iglesia Parroquial del Sagrario. Obra del escultor portugués, vecino de Madrid, Manuel Pereira (Años 1641-1644)», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 223-224, 1978, pp. 8-10.

<sup>16</sup> DÍAZ, E. A., «La obra del escultor Salvador Carmona en Estepa», *Boletín de Arte*, n.º 23, 2003, pp. 253-280.

<sup>17</sup> RECIO VENGAZONES, P. M., «El escultor Miguel Márquez García en Estepa (Sevilla)», *El Sol de Antequera*, 26 de abril, 1983, s/p.



**Manuel Pereira**, *Crucificado*. Iglesia del Sagrario, Sevilla.

turas talladas en marfil de procedencia flamenca o italiana pudieron ser el modelo de inspiración usado por Francisco Antonio Gijón para el *Cristo de la Expiración* (Sevilla).

También fue importante la aportación de los escultores de poblaciones cercanas a la provincia de Sevilla, como la presencia del arte antequerano en Estepa. Entre los artistas que trabajaron para esta localidad se encuentra el escultor malagueño José de Medina, cuya vida refleja el carácter trashumante de los artistas del Barroco. Nació en Alhaurín de la

Torre, pueblo de la vega malagueña, y a sus veinte años, formado en el ambiente de los seguidores de Pedro de Mena, se marchó a Jaén para trabajar en la decoración pétreo de aquella catedral. Se estableció en la ciudad, donde contrajo matrimonio, aunque residió temporalmente en Lucena (Córdoba) y Antequera (Málaga) para realizar las esculturas de los retablos que construía el arquitecto-ensamblador Antonio Primo, artista natural de Andújar. Su estilo evolucionó hacia formas barrocas más dinámicas y hacia una estética más agradable. En Antequera permanecerá varios años asumiendo otros encargos de la misma localidad o procedentes de pueblos cercanos, como es el caso de las imágenes de Estepa: *Virgen del Valle* y los *Evangelistas* del retablo de la Virgen de los Remedios. En el patrimonio artístico de esta localidad sevillana también se encuentran imágenes realizadas por otros artistas antequeranos, como la *Virgen del Rosario* (1780, Iglesia de San Sebastián)<sup>18</sup> y la *Virgen de los Dolores* (1783, Iglesia del Carmen), obras de Diego Márquez y otras atribuidas a este artista (*Virgen de las Angustias*, de la Ermita de Santa Ana) o al escultor Andrés de Carvajal (*Jesús atado a la Columna*). El patrimonio escultórico de Estepa<sup>19</sup> está formado por obras antequeranas (José de Medina, Andrés de Carvajal, Francisco Primo, Diego y Miguel Márquez), madrileñas (Salvador Carmona), ecijanas (la familia González Cañero) y sevillanas (Lázaro Pérez Castellanos, Benito de Hita, etc.).

Sevilla fue también lugar de paso para embarcar hacia América, lo que permitió que algunos artistas permanecieran temporalmente en la ciudad. Hay noticias de la estancia de algunos artistas castellanos,<sup>20</sup> como el salmantino Bernardo Pérez de Robles, que pasó a la ida y a la vuelta.<sup>21</sup>

## LA CONSOLIDACIÓN DEL NATURALISMO

Martínez Montañés fue uno de los escultores españoles más longevos y el que ha gozado de mayor prestigio en la historia de la escultura andaluza. Su vida sintetiza el perfil general de

<sup>18</sup> RECIO, P. M., «Dos imágenes del escultor antequerano Diego Márquez», *Archivo Español de Arte*, n.º 195, 1976, pp. 346-347.

<sup>19</sup> AA.VV., *Estepa, Corazón de Andalucía, Guía turística*, Estepa, 2006.

<sup>20</sup> BERNALES BALLESTEROS, J., «Arquitectos y escultores de las tierras del Duero en el Virreinato del Perú (Siglos XVI-XVII)», *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Valladolid, 1990, p. 36.

<sup>21</sup> Las últimas aportaciones se deben al profesor Rafael Ramos: RAMOS SOSA, R., «El escultor Bernardo Pérez Robles en Perú (1644-1679)», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 2, 1997-1998, pp. 11-16; «El Crucificado de la Compañía en Ayacucho (Perú): una propuesta de atribución a Bernardo Pérez de Robles», *Laboratorio de Arte*, n.º 11, 1998, pp. 511-519; «Un especialista en crucificados: la obra del escultor Pérez de Robles en Arequipa», *Laboratorio de Arte*, n.º 12, 1999, pp. 153-162; «El escultor Bernardo de Robles y Lorenzana en el Perú (1644-1670)», *Homenaje al Doctor Antonio San Cristóbal Sebastián*, Lima (Perú), 2000, pp. 405-438; «Nuevas noticias del escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú», *Laboratorio de Arte*, n.º 16, 2003, pp. 453-464.

los artistas que se establecieron en Sevilla. Nació en el pueblo jiennense de Alcalá la Real, realizó su aprendizaje en el taller granadino del escultor Pablo de Rojas y comenzó su actividad artística en Sevilla, donde alcanzó el mayor reconocimiento social. Hizo evolucionar su estilo artístico desde formas manieristas al nuevo lenguaje realista del Barroco, aunque sin abandonar la serenidad y la huella clásica.

### La primera renovación estética

El prestigio social y artístico que alcanzó Martínez Montañés, la excelente calidad de sus obras y los numerosos encargos recibidos fueron los factores que hicieron posible la formación de un importante taller, en el que aprendieron o colaboraron muchos jóvenes escultores como Pedro Sánchez (1605-1611), Juan de Mesa (1606-1610), Francisco de Villegas (1606-1610), Alonso Álvarez Albarrán (1608-1614), Juan Gregorio (1612-1617), Diego Antúnez (1613) y Marcos Juárez (1616-1620), entre otros, que procedían de diferentes ciudades: Antequera, Córdoba, Toledo, Jerez de la Frontera, Granada, Porto Alegre (Portugal) y Madrid. Además, Ceán Bermúdez reconoció, como discípulos del maestro, al granadino Alonso Cano, al clérigo Juan Gómez y a un artista de apellido Solís, que trabajó con el maestro en la Cartuja de Sevilla.<sup>22</sup> El estilo artístico de Martínez Montañés y sus creaciones iconográficas influyeron en otros escultores coetáneos y se difundieron fuera del reino de Sevilla, principalmente por Andalucía y América. En los modelos de crucificado (*Cristo de la Clemencia*) y del nazareno con la cruz a cuestras (*Jesús de la Pasión*) consolidó un modelo de escultura barroca que tuvo gran aceptación.

En el centenario del nacimiento de Martínez Montañés se debatió la influencia de Pablo de Rojas en el Barroco andaluz, enfrentándose las posturas de los profesores Emilio Orozco y

José Hernández Díaz. El primero asignaba al escultor Rojas el mérito de haber independizado de los retablos la representación del Nazareno para su función procesional y haber creado el modelo barroco de Jesús con la cruz a cuestras.<sup>23</sup> Este debate aún se recuerda en los foros artísticos y la teoría innovadora de Pablo de Rojas se sigue manteniendo, aunque hemos demostrado en otro estudio anterior<sup>24</sup> que la figura de Jesús con la cruz a cuestras con la función procesional o independizada del retablo se hacía en Sevilla en 1573 y 1578. El escultor Gaspar del Águila talló dos esculturas de esta iconografía para pueblos sevillanos: una, de talla completa encargada por la Cofradía de la Soledad de Carmona, debería ir hueca para que «sea liviano de llevar en procesión», y otra para «vestir las figuras con sus ropas al natural» con destino a la Hermandad del Rosario de Utrera. Después del segundo año citado se fecha la realización del Jesús Nazareno de talla completa, obra de Pablo de Rojas (Santuario de las Angustias, Granada),<sup>25</sup> por lo que habría que replantearse la valoración que el profesor Orozco hizo de este escultor.

### Del estilo de Martínez Montañés a la nueva estética

De todos los discípulos documentados, Juan de Mesa fue el que superó la calidad artística del maestro y alcanzó un reconocido prestigio, como reflejan los encargos recibidos, aunque la historiografía haya silenciado su nombre hasta 1882. Su muerte prematura truncó la espléndida carrera profesional, que no llegó a los veinte años de actividad, aunque nos dejó una importante producción escultórica que afortunadamente se conserva. Las aportaciones documentales realizadas por varios historiadores y los estudios del profesor José Hernández Díaz han permitido valorar correctamente a este gran artista que supo interpretar en escultura, de manera magistral, el realismo más crudo en la línea del caravaggismo italiano, superando en este aspecto a su

<sup>22</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800 (facsimil, 1965), t. I, p. 208; t. II, pp. 201-202 y t. IV, p. 383. Hernández Díaz identifica al discípulo Solís con Juan Solís, clérigo y escultor de Jaén, que menciona el Conde de la Viñaza. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Sevilla, 1987, p. 83; VIÑAZA, C. de la, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1894 (reedición 1972), tomo III, pp. 367-371. Según los últimos estudios, era hijo del artista Sebastián de Solís, importante escultor manierista activo en Jaén a finales del siglo XVI y comienzos del siguiente. GARCÍA LÓPEZ, J. L., *Jaén, clave en la escultura de los Siglos de Oro*, Sevilla, 2002, pp. 228-229.

<sup>23</sup> OROZCO DÍAZ, E., «Propósito y conclusión...», pp. 155-158.

<sup>24</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, p. 23; LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, p. 15; ROMERO TORRES, J. L. y TORREJÓN DÍAZ, A., «La imaginería procesional en el contexto de la producción escultórica andaluza», *El referente escultórico de la Pasión*, Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza, t. II, Sevilla, 2004, pp. 74-75.

<sup>25</sup> GILA MEDINA, L., «En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI», *Atrio*, n.º 4, 1992, p. 42; MARTÍN ROSALES, F. y ROSALES FERNÁNDEZ, F., *Pablo de Rojas, Escultor de Imaginería, Maestro de Juan Martínez Montañés*, Alcalá la Real, 2000, pp. 120 y 155.

maestro Martínez Montañés.<sup>26</sup> En las anatomías supo conseguir el máximo grado de realidad y demostrar su dominio técnico y calidad artística, lo que explica que fuera el escultor que talló más crucificados durante el Barroco para la ciudad de Sevilla y localidades de la provincia (Osuna y Las Cabezas de San Juan) y para diferentes lugares de España (Madrid y Vergara) y de América (Lima). En otras imágenes también dejó patente su dominio anatómico, como el *Cristo yacente* (Sevilla) y el grupo cordobés de la *Virgen de las Angustias*.

Otros de los discípulos o continuadores del arte de Martínez Montañés fueron dos granadinos: el escultor Francisco de Villegas, quien se estableció en Cádiz a partir de 1619, y el polifacético artista Alonso Cano que pertenecía al círculo de Martínez Montañés o al de su discípulo Mesa. La vida de este último representa el modelo habitual del escultor barroco andaluz, inquieto por lograr una mejor situación profesional y social. Nació en Granada a comienzos del siglo xvii, siendo su padre un destacado arquitecto de retablos que en 1614 se trasladó a Sevilla tal vez con la expectativa de beneficiarse del comercio americano. A los pocos años instaló su vivienda-taller en Triana, cerca de la zona portuaria, para aprovechar el carácter navegable del río como medio de transporte de sus obras hacia los pueblos de las tierras gaditanas. Alonso llegó con trece años. A esta edad habría iniciado con su padre su formación en la técnica de la arquitectura de madera. En 1616 ingresó en el taller del pintor Francisco Pacheco para aprender el arte de la pintura, compartiendo amistad con Diego Velázquez, yerno del maestro. Aunque no se ha documentado, las primeras crónicas informan que el joven aprendiz abandonó esta dirección artística por la del pintor Francisco de Herrera, artista más temperamental y creativo, que asumió el realismo barroco italiano, como Velázquez, frente a la frialdad manierista de Pacheco.

Cano practicó las tres nobles artes. A finales de la década de 1610 ó comienzo de la siguiente debió de vincularse al escultor Martínez Montañés o a Juan de Mesa, como reflejan los rasgos estilísticos de las esculturas (documentadas entre 1629-1631) que realizó para el retablo mayor de la Iglesia de Santa María de Lebríja. Estas imágenes muestran con claridad

la influencia montañesina en el tratamiento de la barba de la imagen de *San Pedro* o en la cabeza del *Jesús Niño* que sostiene la Virgen, en comparación con la del *Niño* de la *Adoración de los Reyes* del retablo mayor del Monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla), obra de Martínez Montañés. En la década de 1630 fue aplicando su habilidad creativa e inspirándose en las nuevas formas expresivas y en los recursos técnicos que incorporó el escultor flamenco José de Arce. No obstante, por su marcha a la Corte se desvinculó del proceso evolutivo del arte sevillano.

### La huella sevillana en Córdoba

Conocemos el origen cordobés de artistas que estuvieron activos en Sevilla durante la primera mitad del siglo xvii, como los escultores Juan de Mesa y los hermanos Ribas (escultor Felipe, arquitecto de retablos Francisco Dionisio y pintor Gaspar), y de otros de formación sevillana que se establecieron en Córdoba. Como personaje que alternaba la actividad entre las dos ciudades destacó el canónigo, pintor y poeta Pablo de Céspedes, maestro de una generación de pintores que introdujeron el primer lenguaje barroco en la provincia cordobesa. En el campo de la escultura, el estilo de Martínez Montañés y la variante de Mesa se aprecia en esculturas conservadas en la provincia, como el *Cristo expirante* de La Rambla, además de las obras documentadas de Mesa (*Virgen de las Angustias* de Córdoba y el *Jesús Nazareno* de La Rambla).

La relación artística sevillana-cordobesa de esta época está mejor estudiada en el campo de la pintura que en la escultura. El conocimiento de la actividad escultórica se reduce a escasas noticias de la existencia de artistas. Sin embargo, el análisis formal de una serie de esculturas que decoran los interiores de dos templos cordobeses (catedral<sup>27</sup> e Iglesia de San Agustín) nos plantea la incógnita del autor y su relación con formas plásticas afines al estilo de Juan de Mesa, por lo que consideramos que fueron realizadas por algún discípulo o seguidor. La remodelación de la iglesia agustina se inició en 1618 durante el priorato de fray Pedro de Góngora<sup>28</sup> y sus

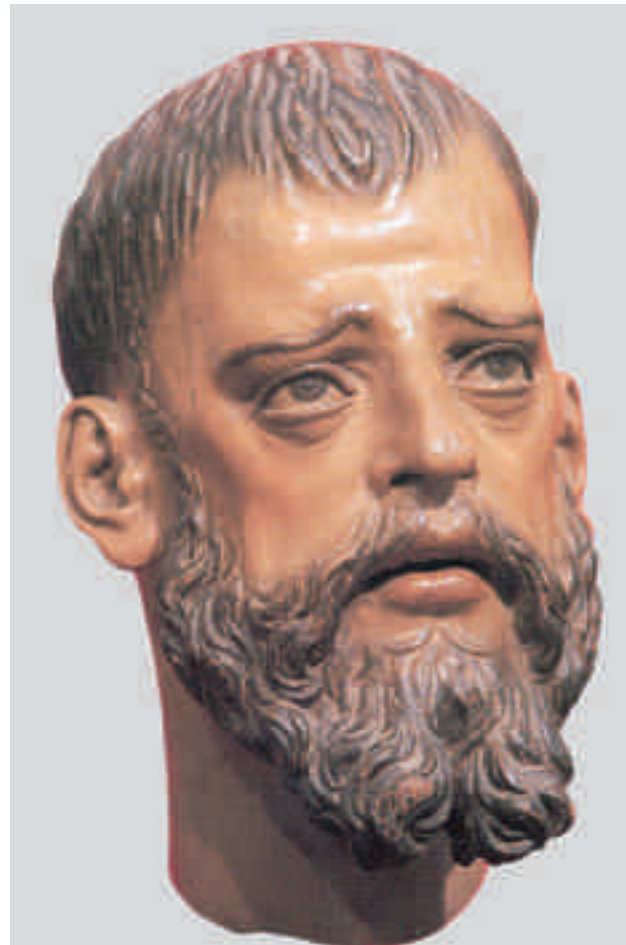
<sup>26</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan de Mesa, Escultor de Imaginería (1583-1627)*, Sevilla, 1972; PAREJA LÓPEZ, E. F. et alii, *Juan de Mesa, Grandes Maestros Andaluces*, volumen I, Sevilla, 2006.

<sup>27</sup> Nos referimos a los santos que decoran los arcos exteriores de algunas capillas de la catedral, que presentan un estilo diferente a la decoración de yeso de la bóveda principal del templo.

<sup>28</sup> ARANDA DONCEL, J., «El convento de San Agustín de Córdoba durante los siglos xvi y xvii», *Actas del Symposium Monjes y Monasterios españoles*, San Lorenzo de El Escorial, 1995, pp. 61-63. El libro de cuentas (1606-1620) analizado termina antes de que se realizara la decoración de yesería. El fraile no se llamaba Pedro Suárez de Góngora, como comenta Hernández Díaz (*Juan de Mesa...*, p. 75), sino Pedro de Góngora como se menciona en el testamento del escultor y le cita Juan Aranda en su estudio.

yserías se concluyeron en 1633, como se registra en las inscripciones aparecidas en el sotocoro: «F.P.1.6.3.3.Ggra», fecha en la que este fraile desempeñaba el cargo de provincial de la Orden. Las esculturas de las Virtudes, que flanquean las hornacinas de la nave central, poseen gran calidad artística y los rasgos formales de las cabezas se relacionan con el estilo de un seguidor de Mesa. Este artista estuvo relacionado con esta iglesia y con el fraile agustino. Cuando el escultor redacta su testamento días antes de morir en 1627, menciona que estaba terminando una imagen de la *Virgen de las Angustias* para Córdoba por encargo de fray Pedro de Góngora. El grupo escultórico de María sentada sobre unas rocas sosteniendo el cuerpo muerto de Jesús, que representa la escena de la Piedad o de las Angustias, recibe culto actualmente en la iglesia cordobesa de San Pablo. Mientras se modernizaba la iglesia gótica de San Agustín con yserías barrocas de gran volumen escultórico, Juan de Mesa realizaba esta escultura en el taller sevillano, en el que trabajaba el portugués Manuel Morales. El periodo de actividad decorativa de la Iglesia de San Agustín coincide con los años finales de Juan de Mesa y con los cinco que estuvo su discípulo Felipe de Ribas en Córdoba, a donde se había trasladado por asuntos familiares. El autor de las esculturas de yeso de esta iglesia debió ser alguno de estos artistas o un tercero que desconocemos, tal vez el escultor Lorenzo de Medina, que colaboraba en la construcción de una fuente para el patio del convento en 1620.<sup>29</sup>

Otra vinculación de Juan de Mesa con esta iglesia cordobesa es la atribución de una cabeza de santo, identificado como San Agustín por el profesor Hernández Díaz, que en la posguerra pasó de este templo agustino a Sevilla a través del escultor José Fernández Andes. A partir de 1950 se adaptó a un cuerpo de Cirineo para la hermandad sevillana de Jesús de la Pasión.<sup>30</sup> Este templo cordobés ha estado cerrado<sup>31</sup> desde la década de 1970 y la comunidad de dominicos que regenta el convento ha adaptado la antigua sacristía a capilla, en la que ha instalado algunas imágenes, mientras otras han quedado en la zona de la iglesia afectada por las obras, como las que decoran la nave central y las que se guardan en la sala contigua del coro. Entre las imágenes, destacamos la de un santo que posee rasgos formales semejantes al estilo de Juan de Mesa: la construcción craneal de la cabeza calva, el trata-



**Juan de Mesa**, *Santo agustino* (cabeza adaptada a Cirineo), procede de la iglesia de San Agustín de Córdoba. Hermandad de Jesús de la Pasión, Sevilla.

miento de la barba y la manera de tallar las botas y parte del hábito, como Juan de Mesa hizo en la *Virgen de las Angustias* y en los santos jesuitas. Estas obras nos confirman la presencia de Mesa o la de algún discípulo en Córdoba, con estancias temporales o trabajando desde Sevilla, lo que permitió extender el arte sevillano de esta época por otras ciudades y pueblos, lo que explicaría la autoría del *Cristo expirante* de La Rambla, atribuido con dudas a Juan de Mesa.

<sup>29</sup> ARANDA DONCEL, J., «El convento de San Agustín...», p. 63.

<sup>30</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan de Mesa...*, pp. 47, 78-79; DÁVILA-ARMERO, A. y PÉREZ MORALES, J. C., «Cabeza de Cirineo», *Juan de Mesa*, Grandes Maestros Andaluces, Sevilla, 2006, p. 356.

<sup>31</sup> La Dirección General de Bienes Culturales restaura el edificio, en el que se ha instalado la exposición *El Fulgor de la Plata*, una de las actividades del Proyecto cultural Andalucía Barroca 2007 que desarrolla la Junta de Andalucía.



## La presencia sevillana en Cádiz

Durante la Edad Moderna, las tierras gaditanas estuvieron relacionadas estrechamente con Sevilla y el comercio americano a través de su puerto y por su situación geográfica en la desembocadura del río Guadalquivir, salida natural de las embarcaciones procedentes del puerto fluvial sevillano. A finales del siglo XVI la ciudad de Cádiz, que había sido destruida parcialmente por las tropas inglesas, comenzó una etapa de recuperación, en la que su patrimonio escultórico se irá conformando con obras encargadas en Sevilla, con otras realizadas por los artistas establecidos en la ciudad<sup>32</sup> y en su entorno y con las imágenes importadas de otros países, principalmente de Italia (Génova y Nápoles).<sup>33</sup>

De los primeros escultores que se asentaron en la ciudad destaca Francisco de Villegas.<sup>34</sup> Este escultor granadino debió de aprender la técnica artística en su ciudad natal con Pablo de Rojas a comienzos del siglo XVII, pues contrajo matrimonio antes de 1611 con Mayor de Raxis, sobrina del maestro de Alcalá la Real. No obstante, su estilo artístico muestra rasgos formales afines al estilo de Martínez Montañés, pero sin la calidad artística ni el acierto expresivo. Villegas trabajó como escultor en el taller del «Lisipo sevillano» durante cuatro años a partir de 1614. En esta vinculación profesional pudo influir el pintor Gaspar de Raxis, tío de la mujer, que residía en Sevilla y policromaba algunas obras de Martínez Montañés, como el espléndido *Jesús Niño* de la iglesia del Sagrario (Sevilla). En los primeros años de la actividad de Villegas existe cierta confusión, porque se ha identificado equivocadamente con un aprendiz toledano del mismo apellido que tuvo Martínez Montañés.<sup>35</sup> Villegas extendió el

estilo montañésino por los pueblos gaditanos hasta la llegada de otra generación de artistas influidos por José de Arce.

En el siglo XVII, además de Villegas, se establecieron en Cádiz los escultores Francisco Pérez de la Puerta,<sup>36</sup> Jacinto Pimentel, Alfonso Martínez (leonés),<sup>37</sup> Luisa Roldán y su marido Luis Antonio de los Arcos, que procedían de Sevilla. El primero se habían formado en el taller de Juan de Mesa, el segundo fue oficial de Francisco de Ocampo, y el tercero, aunque aprendió en Cádiz, asumió el estilo de Arce y terminó trasladándose a Sevilla en 1650. *La Roldana* y su marido sólo permanecieron dos años (1687-1688), aunque trabajaron para clientes gaditanos desde el taller sevillano. Después se marcharon a Madrid, donde ella obtuvo un gran reconocimiento social y artístico con el nombramiento de Escultora de Cámara de los reyes Carlos II y Felipe V. Esta vinculación Sevilla-Cádiz también se detecta en los arquitectos de retablos Alejandro de Saavedra, Damián Machado y Juan González de Herrera. El primero, que era un artista extremeño establecido en Cádiz, trabajó con el escultor José de Arce en la Cartuja de Jerez de la Frontera, en cuyo retablo se incorporó por primera vez la columna salomónica en Andalucía occidental. Los otros dos se habían formado en Sevilla y también eligieron Cádiz para afincarse. Este proceso de intercambio de artistas favoreció la expansión del arte sevillano y el estilo de los principales maestros, a la vez que algunos artistas supieron evolucionar su estilo por la influencia de otros artistas activos o por el conocimiento de las obras importadas. Un ejemplo evidente de la movilidad de los artistas fue el arquitecto de retablos Bernardo Simón de Pineda, nacido en Antequera (1637), formado en Cádiz con Alejandro de Saavedra<sup>38</sup> y establecido en Sevilla, donde triunfó junto al escultor Pedro Roldán.

<sup>32</sup> SANCHO SOPRANIS, H., «Artistas sevillanos en Cádiz», *Archivo Hispalense*, 1951, pp. 91-123.

<sup>33</sup> ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L., «Mármoles italianos en Cádiz durante el siglo XVIII, un retablo de Alessandro Aprile», *Atrio*, n.º 7, 1994; FRANCHINI GUELF, F., «La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción», *España y Génova, Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, 2004, pp. 205-221; SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa, Artífices del setecientos*, Cádiz, 2006.

<sup>34</sup> HORMIGO, E., *Vida y obra de Francisco de Villegas. Escultor, retablista y ensamblador*, Cádiz, 2002.

<sup>35</sup> En la biografía de Villegas existen tres aspectos que exigen un análisis detenido: primero, según la documentación y los estudios existentes, este artista contrajo matrimonio con la sobrina del escultor Pablo de Rojas en Granada antes de 1611; segundo, que es erróneo identificarle con el alumno toledano que recibió Martínez Montañés en 1606; y, tercero, que la coincidencia de su apellido con el de la primera mujer del maestro puede plantear un parentesco, pero no la relación de hermano como plantea Hernández Díaz, porque los nombres de los padres de ambos no coinciden. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan Martínez Montañés...*, p. 53. El escultor Francisco de Villegas era natural de Granada e hijo de Francisco de Villegas y María Perea, según su testamento, mientras Ana de Villegas era hija de Juan Izquierdo y Catalina de Villegas, naturales de Toledo.

<sup>36</sup> Aunque no se hayan localizado obras de este artista y se conozcan pocos datos, le identificamos con el aprendiz Francisco de la Puerta, que ingresó en el taller de Juan de Mesa en 1623.

<sup>37</sup> ESPINOSA DE LOS MONTEROS, F., *Breves apuntes biográficos sobre el escultor y arquitecto Jacinto Pimentel*, [www.cadizcofrade.com](http://www.cadizcofrade.com); ESPINOSA DE LOS MONTEROS, F., «Nuevos datos biográficos del escultor Alonso Martínez», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 553, 2005, pp. 192-194.

<sup>38</sup> ROMERO TORRES, J. L., «Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro de Saavedra», *Laboratorio de Arte*, n.º 19, 2006, pp. 173-194.

### **Década de 1630, de la gran actividad sevillana a la diáspora de artistas**

La década de 1630 fue uno de los periodos brillantes de la producción escultórica. Se construyeron retablos de grandes dimensiones y esculturas de gran calidad para ciudades y pueblos del histórico reino de Sevilla. Martínez Montañés realizó las sobrias imágenes de San Bruno, los santos juanes de pie y otros sedentes, respectivamente, para la Cartuja sevillana de Santa María de las Cuevas (actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla), la Iglesia jerezana de San Miguel y el Monasterio hispalense de Santa Paula. Terminó varios retablos: la parte arquitectónica del mayor de la Iglesia de San Lorenzo y el conjunto de retablos e imágenes del Convento de Santa Clara, en el que colaboraron artistas, como Francisco de Ocampo. Otros ensambladores o arquitectos de madera importantes de esta época fueron Miguel Cano, su hijo Alonso Cano y Jerónimo Velázquez. Este último fue el autor de varios retablos con pinturas realizadas por Francisco de Zurbarán y por Pablo Legot (Iglesia de San José, Las Teresas, Sevilla). Alonso Cano talló la escultura de *San Juan Bautista* sedente (Museo Nacional de Escultura, Valladolid) y construyó el retablo mayor de la Iglesia de Santa María de Lebrija,<sup>39</sup> el de San Juan Evangelista del Convento sevillano de Santa Paula y el de la Parroquia de La Campana (Sevilla), que lo dejó a la mitad.

El escultor cordobés Felipe de Ribas se formó en Sevilla con su paisano Juan de Mesa hasta 1626, fecha en la que volvió a su ciudad por asuntos familiares. Después de algunos años, se estableció nuevamente en Sevilla con sus hermanos. Aunque los primeros encargos documentados en Sevilla serán la construcción de monumentos sacramentales, su gran producción sevillana fueron los retablos con esculturas de la Iglesia de San Pedro y de los conventos de San Clemente, Santa Paula y la Merced calzada, así como las esculturas del retablo de la Iglesia de San Lorenzo, cuya arquitectura realizó Martínez Montañés. El artista murió joven en 1647, habiendo terminado el retablo de la Merced calzada, en el que se utilizó la columna salomónica por primera vez en Sevilla. La influencia de Juan de Mesa se aprecia con claridad en el crucificado que corona el retablo de la iglesia conventual de San Clemente (1639).

Otro de los escultores que inician su actividad profesional en Sevilla en esta década fue Jacinto Pimentel Villarreal (1605-Cádiz, 1676), un oficial del escultor Francisco de Ocampo. Sus esculturas del periodo sevillano documentadas plantean grandes dudas por la discreta calidad artística, especialmente las imágenes del retablo del Convento de Madre de Dios de Carmona en comparación con las gaditanas de *Jesús de la Humildad y Paciencia*, obra contratada en Sevilla (1637) y terminada en Cádiz,<sup>40</sup> o el *Cristo de la Expiración* (1655, Iglesia de San Francisco).

En 1636 estaba en Sevilla el escultor flamenco José de Arce, artista perteneciente a una familia de escultores naturales de Brujas que perfeccionó su arte en Roma en el entorno artístico de François Duquesnoy, también flamenco, bajo la influencia de Bernini.<sup>41</sup> Con su estilo (caracterizado por la monumentalidad, la fuerte expresividad, los volúmenes potentes, el modelado imitando la blandura de los materiales moldeables, barro o cera, y el rechazo de los límites arquitectónicos impuestos a sus imágenes) comenzó la segunda renovación estética de la escultura sevillana. Lo novedoso de su lenguaje escultórico fue muy bien aceptado por la clientela artística y asimilado por artistas jóvenes, como Alfonso Martínez, Andrés de Cansino, Francisco Gálvez y Pedro Roldán, destacándose especialmente este último con el que la escultura sevillana alcanzó un gran prestigio en el siglo XVII.

En los años finales de la década de 1630 se produjo una importante crisis por el traslado de la mayoría de los escultores a otras ciudades: hacia el sur (Jerez de la Frontera, Cádiz, Canarias y América), hacia el este (Córdoba y Málaga) y hacia el norte (Madrid). En la ciudad quedaron pocos escultores, principalmente, el viejo maestro Martínez Montañés y Felipe de Ribas con sus hermanos (Francisco, ensamblador, y Gaspar, pintor). Alonso Cano, llamado por el Conde Duque de Olivares para desempeñar el cargo de pintor personal, se marchó a Madrid. El escultor Jacinto Pimentel y el pintor Pablo Legot se establecieron en Cádiz. José de Arce dejó temporalmente Sevilla para trabajar durante dos años en la Cartuja de Jerez de la Frontera. Martín de Andújar pasó a Tenerife y Gaspar Ginés estaba en 1640 en Cádiz esperando trasladarse a América. Otros escultores fallecieron en esta década (Diego López Bueno, Juan de

<sup>39</sup> Retablo restaurado con cargo al Proyecto Andalucía Barroca 2007 que desarrolla la Junta de Andalucía.

<sup>40</sup> ROMERO TORRES, J. L., «Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638)», *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, pp. 751-761.

<sup>41</sup> ROMERO TORRES, J. L., «El escultor flamenco José de Arce: revisión historiográfica y nuevas aportaciones documentales», *Revista de Historia de Jerez*, n.º 9, 2003, pp. 27-42.



Luis Ortiz de Vargas, *Virgen con el Niño* (detalle de la sillería del coro). Catedral, Málaga.

Remesal y Francisco de Ocampo). El arquitecto de retablos Luis Ortiz de Vargas fue el único que estuvo ausente y volvió para beneficiarse del vacío dejado por estos escultores. En 1633 se había trasladado a Málaga para construir la sillería de coro de la catedral. Cinco años después, terminada la parte arquitectónica, abandonó la ciudad por problemas económicos surgidos con los oficiales y aprendices del taller. Realizó en madera de caoba la arquitectura y las tres primeras imágenes (*Virgen con el Niño*, *San Pedro* y *San Pablo*), dejando en aquella ciudad una magnífica representación mariana de evidente arte sevillano de estilo montañésino, con algunos elementos formales cercanos a Mesa. Por aquellos años se establece también en Málaga el ensamblador Pedro Fernández de Mora, de quien se conocen obras documentadas de difícil identificación.

#### **La formación granadina de un artista sevillano: Pedro Roldán**

Sevilla atrajo el interés de varios artistas granadinos durante el siglo XVII, como refleja la formación temporal de Alonso de Mena y Escalante (1604) en el taller sevillano de Andrés de Ocampo o la decisión de la familia Cano de abandonar Granada para establecerse en la que era la ciudad-puerto que servía de conexión con América. Como el intercambio comercial y artístico entre las ciudades andaluzas fue fluido, no debe de extrañar que Granada fuera el lugar de formación de uno de los principales escultores sevillanos del Barroco. Los padres del escultor Pedro Roldán, que eran antequeranos, vivían en Sevilla cuando él nació en 1624. Años después la familia

cambió de residencia, afincándose en el pueblo granadino de Orce y posteriormente en la ciudad del Darro en 1638.<sup>42</sup> A los once años de edad, Pedro Roldán ingresó en el taller familiar del prestigioso Alonso de Mena y Escalante, donde convivió con los hijos del maestro, entre los que destacó Pedro de Mena y Medrano. En el expediente matrimonial del escultor sevillano, realizado en Granada, el escultor Alonso de Mena, hijo, declaró el tiempo que conocía al contrayente y la circunstancia de su aprendizaje en el taller familiar. En los primeros años de la década de 1640 aprendían el arte de la escultura en el taller de Alonso de Mena tres jóvenes: el sevillano Pedro Roldán, el lorquino Juan Pérez Crespo y el granadino Pedro de Mena, hijo del maestro. Los dos primeros dejaron la ciudad para instalarse a los pocos años de obtener la maestría en la ciudad de Sevilla, donde mantuvieron estrecha amistad. Aunque desconocemos las obras que realizaron en sus primeros años sevillanos, hay que suponer que trajeron las formas y los repertorios expresivos de las imágenes granadinas de Alonso de Mena, y tal vez a ellos pertenezcan algunas obras de este estilo que se conservan en las provincias de Córdoba y Sevilla, como las imágenes ecijanas del *Ecce Homo* (Iglesia del Carmen) y el *Cristo de la Yedra*.

Roldán asimiló rápidamente el lenguaje artístico novedoso que había incorporado el escultor flamenco José de Arce, como reflejan las esculturas del retablo mayor de la iglesia conventual de Santa Ana de Montilla, su primera obra documentada (1652-1653) y conservada. Apenas seis años después de dejar el taller granadino de Mena, en el crucificado que remata el retablo no queda huella del arte del maestro, sino rasgos formales del estilo de Arce en varios elementos: el volumen del cabello, el tratamiento blando de la barba, la anatomía del tórax, la posición de las piernas y el sudario. En este último, aunque su volumen recuerda al estilo del artista flamenco, los pliegues no están resueltos con la blandura de los que realizó Arce en los cristos de la Cartuja de Jerez de la Frontera o del

retablo de Lebrija. En las demás esculturas, Roldán envuelve las figuras con el manto creando una monumentalidad similar al concepto plástico de Arce, mientras realiza los rostros de sus imágenes con mayor naturalismo. En el *San Juan Evangelista*, ubicado en el lateral del sagrario, podemos apreciar los rasgos formales de su estilo y conocer su habilidad en las esculturas de pequeño formato, como demostraría años después (1658) en los relieves tallados para el antiguo paso procesional de la hermandad sevillana de la Quinta Angustia.<sup>43</sup>

### **La crisis de mediados del siglo xvii y la segunda renovación estética**

El efecto devastador de la epidemia de peste que se extendió entre 1647 y 1650 y otras muertes anteriores produjeron una profunda crisis económica y una gran mortandad. En un margen de cuatro años fallecieron importantes artistas. Sevilla perdió a los escultores Juan Martínez Montañés y Felipe de Ribas y a los arquitectos de retablos Jerónimo Velázquez y Luis Ortiz de Vargas. En Granada, donde el número de artistas era menor, se produjo una importante crisis con la muerte del escultor Alonso de Mena (+1646), maestro del taller de mayor prestigio de Andalucía oriental en esta época. Con él se habían formado dos de los principales artistas que protagonizaron la etapa de esplendor barroco de la segunda mitad del siglo. La recuperación de la actividad escultórica sevillana corresponderá a tres artistas: José de Arce, que había vuelto de Jerez de la Frontera; Pedro Roldán, que llevaba pocos años instalado en Sevilla; y Alfonso Martínez, que cambió su residencia gaditana por la sevillana. Estos artistas, junto al ecijano Francisco Gálvez, otro discípulo de Arce, trabajaron indistintamente la madera y la piedra: José de Arce en la iglesia del Sagrario de Sevilla, Alfonso Martínez también en el Sagrario,<sup>44</sup> Francisco Gálvez en Jerez (San Miguel y fachada de la Cartuja) y Pedro Roldán en la fachada de la Catedral de Jaén.

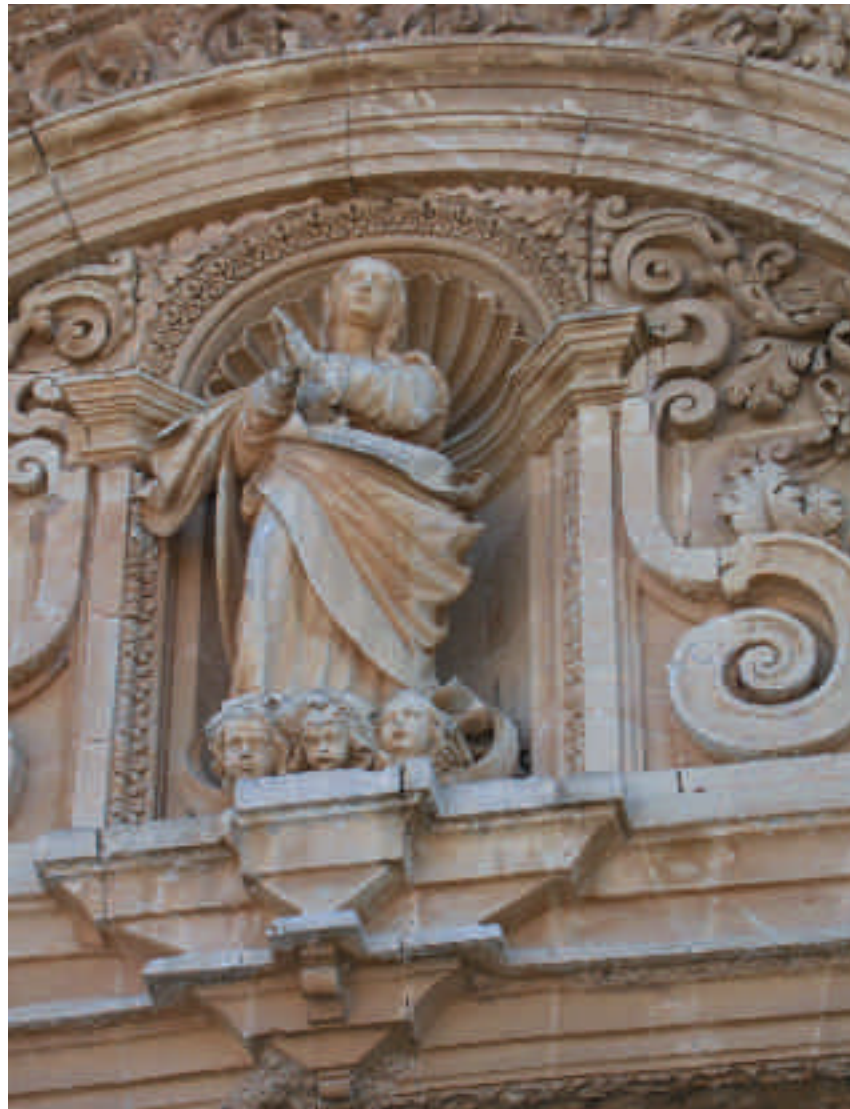
<sup>42</sup> SANCHO CORBACHO, H., *El escultor sevillano...*, pp. 17 y 83. Aunque este historiador documentó el bautismo de Pedro Roldán, celebrado el año 1624 en la iglesia del Sagrario de Sevilla, que rectificaba la noticia de Gallego Burín (1930) sobre el nacimiento en Antequera, los estudios recientes publicados en Granada siguen sin actualizar sus conocimientos o matizar sus comentarios: MORENO ROMERA, B., *Artistas y artesanos del Barroco Granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios*, Granada, 2001, p. 244; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., «Prólogo», *Estudios de escultura española*, edición facsímil de la aportación de Gallego Burín a la historia de la escultura, Granada, 2006, p. XII.

<sup>43</sup> Los relieves, que habían sido restaurados por Jesús Abad por encargo de la hermandad, han formado parte de la exposición *Roldana*, que sobre la escultora Luisa Roldán ha organizado la Consejería de Cultura en el Real Alcázar de Sevilla entre los meses de julio y octubre, como actividad del Proyecto cultural Andalucía Barroca 2007.

<sup>44</sup> RECIO MIR, A., «Alfonso Martínez, escultor en piedra, en el Sagrario de la Catedral de Sevilla», *Archivo Hispalense*, 2004, pp. 197-211; RECIO MIR, A., «José de Arce en la Catedral de Sevilla y el triunfo del dinamismo barroco en la escultura hispalense», *Laboratorio de Arte*, n.º 15, 2003, pp. 133-159.



José de Arce, *San Agustín y San Juan Evangelista*. Iglesia del Sagrario, Sevilla.



Francisco Gálvez, *Inmaculada* (detalle de la fachada). Cartuja, Jerez de la Frontera (Cádiz).

En esta década las catedrales andaluzas realizaron una importante renovación estética, en la que participaron los escultores de prestigio.<sup>45</sup>

#### Los artistas malagueños

Desde finales de la década de 1650 hasta mediados de los setenta se trasladaron a Sevilla varios artistas malagueños que se relacionaron con el taller o el círculo del escultor Pedro Rol-

dán. El arquitecto de retablos Bernardo Simón de Pineda nació en la localidad malagueña de Antequera (1637) y por circunstancias familiares se trasladó a Cádiz donde aprendió el arte de la arquitectura de retablos y la talla ornamental con el artista Alejandro de Saavedra. Posteriormente inició y desarrolló su actividad profesional en Sevilla. Desde los primeros momentos de su estancia sevillana estuvo vinculado al escultor Pedro Roldán, en cuya relación pudieron influir los antecedentes antequeranos del escultor. En la década de 1670, en

<sup>45</sup> ROMERO TORRES, J. L., «El canónigo Alonso Ramírez de Arellano y su gestión artística en la Catedral de Sevilla (1654-1666)», *Actas del Congreso El Comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 401-409. ROMERO TORRES, J. L., «Una importante renovación estética en la década 1650: la modernización de las catedrales andaluzas», *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*, celebrado en Antequera, 17-21 de septiembre de 2007, Sevilla, (prensa).



**Pedro Roldán**, *San Juan Evangelista*, retablo mayor. Iglesia conventual de Santa Ana, Montilla (Córdoba).

plena época de triunfos artísticos de Roldán y Bernardo Simón en Sevilla, después de la construcción del retablo de la Caridad y las arquitecturas efímeras de la fiesta de canonización del rey San Fernando, llegaron a la ciudad hispalense el policromador-dorador Miguel Parrilla y el joven escultor Agustín de Perea. Este último, que era hijo del maestro mayor de la Catedral de Málaga, comenzó su aprendizaje en el taller malague-

ño de Pedro de Mena. A mitad del periodo de formación se canceló el contrato, trasladándose el joven artista a Sevilla hacia 1675-78,<sup>46</sup> donde realizó la imagen del *Cristo de la Coronación de Espinas* (1687) y la sillería de coro de la Cartuja. El dorador Miguel Parrilla llegó a Sevilla para dorar y policromar el tabernáculo de la Cartuja, obra de Simón de Pineda y Roldán, que actualmente se conserva en la de Jerez de la Frontera.

### **Pedro Roldán y sus viajes por Andalucía**

Hemos comentado que Pedro Roldán había aprendido el arte de la escultura con Alonso de Mena en Granada, mientras en Sevilla creó su estilo, asimilando el arte del escultor flamenco José de Arce desde los primeros momentos de su estancia (1646). El artista creó un amplio taller con aprendices y oficiales, entre los que se incluyeron sus hijos e hijas, como había visto en el taller granadino de Mena. Además de ser el escultor de mayor prestigio durante la segunda mitad del siglo xvii en Sevilla, también fue requerido por clientes de otras ciudades y pueblos de Andalucía y Canarias. Aunque su primera obra documentada (1652-1653) corresponde a las esculturas de Montilla (Córdoba), sin embargo el periodo de mayor número de encargos procedentes de Córdoba, Jaén y Cádiz fue la década de 1670. El Señor de Encinar de Villaseca le contrató las esculturas y los relieves de la capilla mayor del Convento de Santa Isabel de los Ángeles en 1679. Algunas obras se conservan en clausura y otras en la iglesia, permaneciendo el relieve central y el Padre Eterno en su lugar. Como realizó estas obras en varios años, tuvo que vivir temporalmente en Córdoba por imposición del cliente. Otra vinculación con Córdoba es la *Inmaculada* de los trinitarios que procede del concurso que el obispo de Córdoba, el franciscano fray Alonso de Salizanes, convocó en esas fechas para elegir la imagen que presidiría la capilla de la Virgen en la catedral. En este concurso participaron Pedro Roldán y Pedro de Mena, el sevillano y el granadino que, formados juntos en el taller de Alonso de Mena, eran los escultores andaluces de mayor reconocimiento artístico de la época. Aunque se eligió la propuesta de Mena, la escultura de Roldán fue adquirida por un canónigo para el convento de trinitarios.

La actividad constructiva de la Catedral de Jaén, que había sido diseñada y comenzada con la estética renacentista, continuó durante el siglo xvii con la incorporación de importantes

<sup>46</sup> ROMERO TORRES, J. L., «Agustín de Perea», *De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús*, Sevilla, 2005, t. III, pp. 200-201.

obras barrocas, como las esculturas y los relieves de la fachada principal tallados en piedra por Pedro Roldán y su taller. Por la falta de escultores activos en Jaén, el cabildo catedralicio acudió a un artista de prestigio de Sevilla, obviando a los artistas del foco artístico más cercano (Granada). En esta década también trabajó para la Cartuja de Jerez de la Frontera, tallando el crucificado que se conserva actualmente en su catedral, y para la capilla de los franceses de la iglesia gaditana de San Francisco, donde hizo las imágenes de su retablo, obras de escasa calidad.

## NUEVO SIGLO, NUEVA DINASTÍA, NUEVA ESTÉTICA

### La tercera renovación estética, el cambio monárquico y un nuevo siglo

Al finalizar el siglo XVII morían el rey Carlos II y el escultor Pedro Roldán, padre de una saga de escultores y policromadores. Con ellos se acababan el siglo, el poder de la Casa de Austria en España y la existencia de un gran taller de escultura, en el que se había formado y trabajado una amplia nómina de artistas. A principios del nuevo siglo, también falleció su hija Luisa Roldán, *La Roldana*, en Madrid (+1706). Aunque no dejó de ser una andaluza en la Corte, desde unos quince años antes su impronta artística y sus obras estuvieron ajenas a la realidad artística de Andalucía. La saga Roldán tuvo su continuidad en varios escultores, de los que destacaron principalmente Pedro Duque Cornejo, hijo del escultor Felipe Duque Cornejo y de la pintora Francisca Roldán, nieto de Pedro Roldán y sobrino de *La Roldana*. Éste alcanzó su prestigio artístico con la intervención escultórica en el monumental retablo mayor que Jerónimo Balbás construyó (1706-1709), ocupando todo el presbiterio y parte de la cúpula, en la iglesia sevillana del Sagrario.<sup>47</sup>

En este retablo se incorporó por primera vez en Sevilla el estípite como soporte constructivo y la escultura inició un lento proceso de integración decorativa, llegando a perderse las imágenes entre un mundo de formas geométricas, cortinajes, tonos dorados y molduras de fantasías. Este conjunto fue modelo de inspiración para otras construcciones de arquitectura de madera que se hicieron durante el siglo XVIII en el res-



Antonio Primo y José de Medina, *Retablo mayor*. Iglesia del Carmen, Antequera (Málaga).

to de Andalucía. De su importancia dejó constancia el arquitecto-ensamblador Antonio Primo, natural de Andújar y activo en Jaén, cuando declaró en su expediente matrimonial que el motivo de la ausencia temporal había sido el viaje a Sevilla para conocer este retablo. Aunque los ilustrados académicos, guiados por su radical ideología neoclásica, lo destruyeron a comienzos del siglo XIX, podemos conocer su diseño por el retablo que el mismo Jerónimo Balbás hizo décadas después en la Catedral de México. Su impacto artístico ha quedado

<sup>47</sup> GÓMEZ PIÑOL, E., «Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México», *Temas de Estética y Arte*, nº. II, 1988, pp. 97-129; ALONSO DE LA SIERRA, L. y TOVAR DE TERESA, G., «Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo de Balbás en España y México», *Atrio*, nº. 3, 1991, pp. 79-112.





**José Montes de Oca**, *Ecce Homo*. Hermandad del Ecce Homo, Cádiz.

reflejado en retablos como el mayor de la Iglesia del Carmen en Antequera que talló Antonio Primo en la década de 1740 con esculturas de José de Medina, escultor malagueño establecido en Jaén, quien colaboró con Primo en otros retablos (iglesia de las carmelitas de Lucena). Grandes estípites, diseño de planta con gran movimiento a través de fuertes entrantes y salientes, complicadas formas geométricas, perfiles mixtilíneos, gran exuberancia ornamental que oculta visualmente la estructura arquitectónica y atenúa la función didáctica de la

escultura, que casi se convierte en otro elemento ornamental, caracterizan el estilo de Balbás y de sus seguidores. La única escultura que adquiere importancia será la imagen titular que habitualmente se coloca en un camarín, un amplio espacio que se desarrolla detrás del fondo del retablo.

La vinculación Cádiz-Sevilla continuó en el siglo XVIII. El arquitecto de retablos Jerónimo Balbás estaba en Cádiz cuando se trasladó a Sevilla para construir el retablo mayor de la iglesia

del Sagrario (1706-1709). Años después, el escultor portugués Cayetano de Acosta,<sup>48</sup> que estaba establecido en Sevilla, se trasladó a Cádiz donde vivió varios años (1738-1750) e inició el uso de la rocalla como elemento ornamental. A mediados del siglo, volvió a Sevilla donde permaneció el resto de su vida, tallando esculturas de gran dinamismo y construyendo retablos de atrevidas composiciones, en los que se recuperó progresivamente la columna como soporte (retablo mayor de la Iglesia del Salvador, Sevilla). Esta vinculación territorial se mantuvo también con los encargos a escultores sevillanos, como Montes de Oca (*¿Sevilla?*, c. 1683-Sevilla, 1754), Benito de Hita (Sevilla, 1714-1784) y García Santiago,<sup>49</sup> quienes enviaron obras a Cádiz y a Huelva (incluso Hita recibió encargos de Canarias). En Cádiz, las obras sevillanas convivieron con las imágenes de los escultores genoveses y napolitanos de mayor dinamismo y colorido.

Duque Cornejo trabajó para varios lugares de Andalucía, siendo llamado desde Granada en la década de 1710 para realizar el retablo de la *Virgen de la Antigua* de la catedral, el *Apostolado* del Santuario de Nuestra Señora de las Angustias, la reforma de la imagen titular de este templo y algunas imágenes para la Cartuja, de las que destaca la *Magdalena* por su calidad plástica y compositiva. Su actividad granadina está relacionada con el arquitecto Hurtado Izquierdo, quien también contará con el escultor sevillano para el sagrario de la Cartuja de El Paular (Madrid). Realizó una amplia producción de esculturas en madera policromada, en madera en su color (1747-1757, sillería de coro, catedral cordobesa) y en piedra (1733-1738, retablo de la *Virgen de la Antigua* y sepulcro del arzobispo Salcedo, catedral hispalense y Palacio de San Telmo).<sup>50</sup>

Un periodo artístico del siglo XVIII importante para Sevilla fue la estancia de la Corte borbónica en la ciudad. El rey Felipe V, con motivo del estado anímico que padecía desde la muerte de su hijo primogénito, decidió en 1729 trasladarse a Sevilla donde permaneció cinco años, rodeado de su Corte. Aunque el monarca evitó su presencia en actos públicos y sus cortesanos le organizaron actividades privadas distendidas y

viajes por Andalucía, las instituciones civiles y religiosas de Sevilla celebraron numerosos acontecimientos festivos en su nombre. La ciudad volvió a ser centro de atención del país y atrajo nuevamente, aunque con carácter temporal, a numerosas personas, entre ellas al escultor Felipe de Castro que se formó junto a Duque Cornejo y talló las imágenes de *San Isidoro* y *San Leandro* del retablo de la Virgen de las Aguas (Iglesia de la Colegial del Salvador, Sevilla). Posteriormente, este artista gallego completó su formación en Roma antes de llegar a ser uno de los artistas españoles más destacados del siglo XVIII.

### La Ilustración o la ambigüedad entre el Barroco y el Clasicismo

Los escultores activos en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVIII siguieron fieles a la estética barroca, atendiendo la demanda artística de clientes que buscaban en la escultura los mismos objetivos devocionales que esta expresión artística había tenido durante siglo y medio. Pero la difusión de la estética clasicista y el desarrollo del nuevo sistema formativo, a través de academias de dibujo y de las consideradas tres bellas artes, produjeron una lenta evolución hacia formas, expresiones y movimiento de mayor clasicismo, inexpresividad y serenidad. En la década de 1770 llegó a Sevilla el escultor Blas Molner, un joven artista valenciano formado en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal. A pesar de que este artista carece de un estudio que recopile los datos personales, valore su actividad artística, catalogue las obras documentadas y analice con rigor las atribuciones, la historiografía existente nos refleja a un escultor que alterna la docencia académica con los encargos institucionales o particulares de esculturas.<sup>51</sup> Este valenciano es uno más de los artistas que es establecieron en Andalucía formados en otros círculos artísticos o academias de Bellas Artes, como sucede con la presencia en Córdoba del francés Miguel Verdiguier y el aragonés Joaquín Arali, artistas que introdujeron nuevas formas estéticas al panorama barroco tradicional de cada ciudad.<sup>52</sup>

<sup>48</sup> PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, Sevilla, 2007.

<sup>49</sup> PASTOR TORRES, A., «El retablista y escultor Manuel García de Santiago: nuevas adiciones a su obra», *Laboratorio de Arte*, n.º 11, 1998, pp. 549-570.

<sup>50</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)*, Sevilla, 1983; TAYLOR, R., *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Madrid, 1982.

<sup>51</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., «Nueva aportación a la obra escultórica de Blas Molner, La Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera», *Laboratorio de Arte*, n.º 6, 1993, pp. 189-200.

<sup>52</sup> VILLAR MOVELLÁN, A., «Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos», *Apotheca*, n.º 2, Córdoba, 1982, pp. 115-119.



Pedro Duque Cornejo, *Esculturas del retablo de la Virgen de la Antigua* (detalle). Catedral, Granada.

Blas Molner vivió una época de transición artística del lenguaje barroco a la estética clásica. Su actividad creativa se caracteriza por la ambigüedad estética, en la que mantuvo el lenguaje barroco y la técnica tradicional de la escultura dorada y policromada para la imagineria religiosa (*Asunción*, Iglesia del Hospital de la Paz, Sevilla; 1781, Parroquia del Divino Salvador)<sup>53</sup> y usó la nueva estética para la arquitectura efímera (1789, decoración de la Audiencia y construcción de un arco en el Angostillo para celebrar en Carmona la proclamación de Carlos IV)<sup>54</sup> y para el diseño de mobiliario (1788, estanterías del Archivo General de Indias). Alcanzó gran prestigio artístico, recibiendo encargos de Lucena (1799, *Piedad*), del pueblo extremeño de Zafra (*Cristo atado a la columna*, 1775)<sup>55</sup> y de la localidad navarra de Echalar (ca. 1780, *Asunción*).

De los artistas sevillanos coetáneos destacó Cristóbal Ramos, escultor que alternó la docencia académica con la actividad creativa de escultura en barro o en madera, trabajada siguiendo la técnica tradicional de dorado y policromía. A finales del

siglo XVIII, aunque la ciudad había perdido su prestigio histórico, conservaba la hegemonía artística en el sur peninsular con la academia de las tres nobles artes. En esta ambigüedad estética se formó Juan de Astorga, escultor nacido en el pueblo malagueño de Archidona y continuador de Molner y Ramos en la actividad académica y artística que se desarrolló en Sevilla durante la primera mitad del siglo XIX. En el último tercio del siglo XVIII, comenzó la etapa de indecisión entre la continuidad de las formas barrocas tradicionales (escultura de madera con policromía y decoración estofada) y la incorporación de la estética academicista de influencia italiana, que valoraba la escultura de mármol o de madera imitando la blancura pétreo de este material.<sup>56</sup> En otras ciudades, como Málaga, también se inició una tercera modalidad escultórica, como precedente del Romanticismo, las figuras pequeñas de barro cocido y policromado de temas populares. En este momento de transición al nuevo siglo, se inicia la sociedad contemporánea con su pluralidad estética y con el contraste entre lo tradicional y lo moderno.

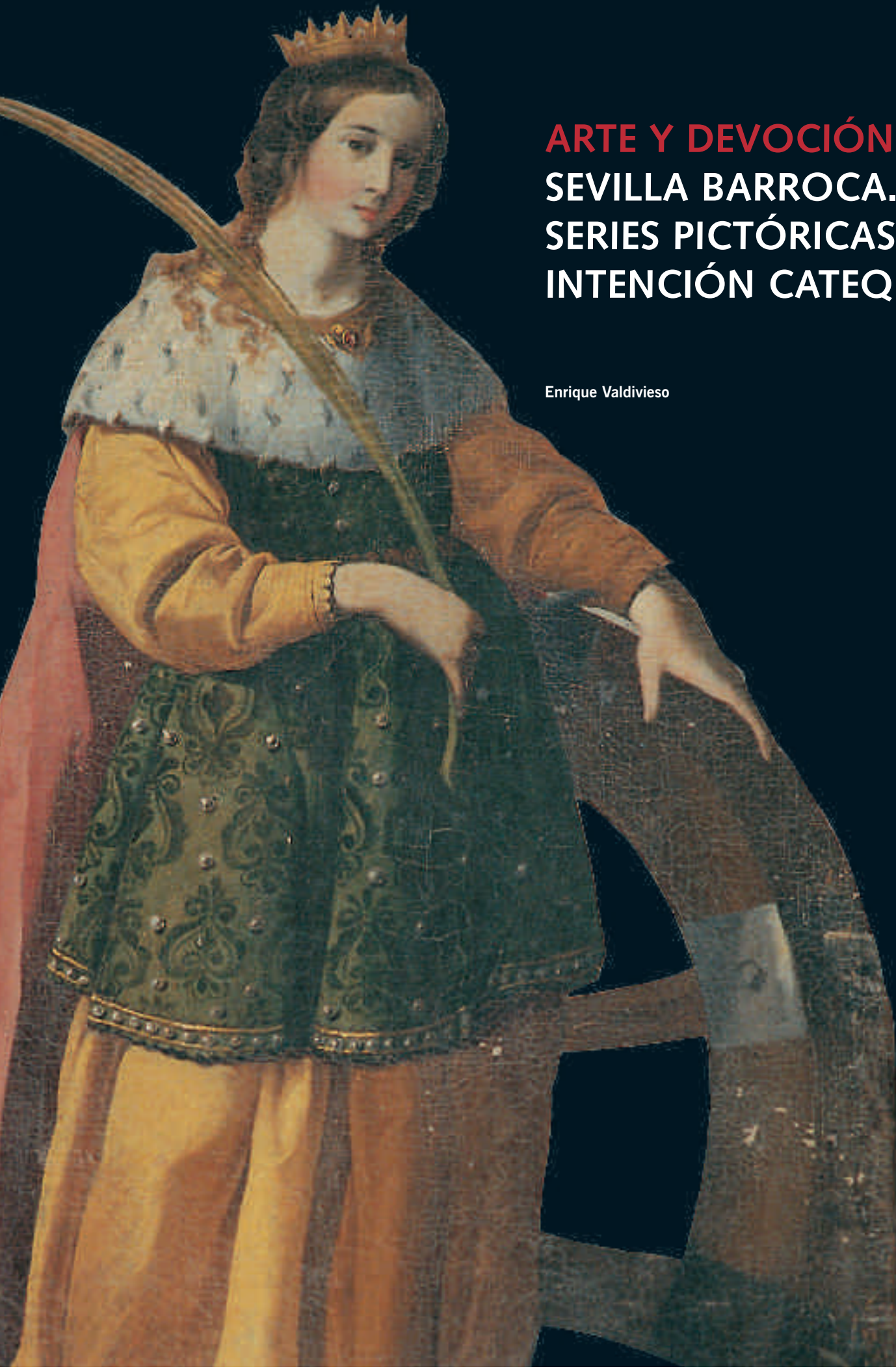
---

<sup>53</sup> RODA PEÑA, J., «A propósito de una escultura dieciochesca de San José», *Laboratorio de Arte*, n.º 5, t. II, 1992, pp. 369-378.

<sup>54</sup> LERÍA, A., «Proclamación y Jura Reales. El caso de Carmona», *Carel*, Carmona, n.º 2, 2004, pp. 631-633.

<sup>55</sup> URREA, J., «Cristo atado a la columna», *Extremadura, fragmentos de identidad*, Don Benito, 1998, pp. 310-311.

<sup>56</sup> RECIO MIR, A., «El final del Barroco sevillano: Manuel Barrera Carmona, Blas Molner y el retablo mayor de San Bernardo», *Archivo Hispalense*, 2003, pp. 129-147.



**ARTE Y DEVOCIÓN EN LA  
SEVILLA BARROCA.  
SERIES PICTÓRICAS CON  
INTENCIÓN CATEQUÍSTICA**

Enrique Valdivieso

A partir del concilio de Trento la Iglesia católica emprendió una labor de reforma de la doctrina e impulsó nuevos métodos para propagar la fe. Muy pronto se fijaron desde Roma preceptos y normas que incidieron claramente en el arte, que fue considerado como una de las mejores vías para difundir la religiosidad e inducir a la práctica de la oración, la penitencia y el arrepentimiento de los pecados. Comenzó, de esta forma, un amplio programa que encauzaba la ejecución de iconografías pictóricas que servían para estos fines y por ello es lógico que se fijasen por escrito.

En este sentido, fue fundamental la publicación en Bolonia, en 1582, del *Discorso intorno alle imagini*, redactado por el cardenal Gabriele Palleoti, en el que se promueven observaciones y advertencias sobre la dignidad de las imágenes y se señalan también distintos preceptos sobre cómo habían de ser las pinturas que representasen a los principales personajes de la religión, como el Dios Padre, el Espíritu Santo, la Trinidad, Adán y Eva, episodios del Antiguo Testamento, los profetas, Cristo, la Virgen, los apóstoles, los santos, señalándose finalmente cómo había de ser representado el Juicio Final y también el purgatorio o el infierno.

**Francisco de Zurbarán**, *Santa Catalina*, Iglesia de San Martín de Tours. Bollullos de la Mitación, Sevilla

Igualmente, se citaron severas normas contra la representación de pinturas lascivas, no convenientes para la honestidad e incitantes a los placeres carnales, con la intención primordial de fustigar la lujuria y señalar sus peligros para el alma. Por ello, uno de los elementos pictóricos que más se recomendó evitar fue el desnudo.

Estas advertencias y orientaciones emitidas a finales del siglo xvi se extendieron por toda la Europa católica y llegaron, por lo tanto, a España y, en concreto, a Sevilla, donde en su escuela pictórica se elaboró una ingente producción de imágenes que, siguiendo normas eclesiásticas, contenían una clara intención catequística. Sus mensajes estaban destinados tanto a la difusión de la doctrina cristiana en el ámbito sevillano, andaluz e hispano, como al del Nuevo Mundo para contribuir allí a la difusión de la fe católica, que trataba de sustituir las antiguas creencias paganas profesadas por los indios. Por ello, a los obradores sevillanos se les comenzaron a solicitar series pictóricas compuestas por seis, ocho, doce, dieciséis o veinticuatro representaciones de ángeles, santos y santas, mujeres y varones bíblicos, profetas, sibilas, patriarcas e, incluso, frutos del Espíritu Santo. Estas series fueron realizadas con intensidad en los años que median el siglo xvii y salieron con destino a América de los numerosos obradores que se desarrollaron en torno a la figura de Francisco de Zurbarán, integrados por antiguos discípulos, seguidores e imitadores de su estilo.

La calidad de estas obras es, generalmente, modesta y relacionada con su reducido precio, puesto que la nueva Iglesia americana no podía invertir excesivos caudales en la obtención de este tipo de pinturas, dadas las enormes necesidades y gastos que había de sufragar. Ciertamente, a este tipo de representaciones pictóricas no se las consideraba como obras de arte ni tenían fines decorativos, sino que eran simples imágenes que habían de servir en el ejercicio de la catequesis que debía de impartirse a los indios neófitos.

También estas series se destinaron al territorio hispano, donde la existencia de una gran masa social compuesta por el pueblo llano, escasamente formado en el espíritu de la religión, requería explicaciones que sirviesen para aumentar sus valores espirituales.

Comenzamos, por lo tanto, a comentar y valorar la tipología e iconografía de las series pictóricas sevillanas a partir de los conjuntos que han llegado a nuestros días, más o menos completos, conservados en España o en América.

## MUJERES FUERTES DE LA BIBLIA

Uno de los más interesantes aspectos de la creatividad iconográfica sevillana con intenciones catequísticas se constata en las series de *Mujeres fuertes de la Biblia* que, en grupos de seis, ocho o doce pinturas, se realizaron a mediados del siglo xvii. Su intencionalidad era proponer el ejemplo de las mujeres virtuosas, también llamadas *fuertes*, de la Biblia que habían protagonizado acciones heroicas o mostrado actitudes ejemplares; de esa manera se las proponía como modelos a seguir y, sobre todo, como prefiguraciones de la Virgen María. Estas circunstancias se constatan en las propias pinturas, donde, en la parte inferior, derecha o izquierda, aparece una cartela sos-



Abisag. Museo Goya, Castres (Francia).

tenida por un pequeño ángel, en la que figura, en primer lugar, el nombre de la mujer bíblica y, a continuación, una frase laudatoria que se inicia siempre con las palabras «*Es figura de María Santísima ...*». Se añaden también, en estas cartelas, unos versos dedicados a la protagonista de la pintura. En términos generales, estas mujeres bíblicas tendrían una catequesis orientada hacia la exaltación de su energía moral, liberalidad, magnanimidad, patriotismo, valor y castidad.

Una serie fragmentada de *Mujeres fuertes de la Biblia* ha llegado hasta nuestros días, de la que conocemos cinco ejemplares de la misma, pudiéndose suponer que originalmente serían doce. En ella, las mujeres están captadas de cuerpo entero, portando vistosos vestuarios y un atributo que las identifica; pisan siempre sobre un lecho de flores y las respalda un fondo de paisaje. La autoría de estas obras hay que situarla en el entorno de Zurbarán, estando por lo tanto realizadas por algunos de sus discípulos o imitadores. La que representa a *Rebeca* pasó por el comercio de arte de Nueva York,<sup>1</sup> mientras que la que efigia a *Abisag* se conserva en el Museo Goya de Castres, donde se atribuye a Bernabé de Ayala.<sup>2</sup> Otra mujer bíblica, en este caso *Jael*, se ha subastado recientemente en Madrid.<sup>3</sup> Otras dos mujeres bíblicas se conservan en una colección particular de Madrid, estando una identificada como *Raquel*, mientras que la otra, que por sus atributos, parece ser *Débora*, tiene su inscripción borrada, pero lleva coraza y bengala de mando, que la identifican con este personaje femenino.

De las virtudes de estas mujeres se exaltaría fundamentalmente su energía moral, su magnanimidad y liberalidad, su continencia, su resolutivo coraje y patriotismo en defensa siempre de la supervivencia y los valores del pueblo judío.

De Rebeca, que fue esposa de Isaac, se exaltarían sus virtudes como esposa humilde y abnegada;<sup>4</sup> también se señalaría que fue madre de Esaú y de Jacob y que propició la circunstancia de que su esposo bendijese al segundo como primogénito.

Abisag fue la hermosa sumnamita que se unió a David en su vejez para dar calor a su aletargado cuerpo. En efecto, el profeta buscó una joven virgen que le cuidara y durmiera con él para poder así aliviar el rigor de su ancianidad, señalando el texto bíblico que narra este pasaje que nunca tuvo contacto carnal con ella.<sup>5</sup> Las virtudes que de esta mujer se ensalzarían en su catequesis serían las de su gran hermosura y el respeto que el rey tuvo a su virginidad.

La figura de *Jael* sería exaltada por el valor que le llevó a matar a Sísara y salvar así al pueblo de Israel; en la pintura esta heroína aparece con el clavo y el martillo con los cuales llevó a cabo su misión,<sup>6</sup> por ello *Jael* ha sido considerada siempre prefiguración de la Virgen María como salvadora del pueblo judío.

Fundamentalmente por su hermosura, en esta serie se alabaría la figura de *Raquel*, tal y como se señala en la pintura que en esta serie la representa.<sup>7</sup> Figura con un cántaro en la mano, sin duda como alusión a la escena en que coincidió con Jacob en el pozo y éste quedó intensamente prendado de ella.

A pesar de que en una fecha imprecisa fue borrada la inscripción que lleva la profetisa *Débora* en la pintura que se conserva en colección particular de Madrid, puede reconocérsela perfectamente por los atributos que lleva, que son coraza y bengala de mando. Es una de las *Mujeres fuertes de la Biblia* porque, merced a su impulso, los judíos emprendieron una lucha victoriosa contra los cananeos.

<sup>1</sup> VALDIVIESO, E., 2003, p. 50, lám. 37.

<sup>2</sup> AUGÉ, J.L., 2005, pp. 47-48. La atribución a Ayala no puede darse como segura, puesto que su modelo físico y expresivo no coincide con el de las escasas pinturas que, en la actualidad, se consideran como de Ayala y que son los santos y santas que se conservan en la nave de la iglesia del Hospital de San Juan de Dios de Sevilla.

<sup>3</sup> Subastas Segre, diciembre de 2006, n.º 41, también atribuida a Bernabé de Ayala.

<sup>4</sup> En la cartela que lleva la pintura aparece la siguiente inscripción: *Es figura de María Santísima esta honestidad pues al ver a su esposo Isaac se cubrió el rostro. Rebeca soy, dulce prenda / de Isaac en mi tierna edad / pues admitió mi humildad / tan clara como la ofrenda. //*

<sup>5</sup> En la cartela que lleva la pintura aparece la siguiente inscripción: *Es figura de María Santísima en ser la doncella más hermosa y como tal buscada para dar calor a David en su vejez. Yo soy Abisag la hermosa / que, dando a David abrigo, / los pasos cual son ora sigo / de María intacta rosa. //*

<sup>6</sup> En la cartela que lleva la pintura aparece la inscripción siguiente: *Es figura de María Santísima en triunfar de Sísara y darle muerte con un clavo. Jael soy que con un clavo / a Sísara señalé / porque a mi invencible pie / quedase vendido esclavo. //*

<sup>7</sup> En la cartela que lleva la pintura aparece la siguiente inscripción: *Es figura de María Santísima en lo hermoso, por ser preferida de Jacob a las demás hermosas. Yo soy la hermosa Raquel / de José madre dichosa / que, en el hambre rigurosa, / fue al templo de Israel. //*



Las anteriormente mencionadas son las mujeres de la Biblia de las cuales se conservan pinturas que formaron parte de la serie antes mencionada. Las que citamos a continuación, en su totalidad o en parte, debieron de estar incluidas en dicho conjunto.

De estas mujeres no conocidas actualmente a través de pinturas, citaremos en primer lugar a *Judith*, salvadora del pueblo judío, al decapitar al general asirio Holofernes, al que se presentó como desertora en su campamento; su intensa hermosura sedujo al poderoso militar y en un banquete nocturno consiguió que éste, embriagado, quedase dormido, circunstancia que aprovechó para cortarle la cabeza con su propia espada. Aún de noche Judith regresó a su aldea, donde fue recibida triunfalmente. Comoquiera que Holofernes era enemigo del pueblo judío y, por lo tanto, de su Dios, Judith cumplió el papel de liberar a su pueblo de la amenaza de su enemigo. Su gesta siempre se consideró como un triunfo del Bien sobre el Mal y de la Virtud sobre el Vicio.

Igualmente, la figura de *Susana* sería, en la catequesis, mostrada como un ejemplo de belleza y castidad. Esta mujer, hermosa y obediente de Dios, fue espiada por dos ancianos mientras se bañaba; fue acosada por ellos y rechazó sus propuestas lujuriosas. Para vengarse, ellos la acusaron de adulterio con un joven, pecado que acarrea la muerte. Susana pidió ayuda al Señor que, por medio de Daniel, demostró la calumnia de los ancianos, que fueron castigados con la lapidación.

La figura de *Ruth* sería presentada como una humilde y obediente joven viuda que espigaba en los campos del rico Boaz, con cuyo hijo terminó casándose. Se la consideraba fundadora de la estirpe de David y antepasada de Cristo.

Igualmente, hermosa y joven fue *Esther*, que se desposó con el rey Asuero, quien ignoraba su origen judío. Se la considera salvadora del pueblo de Israel ante las persecuciones de Amán, favorito de su esposo, por haber intercedido ante él y lograr que se anulase la orden de exterminio que había dictado contra los judíos. La Iglesia ha interpretado siempre la figura de Esther como una prefiguración de la Virgen, mediadora e intercesora por las almas en el Juicio Final.

La historia de *Abigail* narra cómo Naval, rico pastor en el desierto de Judea, no concedió alimento a David y a sus solda-

dos cuando se encontraban refugiados en dichos parajes. Por ello, David decidió matar a Naval, circunstancia que evitó la esposa de éste, Abigail, presentándose ante el rey y ofreciéndole alimentos y bebidas. Impresionado por su belleza, David olvidó la afrenta y perdonó a Naval quien, poco después murió. Esta circunstancia fue aprovechada por David para desposarse con Abigail. El episodio de la ofrenda de Abigail de comida y de vino ha sido interpretado siempre por la Iglesia como una premonición de la Eucaristía, considerando también a esta hermosa mujer como una prefiguración de la Virgen María.

*María*, hermana de Moisés y de Aarón, sería definida en esta serie como la mujer que agradece a Dios su protección por haber salvado a los judíos. En efecto, después de cruzar el mar Rojo, esta mujer, a la que se consideraba profetisa, cantó en agradecimiento a Dios por haber salvado al pueblo de Israel de morir ahogado y haber castigado a sus perseguidores, los egipcios, que perecieron en medio de las aguas.

Otra de las *Mujeres fuertes de la Biblia* fue *Agar*, sierva egipcia de Abraham, que engendró a un hijo de éste, llamado Ismael. Pero el posterior nacimiento de Isaac, que Abraham tuvo con su esposa Sara, hizo que Agar y su hijo fuesen expulsados al desierto, donde recibieron ayuda divina para sobrevivir, al tiempo que la divinidad les anunció que Ismael tendría una larga descendencia.

Finalmente, la serie incluiría la figura de *Séphora*, que se desposó con Moisés, del cual engendró dos varones.

La literatura sobre las *Mujeres fuertes de la Biblia* estuvo muy difundida en el siglo xvii<sup>8</sup> y en ella se mencionan como fundamentales a Judith, Débora, Ruth, Jael, María (hermana de Moisés), Abigail, Esther, Agar, Séphora, Susana, Abisag, Rebeca y Raquel, que con algunas variantes compondrían estas series destinadas a dependencias conventuales o grandes salones en domicilios civiles.

## SIBILAS

La Iglesia contrarreformista se planteó muy pronto la necesidad de conectar el mundo cristiano y el pagano, con la intención de evidenciar que el espíritu religioso ajeno a Cristo estu-

<sup>8</sup> En España el texto más conocido y divulgado fue el de Martín Carrillo, *Historia o Elogio de las mujeres insignes de que trata la Sagrada Escritura en el Viejo Testamento*, 1627. En Francia se difundió intensamente el libro de Pierre Le Moynes, *Galerie des femmes fortes*, 1647, que está ilustrado con grabados de Abraham Bosse, que reproducen dibujos de Claude Vignon. También tuvo gran difusión en Francia el libro de Jacques Du Bosc, *La femme heroique*, 1645. En Italia tuvo gran difusión el texto de Tomasso Garzón *Le vite delle donne illustri della scrittura sacra*, Venecia, 1588.

vo impregnado de creencias en las que se podían intuir premoniciones y evidencias de los mensajes espirituales del Nuevo Testamento.

Prueba de ello es el auge que, desde finales del siglo XVI y a lo largo del XVII, tuvo la creación de imágenes grabadas de sibilas de la antigüedad a las que se consideraba como profetisas que, en el mundo pagano, anunciaron sucesos y episodios que tendrían lugar en la vida de Cristo y de la Virgen.<sup>9</sup> Esta circunstancia incidió en los obradores sevillanos de mediados del siglo XVII en unos momentos en que estos grabados se utilizaron para realizar series de doce sibilas que quedaban así emparentadas con los doce profetas menores del Antiguo Testamento. Las representaciones pictóricas de las sibilas constituyeron imágenes a través de las cuales se podían ejecutar prácticas catequísticas, puesto que, tanto el pueblo llano en España, como las poblaciones indígenas en América, eran desconocedores del significado y la trascendencia de estos personajes del mundo pagano.

En Sevilla los nombres y las efigies de las sibilas pudieron ser relativamente familiares, ya que tenían presencia alegórica en las procesiones del Corpus Christi, en las que danzaban, y también salían en las procesiones de Semana Santa, en las que han figurado hasta finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, es muy posible que el estricto contenido de su mensaje y significado fuese ignorado por la mayoría del pueblo. Especial interés tendría esta catequesis en América, puesto que de alguna manera, en el Nuevo Mundo se intentaría concordar el pasado pagano de los indios con la nueva fe cristiana, a la que se habían convertido.

Dos series de *Sibilas*, una completa y otra fragmentaria, se conservan actualmente. La primera, de doce ejemplares, se encuentra en una colección privada de París, procedente de la antigua colección sevillana de don Aniceto Bravo y la segunda, de cuatro piezas, se encuentra actualmente en una colección particular de Sevilla.

La serie parisina, que actualmente se encuentra en proceso de restauración y que hemos podido estudiar directamente, muestra un estilo pictórico de nivel secundario, que indica que, en su momento, hubo de ser vendida a reducido precio. Este estilo refleja el espíritu creativo de los discípulos y seguidores de



*Sibilia Eritrea*. Colección privada, París.

Zurbarán, entre los que se encuentra Francisco Polanco, quien es el artista más próximo a estas pinturas. Sin embargo, es preciso señalar que no son exclusivamente de la mano de este artista, sino que evidencian estar realizadas con una amplia colaboración de los miembros de su obrador.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> La serie grabada más conocida fue la de Gilles Rousselet, publicada en París, que reproduce dibujos de Claude Vignon. Cfr. GUINARD, P., 1970, p. 108.

<sup>10</sup> La atribución a Francisco Polanco fue emitida, en principio con algunas reservas por NAVARRETE, B., 1998, pág. 61, y aceptada posteriormente por VALDIVIESO, E., 2003, p. 49.

Sobre las explicaciones catequísticas que de esta serie pudieron realizarse, puede señalarse que se indicaría que las sibilas son mujeres de la antigüedad pagana, que poseían dones proféticos y que debían de ser vírgenes, señalando San Jerónimo que sus dones de revelación eran un premio a su permanente castidad. Esta explicación se atendería después a lo que cada imagen señalaba en su contexto profético, aunque frecuentemente a cada una de las sibilas se le atribuyen distintos mensajes y revelaciones, que muchas veces no son coincidentes. En todo caso, la catequesis seguiría el orden evangélico de los episodios que cada sibila reveló referido a la vida de Cristo y de la Virgen.

Así, en la serie sevillana, se señala que a la *Sibila Cumea* se le considera como profetisa de la Anunciación, escena que aparece al fondo en pequeñas figuras. Complementaria a esta revelación es la que muestra a la *Sibila Pérsica*, cuya iconografía recoge el anuncio de que la Virgen María, como corredora, aplastó la cabeza de la serpiente demoníaca, culpable de haber inducido al pecado original, escena que aparece al fondo. La *Sibila Tiburtina* posee una leyenda que señala que mostró al emperador Augusto una aparición de la Virgen con el Niño y le indicó que el pequeño Jesús le superaría en grandeza; la leyenda señala también que el emperador aceptó dicho mensaje y que rindió homenaje al que sería redentor del género humano; por ello, en el fondo de la pintura aparece una representación del Nacimiento de Cristo.

La *Sibila Eritrea* lleva un cordero en su regazo y, al fondo, aparece la Virgen amamantando al Niño, vaticinio que se vincula con esta profetisa. La *Sibila Délfica* anunció que el Niño sería adorado por los reyes, escena que aparece al fondo de la pintura; lleva también la columna con la soga, anuncio de la futura Pasión y Muerte de Cristo. La *Sibila Helespóntica* anunció que Cristo sería presentado en el templo y lleva un ramo de rosas en la mano; por ello, al fondo, se representa, con diminutas figuras, la escena en que el Niño es presentado ante Simeón, sacerdote del templo de Jerusalén.

A partir de la *Sibila Africana* se narran episodios de la vida pública de Cristo, siendo esta profetisa la que vaticinó la estancia de Cristo en el desierto, escena que se representa en segundo plano con figuras de pequeño tamaño. En cuanto a la *Sibila Samnia* se la considera vaticinadora de la Crucifixión, que aparece al fondo de la composición, mientras que ella lle-

va una esponja y una caña como atributos de la Pasión y Muerte de Cristo. La *Sibila Cumana* porta el lábaro de la Resurrección, escena que se describe al fondo, mostrando la figura de Cristo en el momento de salir del sepulcro. La *Sibila Líbica* lleva en una de sus manos una cadena rota y en la otra una rama de olivo, símbolos de su profecía de la liberación por parte de Cristo de las almas recogidas en el Limbo, escena que se plasma en segundo término de la pintura.

La *Sibila Europea* muestra, al fondo, la escena en la que Cristo, después de su ascensión, aparece instalado en la gloria celestial, circunstancia que ella había vaticinado. Finalmente, cierra el proceso de episodios religiosos la *Sibila Frigia* que porta un látigo y una antorcha y que anunció el Juicio Final; al fondo se muestra, en la parte superior, a Cristo ordenando a un ángel que arroje a los condenados al infierno.

## ÁNGELES Y ARCÁNGELES

En el ambiente católico y en el siglo xvii el culto a los ángeles estuvo muy difundido y, como consecuencia, surgió una iconografía pictórica muy copiosa, especialmente en la escuela sevillana, donde se realizaron series pictóricas con esta iconografía dotadas de una peculiar originalidad.<sup>11</sup> En este sentido, hay que señalar que los artistas locales utilizaron para ejecutar este tipo de pinturas grabados que, generalmente, son de origen flamenco.

Los ángeles y arcángeles fueron solicitados con gran intensidad tanto por la Iglesia como por particulares como consecuencia de la intensa devoción que les profesaba por considerárseles protectores y defensores de los fieles. Por ello, sus representaciones pictóricas estuvieron presentes en todo tipo de edificios religiosos y también en asilos y hospitales, donde se les invocaba en busca de alivio y consuelo para todo tipo de tribulaciones y padecimientos.

Los ángeles y arcángeles son citados frecuentemente en la Biblia, donde siempre aparecen como enviados de Dios para proteger a los seres humanos, recibiendo después, a lo largo del cristianismo, un intenso culto, especialmente San Miguel, San Rafael y San Gabriel, seguidos de Adriel, Raciél, Uriel, Zadquiel, Paliel, Maltiel y otros más de segundo orden. Al tiempo

<sup>11</sup> El estudio sobre la pintura de ángeles en el ámbito sevillano ha sido realizado por José Fernández, 1991, pp. 131-149. También en la escuela pictórica madrileña hubo producción de series de ángeles, siendo los más conocidos y valorados los realizados por Bartolomé Román. Cfr. RUIZ ALCÓN, M. T., 1974, pp. 45-56; ANGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., 1983, p. 322.



*San Gabriel*. Convento de la Concepción, Lima.

que en época barroca floreció el culto a estos ángeles y arcángeles se posee una copiosa literatura de índole religioso que difundió sus intervenciones milagrosas y los portentos que obraron.

Como ejemplo de una serie pictórica con esta iconografía, apta para la catequesis, hemos escogido el conjunto de siete arcángeles que se conserva en el convento de la Concepción de Lima y que son de indiscutible procedencia sevillana, pudiéndose pensar que, en principio, fueron doce los ejemplares de este ciclo. Estas pinturas han sido erróneamente consideradas como originales de Zurbarán,<sup>12</sup> quien, en efecto, en ocasiones envió series de ángeles a Lima, aunque ésta del convento de la Concepción no presenta su estilo artístico.

Por su mayor jerarquía en la catequesis de esta serie habría de citarse primero al *Arcángel San Miguel*, a quien se define como a un belicoso defensor de la fe, que se enfrenta con arrojo a los ángeles rebeldes, triunfando sobre ellos y precipitándoles al infierno. Por ello, en la pintura lleva casco, coraza y escudo, representándose al fondo, en pequeñas figuras, su lucha con Luzbel, a quien derrota. La catequesis sobre estos arcángeles señalaría que San Miguel era la personificación del guerrero cristiano que lucha contra el mal, señalándose que en aquella época este combate era parejo al que la Iglesia católica realizaba contra el protestantismo. A San Miguel también se le consideraba como el arcángel que mitigaba el castigo de los pecados, consolaba a los afligidos y aplacaba el dolor corporal y anímico.

El segundo arcángel es *San Gabriel*, a quien se consideraba *la fuerza de Dios*, siendo el mensajero que se envió a María. En la pintura lleva una gran cornucopia rebosante de flores, al tiempo que levanta su brazo izquierdo en la actitud del gesto de la Anunciación. Esta es, justamente, la escena que se representa, con pequeñas figuras, al fondo de la pintura.

El tercer arcángel, por orden de importancia, es *San Rafael*, que aparece en hábito de peregrino, llevando un enorme pez en sus manos, circunstancia que en la catequesis se explicaría señalando que con la hiel de dicho pez se curaría la ceguera del padre de Tobías. Por ello, al fondo de la pintura aparecen el arcángel y Tobías caminando en busca del padre para sanarle; esta actitud curandera de San Rafael intensificó su culto, especialmente en recintos hospitalarios, donde se le invocaba como *medicina de Dios*.

El *Arcángel Raziel* es el que expulsó a Adán y Eva del Paraíso, escena que se representa al fondo de la pintura. Este arcángel aparece captado con una actitud solemne y decidida, empuñando una espada de fuego con la que, siguiendo el mandato divino, privó del Paraíso a los padres de la Humanidad.

Rotulado como *Ariel*, aunque su nombre correcto es *Uriel*, aparece en esta serie este arcángel, llevando en la mano un ramo de olivo. Al fondo de la pintura aparece Uriel instruyendo al profeta Esdras, que es la misión fundamental que se le atribuye.

Finalmente, la serie de Lima concluye con la representación de *Zadquiel*, que lleva en la mano un haz de fuego. Su misión principal fue la de detener la espada con la cual Abraham iba a sacrificar a su hijo Isaac, escena que, en pequeño formato, aparece al fondo de la composición.

Entre los arcángeles y ángeles secundarios que pudieron completar esta serie podemos citar a Matiel, el emisor de la luz que guió por la noche y en el desierto a Moisés y a su pueblo; también a Jofiel, quien educó en la ciencia sagrada a Cam y a Noé; y por último a Paliel, que luchó durante una noche, hasta el alba, con Jacob.

Esta serie de arcángeles sevillanos y otras muchas que se enviaron a América tuvieron allí una gran aceptación, puesto que fueron copiadas, en muchas ocasiones, por artistas indígenas, creándose así, especialmente en Perú, una iconografía personalísima que se recreó de manera prolífica, logrando ejemplares de gran atractivo y belleza.

## SANTAS VÍRGENES Y MÁRTIRES

La necesidad, por parte de la Iglesia, de difundir las virtudes de las principales santas de la Cristiandad, proponiéndolas como ejemplo a imitar, determinó la creación en los obradores sevillanos de mediados del siglo XVII de una ingente cantidad de pinturas con estos prototipos femeninos. Generalmente, se las representa de cuerpo entero, elegantemente ataviadas, siempre jóvenes y bellas y portando sus atributos simbólicos para poderlas identificar fácilmente.

<sup>12</sup> FRANCISCO STASTNY, 1988. En este trabajo se señala la participación personal de Zurbarán en la serie de arcángeles de la Concepción de Lima, declarándoles como obra del maestro y de su taller y relacionándoles con un pago que se hace a Zurbarán desde Lima en 1647. Anteriormente estos arcángeles fueron expuestos en Lima en 1985 considerándoseles por el autor de las fichas del catálogo, Jorge Bernalles Ballesteros, como obra de un seguidor de Francisco de Zurbarán, n.ºs. 49-55. Cfr. también VALDIVIESO, E., 1992, pp. 34-35; NAVARRETE, B., 1998, p. 61.

Estas series se hicieron formando conjuntos de seis, ocho, doce y hasta veinticuatro pinturas<sup>13</sup> que se vendían en el mercado sevillano o bien se enviaban a América, donde servían como ornato, pero también permitían una función catequística. Estas pinturas se colocaban, a veces, encastradas en los muros laterales del templo, formando procesiones hacia el altar mayor y creando una transposición barroca de los mosaicos paleocristianos de San Apolinar el Nuevo. Allí, en los paramentos de la nave, figura, entre otros temas, un séquito de veintidós santas vírgenes en actitud de desfilar hacia el presbiterio, estando cada una de ellas identificada con un rótulo. Ejemplos barrocos de esta antigua disposición los encontramos en la iglesia de Santa Clara de Carmona (Sevilla) y en la de San Agustín de Bogotá.

A través de las series pictóricas de santas vírgenes que han llegado hasta nuestros días,<sup>14</sup> completas o fragmentadas, puede constatar que las principales santas que en ellas figuran son, en principio, las llamadas «*Cuatro vírgenes capitales*» que son las santas Dorotea, Bárbara, Catalina y Margarita, a las que acompañan otras santas como Ágata, Apolonia, Cristina, Cecilia, Eufemia, Inés, Lucía, Matilde, Rosalía y Úrsula. A esta larga nómina se unen santas vírgenes y mártires españolas como Casilda, Engracia, Eulalia, Marina, Justa y Rufina.

El argumento de la catequesis que se podía impartir con cada una de estas imágenes era de un contenido muy similar; la mayoría de ellas pertenecía a los primeros tiempos del cristianismo, en el Imperio Romano. Casi todas ellas eran de origen noble y profesaban la fe desde su niñez o juventud, siendo un episodio recurrente la alusión a su gran belleza, puesta al servicio de Cristo, pues la mayoría se habían consagrado como vírgenes. Su hermosura desató siempre la concupiscencia de los prefectos o cónsules romanos que vivían en su jurisdicción, los cuales las solicitaron como esposos o amantes, petición que ellas rechazaron sistemática y rotundamente. Estas actitudes provocaron la irritación de los poderosos pretendientes, los cuales las encerraban en un prostíbulo para que las ultrajasen y violasen, trance del que salían indemnes, conservando su virginidad. Padecieron, después, horribles torturas en las que les cortaban los pechos o les sacaban los ojos y, finalmente, eran quemadas vivas o decapitadas, como en el caso de las santas Catalina, Águeda o Apolonia. Otras, como Bárbara, llegaron a ser martirizadas con autorización de su propio padre, a quien,



*Santa Margarita.* Colección privada, Sevilla.

<sup>13</sup> En 1647 Zurbarán se comprometió a enviar al Convento de Nuestra Señora de la Encarnación de Lima, entre otras pinturas, veinticuatro vírgenes de cuerpo entero. Cfr. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., 1932, p. 224; CATURLA, M.L., 1951, pp. 27-30.

<sup>14</sup> Sobre estas series de santas, cfr. NAVARRETE, B., 1998, pp. 55 y ss.

como castigo celestial, fulminó un rayo; o convertían a la fe a sus esposos, que eran paganos, alcanzando ambos finalmente el martirio, como en el caso de las santas Úrsula y Cecilia.

En suma, todas ellas eran propuestas como ejemplo de fe, de pureza y de castidad, proponiéndoselas como modelos a imitar también por su acendrada práctica de la penitencia, oración y también la caridad con los pobres. En todo momento se las muestra como poseedoras de la virtud heroica de ofrecer a Cristo su belleza y juventud en renuncia de las complacencias terrenas y también por aceptar el sacrificio de sus vidas. Muy común en todas ellas es el auxilio milagroso que el Cielo les presta en diferentes momentos de su vida y, especialmente, en el trance de su martirio.

En el Nuevo Mundo se propondría especialmente a los indios conversos el ejemplo de estas vírgenes que, generalmente, morían por haber rechazado a los dioses paganos, invitándoles a la renuncia para siempre de su religión. A cambio, se les aseguraría la misma ayuda celestial que recibieron las santas en los momentos problemáticos de su existencia.

De la misma manera, la imitación de las virtudes de estas santas sería un acicate en la búsqueda de la perfección espiritual y en la lucha contra las tentaciones demoníacas, puesto que era común en sus vidas la aparición de pasajes en los que logran vencer al maligno, mostrándoles el signo de la cruz o rezando un Ave María.

Por otra parte, estas santas eran patronas de todo tipo de oficios y actividades humanas, por lo que cualquier persona tenía un santo o santa a quien encomendarse en busca de ayuda y protección en las tribulaciones, enfermedades y padecimientos que agobian al ser humano desde su nacimiento hasta la hora de su muerte.

## FRUTOS DEL ESPÍRITU SANTO

La explicación catequística de los frutos del Espíritu Santo debió de ser otra de las motivaciones artísticas que promovieron la ejecución de series pictóricas con esta iconografía. Ciertamente, hubieron de ser varias las que se realizaron y algunas con destino americano, aunque allí no ha quedado rastro de ninguna de ellas.

Los doce frutos del Espíritu Santo fueron señalados por primera vez en los inicios del cristianismo por San Pablo en su Epístola



Paz. Colección privada, Sevilla.

a los Gálatas (5, 22-23), quien los enumera como: Caridad, Gozo, Paz, Longanimidad, Benignidad, Bondad, Fe, Mansedumbre, Continencia, Paciencia, Modestia y Castidad.

Comoquiera que posteriormente el catecismo sólo enumera estos frutos del Espíritu Santo, su complejidad espiritual requería forzosamente una más amplia explicación delante de estas imágenes porque, aún conociéndolas de nombre, el pueblo llano no sabía en profundidad su significado. Dicha explicación había de procurar un discurso claro y comprensible, evitando la complejidad teológica que la literatura cristiana había desarrollado en torno a los conceptos y actitudes que cada uno de estos frutos conllevaba. Por ello, cada pintura se personifica en una figura femenina, sobrevolada por el Espíritu Santo como símbolo alusivo a su mensaje.

Los tres primeros frutos del Espíritu Santo –*Caridad, Gozo y Paz*– estaban estrictamente vinculados y derivaban los unos de los otros. La *Caridad* se consideraba, fundamentalmente, como amor hacia el ser supremo, obtenido a través de la posesión de Dios, que permite participar de su santidad y conseguir la felicidad preservado de turbaciones y temores ya que quien poseía a Dios no se inquietaba por nada; se explicaría también en la catequesis que, en posesión de Dios, el ser humano queda por encima de los conceptos del poder, los placeres o la sabiduría. Engendra también el amor a Dios un acendrado amor al prójimo y, según San Pablo, en la primera epístola a los Corintios, la Caridad es paciente y desinteresada, excusa las faltas ajenas y las soporta, no agravándose con el mal, rehuye la envidia, la jactancia, rechaza la injusticia y se alegra con la verdad. En la pintura, la figura femenina que personifica la Caridad lleva túnica blanca y manto rojo y muestra, como atributo del amor, un corazón atravesado en aspa por dos flechas.

El *Gozo* nace de la posesión de Dios, que proporciona reposo y contento. En este caso, la figura femenina que le representa aparece sentada, tocando un laúd, mostrando a través de esta actitud un máximo sentido de placidez espiritual.

La *Paz* fue definida por San Agustín como *la tranquilidad en el orden espiritual* que además proporciona una infinita alegría al alma. Cuando Dios reina en el alma ésta queda fortificada de tal manera que nada puede turbarla. En esta alegoría la figura femenina que la personifica está, igualmente, sentada y muestra en una mano la rama de olivo que simboliza la paz.

La *Paciencia* sería explicada en la catequesis como un fruto que modera los excesos de la tristeza y ve con alegría todo

aquello que, en principio, produce pena y sufrimiento. Es uno de los dones que se aplicaba a los mártires, quienes se deleitaban con el dolor que padecían en sus suplicios. En este caso, la figura de la *Paciencia* aparece humildemente vestida, con apariencia de serena resignación a través de gesto que muestra a sus manos juntas a la altura del pecho.

Complementaria a la *Paciencia* es la *Mansedumbre* que, en la catequesis se explicaría como el fruto que modera los arrebatos de la cólera contra la adversidad y permite que el alma no pierda nunca su tranquilidad. En su representación pictórica va vestida con colores rosa y blanco y su actitud expresiva concuerda perfectamente con el mensaje que intenta transmitir.

Otros frutos del Espíritu Santo muestran la grandeza del alma del cristiano que los posee, como es el caso de la *Bondad*, que, igual que la *Caridad*, promueve amar al prójimo, ocuparse de sus problemas y desventuras al tiempo que le permite participar en lo que posee. Como atributo lleva un corazón sobre el pecho.

La *Benignidad* es una transposición de la antigua *benignitas*, practicada en los inicios del cristianismo y consistente en tratar a los demás con afabilidad, alegría y cordialidad. Se explicaría que quien es benigno muestra siempre un alto sentido de la piedad y se comporta siempre de manera apacible y serena. En la pintura, la figura que la representa lleva una bolsa en una mano y, en la otra, una moneda que ha extraído de ella.

La *Longanimidad* es sinónimo también de perseverancia, que evita la pena producida por la tardanza de la llegada del bien que se espera o del mal que se sufre. El longánimo y perseverante muestra siempre grandeza y constancia de actitud en las adversidades e, igualmente, promueve la generosidad para con el prójimo.

La *Fe* como fruto del Espíritu Santo permite la aceptación de todo lo que el buen cristiano ha de creer, manteniéndose firmemente en dichos principios y evitando las dudas. Permite ejercer la fidelidad, la perseverancia y alejar la desconfianza, la sospecha y los juicios temerarios. Su representación pictórica lleva como atributo la habitual venda sobre los ojos, como plasmación de la definición del catecismo que señala que la Fe es *creer en lo que no vemos*; lleva también un estandarte.

Otro grupo de tres frutos se refiere a formas de conducta moral. Entre ellos destaca la *Modestia*, que es considerada como una actitud de gran valor, que traduce moderación y comedimien-



to en la presencia y, especialmente, en las palabras y en el gesto, en suma, en todas las acciones externas. La modestia aleja de la ligereza en el comportamiento y fomenta también la humildad; por el contrario, rechaza el engreimiento y la vanidad. En la pintura se la representa portando un libro y llevándose un dedo a los labios en señal de moderación oral.

La *Continencia* o templanza mueve a rehuir las excesivas complacencias corporales, rechazando aquéllas que son ilícitas y moderando las permitidas. Estimula la sobriedad y evita, sobre todo, el desorden y los excesos en la gula, ordenando el desmedimiento ante la comida y la bebida. La figura que la personifica parece que vuelca un cesto con rosas que caen al suelo.

Finalmente, la *Castidad* alegoriza el rechazo de los placeres de la carne, ayudándose de la Continencia y sometiendo las ansias de la lujuria. En la representación pictórica la figura va, lógicamente, vestida de blanco en alusión a su pureza y lleva palma como recompensa a los méritos de su virtud. Se encuentra en actitud de iniciar la subida de los peldaños de una escalera, como evidencia del sentido del sacrificio y esfuerzo que su práctica conlleva.

## SANTOS VARONES DE LA BIBLIA

Aunque con posterioridad han sido eliminados como santos, algunos personajes que intervienen en relatos bíblicos fueron reconocidos como tales en los primeros tiempos del cristianismo, prolongándose su devoción hasta la época barroca. Una serie de cuatro pinturas que deben de ser un resto fragmentario de un conjunto más amplio de seis, ocho o, quizás, doce ejemplares, pasó hace años por el comercio de arte londinense.<sup>15</sup> Son pinturas de espíritu zurbaranesco realizadas a mediados del siglo XVII, con la intención de formar un ciclo de virtuosos varones bíblicos para poder, a través de su imagen, realizar una labor catequística, tanto en el ámbito hispano como en el americano donde en este último, por ser muy poco conocidos estos personajes, habrían de ser explicados en su iconografía.

Componen esta serie *El Rey David*, *Zaqueo*, *El Centurión* y *Longinos*, estando rotulados cada uno con su nombre, precedido del calificativo de santo.<sup>16</sup> El primero de ellos, *El Rey*

*David*, es forzosamente el personaje más antiguo de esta serie, en la que aparece representado, como los demás, de cuerpo entero y con su atributo más representativo, que es la cítara. Al fondo de la pintura, con diminutas y poco hábiles figuras, se representa la escena del Rey David en su alcoba con su esposa Betsabé.

La explicación catequística de esta pintura consistiría en señalar que David fue el segundo rey de Israel, narrándose también su heroico triunfo juvenil ante el gigante Goliat y también sus posteriores victorias sobre los enemigos de su pueblo. La cítara o arpa que porta alude, sin duda, a sus intervenciones musicales ante el rey Saúl para aliviar su melancolía y también porque, tocando este instrumento y danzando, honró el arca del Señor en el templo de Jerusalén. Su creación poética se refleja en los *Salmos*.

La figura de *Zaqueo* es mencionada brevemente en un pasaje del Evangelio (Lucas, 19, 1-10), cuyo contenido le convirtió en uno de los varones bíblicos con aureola de santidad. En la pintura de esta serie se le representa como un varón adulto, ricamente vestido, correspondiéndose con su condición de *principal entre los publicanos* en la población de Jericó. Allí acudió Cristo, donde fue recibido por una gran multitud y, comoquiera, que Zaqueo era de pequeña estatura y pretendía verle bien, se subió a lo alto de un sicomoro. Al pasar bajo el árbol, Cristo se detuvo y le habló pidiéndole que le hospedase en su casa, circunstancia que Zaqueo aceptó gozoso. La presencia de Cristo le movió a aceptar su fe y a entregar a los pobres la mitad de su fortuna, al tiempo que también resarcía largamente a aquéllos que podía haber defraudado económicamente. Sería este pasaje el que, en la catequesis, sirviese para señalar las dificultades que los ricos pudieran tener para entrar en el reino de los cielos y también para subrayar que *el Hijo del Hombre* había venido a redimir a todos aquéllos que habían perdido su alma. Probablemente, se añadiría también ante esta imagen pictórica que Zaqueo, después de Pentecostés, fue compañero de San Pedro, quien le nombró primer obispo de Cesárea. Al fondo de la escena se representa, en pequeño tamaño, las figuras de Cristo y de San Pedro, a las que Zaqueo estuvo vinculado.

La representación del *Centurión* debe de corresponder al personaje que, con este nombre, aparece en el Evangelio de San

<sup>15</sup> Christie's 24/V/1991, Lot. 95. En este catálogo aparecían mal atribuidos a Valdés Leal, porque son pinturas que pertenecen al círculo de Zurbarán y, quizás, de su propio obrador.

<sup>16</sup> Sobre este conjunto pictórico cfr. NAVARRETE, B., 1998, p. 67; VALDIVIESO, E., 2003, p. 54.

Mateo (8, 13-15), cuando salió al encuentro de Cristo en Cafarnaún rogándole que cuidase a un criado paralítico que tenía en su casa. Jesús le contestó que iría allí y le curaría, a lo que el centurión respondió: *Señor, yo no soy digno de que tú entres en mi morada, pero mándalo con tu palabra y mi criado quedará curado*. Esta frase fue adoptada, posteriormente, en la liturgia cristiana para ser pronunciada, con leves modificaciones, por los fieles antes de la Comunión. Sin embargo, al fondo de la pintura en la que se representa a este personaje, aparece Cristo resucitando del sepulcro ante un guardia dormido, circunstancia que no corresponde a este centurión de Cafarnaún, sino a Longinos, que tenía el mismo cargo militar, pero que es un personaje de distinta entidad. Como quiera que Longinos está representado en otra pintura de esta serie, hay que pensar que la persona que las encargó confundió al centurión de Cafarnaún con el centurión Longinos.

En efecto, la explicación catequística de *Longinos* había de contener la ideología que a este personaje se le otorgó en la Contrarreforma, especialmente en el siglo xvii. Así, se le consideraba como uno de los santos más importantes para ejemplificar el arrepentimiento y la conversión, por lo que se le llegó a representar nada menos que en la cúpula del Vaticano, en la admirable escultura realizada por Bernini. En la pintura Longinos aparece en pie, vestido de oficial del ejército romano, con espada y lanza, mientras que al fondo aparece una representación del Monte Calvario con las cruces de Cristo y de los ladrones.

A pesar de no figurar con nombre propio en los Evangelios, donde sólo se le menciona en pasajes de San Lucas (23, 47) y San Mateo (23, 57), su importancia en la literatura cristiana ha sido trascendental. Su figura se explicaba como el pagano militar que, al ver los prodigios que acontecieron inmediatamente después de la muerte de Cristo en la cruz, glorificó a Dios exclamando: *Verdaderamente, este hombre era justo o Verdaderamente, éste era el hijo de Dios*. También se le ha identificado con el soldado que traspasó el costado de Cristo con la lanza, causando una llaga de la que salió sangre y agua (San Juan, 19, 34). En suma, según la hagiografía cristiana, Longinos, tras la crucifixión, se sintió tocado por la fe, convirtiéndose al cristianismo. También se le ha vinculado con el San Longinos que había sido soldado romano y que fue mártir en Cesárea de Capadocia en el siglo i. Ambas personalidades quedaron fundidas en una sola, sirviendo para que el anónimo centurión del evangelio obtuviese un nombre en el santoral. Finalmente, el Martiriología cristiano señala que el centurión estuvo también de centinela en el sepulcro y con-



*El Centurión*. Colección privada, Londres.

templó la resurrección; en este caso se indica también que, después, se convirtió al cristianismo y que fue prendido y degollado por orden de Pilatos.

## APOSTOLADOS

Una de las devociones más extendidas en el ámbito barroco español y, consiguientemente, sevillano, fue la que, siguiendo los dictados de la Contrarreforma, recibieron los apóstoles de Cristo. Esta devoción se plasmó en pintura a través de la realización de numerosos apostolados, que, en origen, estuvieron en la mayoría de los edificios religiosos sevillanos y que también se exportaron en gran cantidad a las nuevas tierras americanas.

Comoquiera que a los apóstoles se les consideraba como pilares de la fe, difundida a través del clero, las pinturas de los apóstoles se colgaban especialmente en los pilares de las iglesias como metáfora de su condición de sostenedores de la fe. En estos *Apostolados* es frecuente advertir la realización de imágenes de cuerpo entero, acompañadas de sus respectivos atributos y, en ocasiones, la consignación de una frase del Credo, con lo que quedaban perfectamente identificados como los difusores de los fundamentos de la doctrina cristiana.

En Sevilla, los *Apostolados* debieron de comenzar a realizarse desde principios del siglo XVII, aunque el más temprano que conocemos data de 1624, cuando Francisco Pacheco, en colaboración con Francisco Varela, contrató uno de ellos para Juan Bautista de Mena, vecino de Sevilla; este conjunto pictórico se componía de catorce cuadros, puesto que en él se incluían también las presencias de Cristo y de la Virgen.<sup>17</sup>

Entre los más importantes *Apostolados* conservados en Sevilla citaremos el que hizo Pablo Legot para el Salón principal del palacio arzobispal de Sevilla, hoy en la casa de ejercicios de San Juan de Aznalfarache y el que le sustituyó en dicho salón, obra de Sebastián de Llanos Valdés. En 1642 Francisco de Herrera el Viejo firmó y fechó los dibujos de un apostolado de cuerpo entero, que no se ha conservado, pero que debió de ser uno de los mejores conjuntos con esta iconografía que se realizaron en la Sevilla del Barroco.

Numerosos *Apostolados* se realizaron con destino al Nuevo Mundo puesto que, para expandir las necesidades de evange-



*Santiago el Mayor*. Convento de San Francisco, Lima.

lización era imprescindible la imagen de los que habían sido propagadores de la doctrina cristiana. El apostolado más conocido, por haberse conservado, es el que pertenece al convento de San Francisco de Lima, tradicionalmente considerado como de Zurbarán, pero que está realizado por su obrador o por alguno de sus inmediatos discípulos.<sup>18</sup> Muy similares a éste, incluso de inferior calidad, son otros muchos apostolados que se realizaron para el Nuevo Mundo.

<sup>17</sup> Cfr. MURO OREJÓN, A., 1935, p. 67; VALDIVIESO, E. y SERRERA, J.M., 1995, pp. 82-83.

<sup>18</sup> Sobre este Apostolado cfr. LOZOYA, Marqués de, 1943, p. 16; SORIA, M., 1953, cat. 144; STASTNY, F., 1985, pp. 56-60; ídem., 1988, pp. 28-34; NAVARRETE, B., 1998, p. 55.

En la catequesis que habría de ejercitarse ante estas imágenes de apóstoles en el Nuevo Mundo se hablaría de cada uno de los apóstoles, de sus hechos más importantes y de sus milagros más representativos, al tiempo que se haría observar las circunstancias de sus respectivos martirios a tenor de los atributos que porta cada una de las imágenes. Se haría hincapié en el significado de las llaves que porta San Pedro, la copa del veneno que bendice San Juan, el cayado de peregrino de Santiago el Mayor, la cruz en aspa de San Andrés, la cruz de San Felipe, la lanza de Santo Tomás, el cuchillo de San Bartolomé, la alabarda de San Mateo, el bastón de tundidor de Santiago el Menor, la sierra de San Simón, el hacha de San Matías y la espada de San Pablo.

Interesante sería también la explicación de la frase del Credo que a cada uno se le otorgaba, que se traduciría del latín y que se explicaría a los neófitos de manera conveniente. Así, San Pedro lleva la frase *Credo in unum Deum Patrem Omnipotentem*; San Juan: *Creatorem coeli et terrae*; Santiago el Mayor: *Credo in Iesum Christum filium eius unicum Dominum nostrum*; San Andrés: *Cui conceptus est de Spiritu Santo natus ex Mariae Virgine*; San Felipe: *Passus sub Pontio Pilato crucifixus mortuus et sepultus*; Santo Tomás: *Descendit ad infernos tertia die resurrexit a mortuis*; San Bartolomé: *Ascendit ad coelos sedet ad dexteram Dei Patris Omnipotentis*; San Mateo: *Inde venturus est iudicare vivos et mortuos*; Santiago el Menor: *Credo in Spiritum Sanctum, Sanctam Ilesiam Catholicam*; San Simón: *Sanctorum comunione remissionem peccatorum*; San Matías: *Vitam aeternam amen*; San Pablo, aunque no fue apóstol en sus inicios, aparece en este repertorio de imágenes con la frase: *Nos autem gloriari oportet in cruce domini nostri Iesu Xpti*. Puede advertirse que los conceptos contenidos en el Credo conllevarían la explicación completa de los principales fundamentos de la doctrina cristiana.

## LAS DOCE TRIBUS DE ISRAEL

Gran difusión debieron de tener en los nuevos territorios hispanos las series pintadas en Sevilla a mediados del siglo xvii que describen a los doce hijos de Jacob, quienes encabezan las dinastías que dieron lugar al pueblo de Israel. La catequesis que se podría impartir a través de estas imágenes intentaría personificar en estos varones las más altas virtudes

del ser humano, proponiéndoles como ejemplos de responsabilidad, honradez, justicia, obediencia, laboriosidad, buen gobierno, sabiduría, piedad, dignidad, belleza espiritual y física. Comoquiera que alguno de ellos incurrió en actos y conductas de carácter reprobable, es lógico que, también, al lado de las virtudes se condenasen los vicios en los que pudieron incurrir.

La repercusión de las Tribus de Israel en la doctrina cristiana fue muy intensa a partir de las citas que de ellas aparecen en los Evangelios (Mateo, 19, 28; Lucas, 22, 30), donde se mencionan las palabras de Cristo a los apóstoles, en las que les promete que se sentarían junto a él en tronos de gloria para juzgar a la doce Tribus de Israel. La coincidencia del número de apóstoles con el de los hijos de Jacob se prestaba a que, en ocasiones, se considerase a éstos como prefiguraciones de los seguidores de Cristo. Posteriormente, existe una amplia literatura europea en el medievo y, después, en el Renacimiento y Barroco, acompañada, en algunas ocasiones, de grabados en los que se describe a los hijos de Jacob. Muy importante en el ámbito sevillano hubieron de ser los escritos de San Isidoro, recogidos en *Allegoriae Scripturae Sacrae et Liber Numerorum*, en las que se hace referencia a las Tribus de Israel y a sus fundadores. Esta literatura isidoriana sería recogida por intelectuales y eclesiásticos sevillanos, desde donde llegaría hasta los obradores pictóricos, en los que se configuraron las fisonomías y los atributos de estos hijos de Jacob, con la intención lógica de difundir sus méritos y virtudes.

Muy importante con respecto a la difusión que las pinturas que representaban a los fundadores de las Tribus de Israel fue la definición de la creencia, por parte de religiosos españoles en América, especialmente franciscanos y dominicos, que los pueblos indígenas del Nuevo Mundo eran descendientes de las Tribus que partieron de Israel cuando fueron derrotadas por Salmanasar II, rey de Assur. Esta creencia motivó una intensa demanda a los obradores pictóricos sevillanos con esta iconografía para ser enviada a conventos e iglesias americanos,<sup>19</sup> donde, a su vez, fueron copiadas por manos inexpertas para contribuir a su difusión.<sup>20</sup>

La serie más importante que se realizó con este tema salió, sin duda, del obrador de Zurbarán y se encuentra desde el siglo xviii en la colección del obispo de Durham en Auckland

<sup>19</sup> Sobre esta serie existen dos trabajos fundamentales, con abundante bibliografía anterior, de FINALDI, G., y NAVARRETE, B., 1995.

<sup>20</sup> Esta serie fue dada a conocer por PEMÁN, C., 1948, pp. 153-172.



Zabulón. Auckland Castle, Inglaterra.



Isakar. Auckland Castle, Inglaterra.

Castle.<sup>21</sup> El hecho es que cuando esta serie se pintó en Sevilla, a mediados del siglo XVII, su argumento era ya conocido popularmente a través de representaciones teatrales en las que se narra la historia de los hijos de Jacob y también a través de su aparición en procesiones de carácter religioso. A la hora de

ser pintadas estas obras en Sevilla, llama la atención que no se utilizasen grabados preexistentes, como los que realizó Johan Sadeler, que reproducen dibujos de Crispin van der Broeck y que ilustraban un libro editado en Amberes en 1585 con el título *Thesaurus Sacrarum Historiarum Veteris Testamenti*.

<sup>21</sup> Testimonios de dos series pictóricas de los hijos de Jacob ejecutadas por Zurbarán y enviadas a Buenos Aires se encuentran en CATURLA, M.L., 1951, pp. 27-30.

La serie pictórica de Auckland Castle nos sirve de prototipo para poder recrear cuál fue la exégesis catequística que con ella pudo realizarse, tanto en España como en el Nuevo Mundo. Comienza con la figura del patriarca *Jacob*, progenitor de los doce varones que fundaron las Tribus, el cual aparece descrito como un anciano encorvado por el paso del tiempo, ya que su leyenda señala que vivió 147 años; su figura serviría para resaltar una vida ejemplar, ampliamente narrada por la Biblia, comentándose, sobre todo, su gran sabiduría y experiencia y su labor trascendental como cabeza del pueblo judío. Por ello, en los primeros tiempos del cristianismo, Jacob fue considerado como prefiguración de Cristo.

El primogénito de Jacob fue *Rubén*, al que, en la pintura, se le representa con el firme atributo de una columna que se asienta sobre sólida base. Su actitud corporal transmite la gravedad y responsabilidad de ser el primer heredero al que su padre había señalado como *fruto de su primer vigor y fuerza, preeminente en dignidad y en poderío* (Génesis, 49, 3). Al segundo hijo, *Simeón*, se le representa envuelto en pieles y llevando bastón y espada, como feroz y violento justiciero que mató a todos los varones de la ciudad de Siquem para vengar el honor de su hermana Dina, que había sido violada por uno de ellos. La crueldad de este episodio desagradó a su padre, Jacob, quien le maldijo.

Sigue en la serie *Leví*, cuya catequesis le proclamaría como el precedente de todos los sacerdotes judíos puestos al servicio divino, los cuales pertenecían a la Tribu de los levitas. Por ello, aparece vestido como ministro del Señor, llevando un incensario y reflejando en su actitud y semblante la dignidad de la misión sacerdotal de extender la ley de Dios por todo Israel. Moisés en el *Deuteronomio* (33, 8-10), le bendijo señalando que le ofrecerían incienso y holocaustos sobre su altar. San Isidoro, al hablar de Leví, recoge el comentario de que forzosamente fue antecesor de los sacerdotes judíos que consintieron la crucifixión de Cristo.

Al explicar la figura de *Judá* se señalaría que de su tribu nacieron grandes reyes de Israel y, por ello, figura vestido como un monarca, con apariencia solemne, llevando cetro y corona. Su atributo es un león que alude a las palabras pronunciadas por su padre Jacob (Génesis, 49, 8-10), que le invoca como *un cachorro de león* a quien no le sería arrebatado el cetro de Judá. El quinto hijo de Jacob fue *Zabulón*, a quien se le representa en la serie ataviado de marinero, con un ancla y con un remo como atributos, siguiendo las palabras de su padre (Génesis, 49, 13) que señala que *habitaría en la costa del*

*mar donde atracan los navíos*. En efecto, Zabulón controló las rutas comerciales marítimas que surcaron sus naves. Quizás en su catequesis no se olvidaría explicar que el lugar donde se radicó Zabulón fue Cafarnaún, espacio geográfico donde se inició la vida pública de Cristo.

A *Isacar* su padre, Jacob, (Génesis, 49, 14) le señaló como un *asno robusto que disfruta del agradable reposo y de la belleza del paisaje*. Comoquiera que estas palabras alegóricas aluden a un hombre trabajador y eficiente, se le representa cargado con un fardo y transitando por un amable entorno natural. Se le define, por lo tanto, como un hombre apacible y laborioso y, por ello, aparece con el asno simbólico de su persona.

La personalidad de *Dan* traduce las palabras de su padre (Génesis, 49, 16-17), que le señalan como *juez de su pueblo*, y por ello lleva como atributo la vara de la Justicia. También figura con una serpiente, que evoca las palabras de Jacob al referirse a él como *una víbora junto al sendero, que muerde los talones al caballo y hace caer al jinete*, en clara alusión a su astucia frente a la fuerza de sus enemigos, recurso que le permitió triunfar sobre ellos.

También en clave militar se explicaría la personalidad de *Gad*, que aparece en la serie como soldado, según las palabras de su padre (Génesis, 49, 19) que señalan: *una horda le asaltará pero él atacará su retaguardia*, definiéndole por lo tanto como hombre provisto de valor y coraje. Interesante es la personalidad de *Aser*, tanto por su definición en la Biblia, como por las alegorías que contiene. Según las palabras de Jacob (Génesis, 49, 20) *Aser abunda en pan exquisito que deleitaba a los reyes*. Según Moisés (Deuteronomio, 23, 34), Aser era bendito entre todos los hijos de Jacob, sería privilegiado entre sus hermanos y el aceite bañaría sus pies. Fue laborioso y pacífico agricultor y de su trigo saldría un pan que sería del agrado de los poderosos. Por ello, en la pintura, su atributo es un cesto de pan que lleva en sus manos y que es el detalle de más calidad que aparece en toda esta serie pictórica. Según San Isidoro el pan de Aser es una prefiguración de la Eucaristía.

Igualmente, humilde labrador fue *Neftalí*, al que su padre, Jacob, (Génesis, 49, 21) le menciona como un *ciervo en libertad*, mientras que Moisés le proclama como *repleto de abundancia*, indicando que tomó posesión del lago de Genezaret, al que llama el Mar. La descripción física de este personaje en la serie le presenta modestamente vestido y con una pala al hombro.

El más conocido entre los hijos de Jacob fue *José*, cuya larga historia le presenta como el más amado por su padre entre sus hermanos, quienes, envidiosos de su supremacía, le vendieron a unos mercaderes y éstos, a su vez, a un jefe egipcio. En Egipto terminó siendo hombre poderoso, gobernador y tuvo la ocasión de perdonar a sus hermanos. En la pintura aparece vestido con suntuosas ropas, concordes con su importancia, siendo lógico que en la catequesis se exaltase su grandeza como gobernante justo, sabio y casto.

El último de los hijos de Jacob, también muy amado por él, fue *Benjamín*, a quien bendijo señalando que era *lobo rapaz que a la mañana devora la pieza y a la tarde divide sus despojos*, en alusión a su actitud decidida y organizada con respecto a la supervivencia. En la pintura cuelga de su hombro un saco vacío al episodio en que su hermano José le retuvo en Egipto acusándole de haber robado una copa, que el propio José mandó que se escondiese en el saco que portaba Benjamín. San Isidoro, al hablar de la vinculación entre los apóstoles y los hijos de Jacob, señala que Benjamín, el último de éstos, es precursor de San Pablo, que fue el postrero de los seguidores de Cristo.

## SANTOS FUNDADORES DE ÓRDENES RELIGIOSAS

Fundamentales en la labor catequística de informar a los fieles, sobre todo a los del Nuevo Mundo, en el siglo XVII fueron las series pictóricas que mostraban a los fundadores de órdenes religiosas. La compleja y diferenciada historia de cada una de dichas órdenes tendría como principal inconveniente la explicación de que todos ellos pretendían ser más importantes que los demás, más antiguos, más santos y más milagrosos, aunque es muy posible que esta circunstancia se obviara a favor de relatos amables y anecdóticos sobre la grandeza de cada una de ellas y sobre la importancia que en la historia habían tenido.

Resultaba esencial en estas series diferenciar claramente en las imágenes pictóricas la fisonomía de cada santo fundador, las tipologías de sus hábitos y, sobre todo, la fuerza expresiva de sus actitudes físicas y espirituales. De esta manera, los cristianos poco formados y, sobre todo, los neófitos podrían asumir la grandeza espiritual de cada uno de los santos, recibiendo información de sus virtudes morales, su vida edificante, su dedicación a la oración y a la penitencia y, especialmente, de sus portentosos milagros.



San Bernardo. Convento de la Buena Muerte, Lima.

También había de resultar fundamental en la labor evangelizadora el resaltar la trascendencia de las órdenes que habían fundado conventos y misiones en el Nuevo Mundo para suscitar confianza en los neófitos y advertir así que, frente al rigor de la espada que impusieron primero los conquistadores y los colonos, se elevaba el amor que la Iglesia sentía por ellos. A ello contribuyó la labor que desarrollaron las primeras órdenes que se instalaron en el Nuevo Mundo, basada fundamentalmente en difundir la fe y practicar la caridad.

La necesidad de impartir catequesis sobre la historia de la Iglesia, protagonizada por los fundadores de órdenes religiosas, motivó en Sevilla la realización, a mediados del siglo XVII, de numerosas series pictóricas con estas figuras espirituales, destinadas especialmente al Nuevo Mundo. Estas series se componían, al menos, de doce figuras de santos y, aunque muy pocas se han conservado completas, por haberse fragmentado a lo largo de la historia, algunas como la que figura en las madres capuchinas de Castellón y la que pertenece al Convento de la Muerte de Lima,<sup>22</sup> nos sirven para tratar de reconstruir el contenido catequístico que con ellas se pudo impartir.

Desde el punto de vista artístico, es necesario precisar que la mayoría de estas series están realizadas por el entorno de Zurbarán y que, generalmente, son de modesta calidad técnica.

La nómina de santos fundadores de órdenes religiosas, siguiendo los mencionados en las series de Castellón y de Lima, son San Elías, San Agustín, San Francisco de Asís, Santo Domingo, San Jerónimo, San Basilio, San Antonio Abad, San Benito, San Bernardo, San Bruno, San Pedro Nolasco, San Francisco de Paula, San Ignacio de Loyola y San Juan de Dios.

En la catequesis de estos santos se explicarían sus distintas virtudes y milagros, siendo fundamentales aquéllas referidas a la predicación y defensa de la fe contra los herejes, la renuncia a los bienes terrenales, la aceptación de la pobreza y la práctica de la obediencia, humildad y castidad. Lógicamente, según la vida de cada uno se pondría a estos santos fundadores como ejemplos de la oración, de la penitencia, la caridad y la misericordia para con los desfavorecidos, al tiempo que la dedicación a los enfermos y tullidos.

---

<sup>22</sup> Un estudio sobre estas series, que recoge amplia bibliografía anterior, puede encontrarse en NAVARRETE, B., 1998, pp. 43 y ss.



# LUJO Y AUSTERIDAD EN EL ÁMBITO DOMÉSTICO SEVILLANO DEL BARROCO

Francisco M. Martín Morales



La Historia, entendida como género, representa, entre otras cosas, un esfuerzo humano por romper las barreras espaciotemporales que limitan la vida humana. Los individuos vivimos un tiempo breve, sólo vemos un fotograma de una película de muy largo metraje y nos afanamos en reconstruir los anteriores episodios con la intención de comprender mejor aquel en el que nos ha tocado vivir. Los grandes procesos de la Historia pueden reconstruirse analizando tanto sus vestigios materiales como sus rastros documentales. Nacen así estudios profundos sobre las estructuras económicas o sobre las superestructuras ideológicas, globalmente o en sus divisiones financieras, comerciales, productivas, culturales, artísticas, religiosas, etc.

Muchos historiadores han hecho especial hincapié en esto.<sup>1</sup> Los grandes procesos no dejan de ser la abstracción o la suma de innumerables «miniprosos» de los que están compuestos ineludiblemente. Es verdad que una visión demasiado limitada a estos «microhechos» corre el riesgo de perder la perspectiva del fenómeno que pretende estudiar, sin embargo, ambos enfoques –general y particular– están tan íntimamente relacionados y son tan dependientes que podemos (que debemos) encontrar dichas relaciones.

Hay claves que lo explican y éstas son las mismas en ambas dimensiones; la pequeña y la grande, la abstracta y la concreta. La física cuántica, una ciencia que intenta romper las barreras espaciotemporales desde otra perspectiva, viene a aportar certidumbres al respecto.

Del momento presente sobran testimonios materiales; es más, su abundancia puede constituir un estorbo para verlos como testigos del proceso global en el que tienen su origen. Pero con el pasado ocurre justo lo contrario: la escasez de restos hacen arriesgada cualquier afirmación. Por suerte, a veces, el destino nos regala pequeños atisbos de esa Humanidad perdida: Pompeya es el paradigma de una realidad «atrapada» por sorpresa, pero no hay muchos regalos de esta naturaleza.

Para conocer el ámbito doméstico sevillano del Seiscientos, podemos contar con una fuente de información algo más indirecta pero muy conocida y valorada por los especialistas aunque no tanto por el público general: los inventarios notariales.<sup>2</sup> Dicha fuente nos abre una puerta al pasado. Se supone que el escribano, generalmente tras la muerte del titular de los bienes, recorre paso a paso el domicilio del difunto y lo describe minuciosamente. Ni qué decir tiene lo que significa esto, aparte de satisfacer la curiosidad de más de uno. Para nosotros, lo reflejado en estos documentos constituye el mejor testimonio del entorno doméstico del periodo barroco. La cama donde un individuo descansa, los vestidos que luzca o los libros que lea son hechos condicionados históricamente. En esta fuente documental, seca y jugosa a un tiempo, se basa este artículo. Por otro lado, la historia de

los estilos artísticos, entre ellos el Barroco, se ha escrito, preferentemente, en base a enseres conservados o procedentes de espacios públicos, bien sean éstos civiles o, sobre todo, religiosos, pero suelen escasear, especialmente en España, los datos del mundo privado y del ámbito doméstico.

Aparecen en el título de este artículo los términos «lujo» y «austeridad» por constituir ambos conceptos contradictorios los dos polos sobre los que gravita la imagen que tenemos formada de los interiores domésticos barrocos sevillanos. El lujo, como exteriorización de una mentalidad, se vería limitado por las condiciones socioeconómicas de la realidad misma. Nosotros, en las páginas que siguen, nos limitaremos a aportar información concreta que pueda sustanciar futuras reflexiones más profundas sobre lo que estos hechos significan.

La impresión general que la España del Siglo de Oro producía a los ojos de otros europeos era de sobria austeridad.<sup>3</sup> Y en efecto, el Madrid de los Austrias frente a la Roma de Pío V, o al París del Rey Sol, pudo producir esta imagen. Un ámbito en el que el lujo y el aparato parecen estar fuera de toda duda es el público, como ha quedado claro en trabajos recientes.<sup>4</sup> Pero en el privado no se salvaban de esta valoración ni siquiera las casas de los reyes. Recordemos la repulsa que en Felipe V produjo, al acceder al trono en 1700, el aspecto de los palacios reales de sus antecesores austriacos y la inmediata decisión de su renovación y de la imagen de la propia monarquía.<sup>5</sup> Pero ¿cuánto pudo haber de cierto en esta apreciación y cuánto de «damnatio memoriae» sobre la dinastía recién destronada? ¿Acaso no hubo lujo y suntuosidad en la Corte de los Austrias menores? ¿Cómo compaginaríamos esta austera aspereza con el auge de las artes españolas de ese siglo que marcaría la imagen de nuestro país en el futuro? No sabemos muy bien si los salones de nuestros palacios barrocos producían tanta fascinación ambiental como la de los italianos o los franceses, pero los inventarios reales de dicho siglo describen salas, cámaras, alcobas y guardarrropas, escaparates y credencias repletas de objetos preciosos de todo género y de variadas procedencias.

<sup>1</sup> W. KULA, *Problemas y Métodos de la Historia Económica*, Barcelona, 1974.

<sup>2</sup> Actas del I y II Coloquios de Metodología Histórica Aplicada. *La Documentación Notarial y la Historia*, Universidad de Santiago de Compostela, 1981 y 1984 respectivamente.

<sup>3</sup> DIAZ BORQUE, J. M<sup>a</sup>, *La Sociedad Española y los Viajeros del siglo xviii*, Madrid, 1975.

<sup>4</sup> Véase a este respecto el excelente trabajo publicado por GARCÍA BERNAL, J. J., *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, 2007.

<sup>5</sup> *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, cat. exp., Madrid, 2000.

Por otro lado, ¿qué hechos pudieron, si no, provocar la obsesiva publicación de Pragmáticas contra el lujo y el abuso de metales nobles en el acabado de los coches, el material de las vajillas, los revestimientos de las paredes, los cortinajes, los muebles, los trajes de señores y lacayos, sus aderezos o sus botonaduras, e incluso en la presentación de algunos alimentos!?

Pero, con la salvedad de los palacios reales, muy poco sabemos de los enseres que poblaban las residencias de la nobleza titulada de Madrid, de Barcelona e incluso de Sevilla.<sup>6</sup> Lamentablemente, la costumbre de no hacer públicos los inventarios de bienes de los mayorazgos del estamento nobiliario impide hoy hacerse una idea de sus viviendas por la vía notarial.<sup>7</sup> Pero, por fortuna, los estratos sociales de menos nivel, el llamado «tercer estado», sí acostumbraba a describir sus bienes ante notarios públicos, lo que ha permitido realizar sondeos en el caso sevillano.

Tal revisión documental nos ha conducido a ciertas conclusiones que se mencionarán de forma escueta al final de este corto ensayo. En obras generales se ha citado con frecuencia que el caso de Sevilla, gracias a la circunstancia de ser puerto de llegada de la flota americana y de sus cargamentos de metales nobles, unido al intenso flujo comercial de su puerto, provocó una situación especial en el contexto nacional respecto del consumo de bienes materiales de alta calidad.<sup>8</sup> Con esta consulta documental hemos procurado verificar este supuesto y sustanciar sus extremos con datos concretos de los que a continuación se expone una escueta pero, creemos, significativa muestra.

Los documentos trabajados fueron elegidos, por razones de método, aplicando un criterio mecánico sobre unas escribanías concretas y unos años determinados sin otra distinción selectiva, por lo que en ellos queda reflejado casi todo el espectro socioeconómico: desde la limitadísima dotación doméstica de trabajadores o viudas del más bajo nivel social hasta las casas de los miembros de la élite local. Esto nos debe permitir diferenciar mejor lo que puede considerarse lujoso de lo que no, y también comprobar en qué parcelas del conjunto de bienes familiares se concentraba esta cualidad. También nos permite asociar dichos enseres lujosos a sus propietarios. En definitiva, podemos saber quién poseía objetos de lujo, en qué cantidad, qué objetos eran éstos y cuál era su apariencia aproximada.

## LA ROPA DE CASA

Podríamos comenzar con la ropa de casa, el tipo de objetos más numerosos encontrados en los domicilios sevillanos. Suelen ser de los primeros en mencionarse y se describen con bastante detalle. Se hace evidente que el vestir la casa era entonces una prioridad. Hemos preferido dividirlo en dos apartados, dependiendo de su funcionalidad: la ropa de vestir camas y la ropa de vestir salas.

En el primero de los dos apartados, llama la atención la variedad y heterogeneidad de piezas que los escribanos mencionan: veintitrés términos diferentes.<sup>9</sup> Entre ellas encontramos las que vestían tanto simples camas de tablas como ricas camas con fastuosos doseles. No todo el mundo, evidentemente, contaba ni siquiera con las piezas que consideramos actualmente como elementales (colchones, sábanas y almohadas), como así se indica en el *Guzmán de Alfarache* «donde se lee: "...y la manta –que sábanas no se usan dar ni más que un jergón viejo a los mozos de mi tamaño en aquella tierra– ..."». Además, generalmente eran piezas de lienzo o lana bastos, posiblemente reutilizados de otras ropas como informa un irónico texto de Quevedo en su *Vida del Buscón llamado don Pablo*: «... esta ropilla, pues, primero fue gregüescos, nieta de una capa y biznieta de un capuz... y ahora espera salir para soletas y otras cosas. Los escarpines, primero, son pañizuelos, habiendo sido toallas, y antes, camisas, hijas de sábanas...».

En el resto de domicilios nos encontramos ya con camas vestidas, es decir, con un mueble específico y una ropa suficiente para ser considerada como tal. Con todos los datos analizados hemos podido realizar unas agrupaciones simples en donde el factor de discriminación lo aportaban dos aspectos concretos: el uso de la seda y la presencia o ausencia de dosel. La diferencia principal es la seda pero podía haber seda y estar presente en camas sin dosel. Las camas verdaderamente lujosas eran aquellas que mostraban seda tanto en las colchas como en las cortinas y el cielo o pabellón. En una sociedad compleja como la de la Sevilla barroca las situaciones intermedias entre los dos extremos son frecuentes.

<sup>6</sup> AGUADO DE LOS REYES, J., *Riqueza y Sociedad en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, 1994.

<sup>7</sup> ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C. y GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, A., *La Nobleza Titulada en Sevilla, 1700-1834*, Sevilla, 1981.

<sup>8</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Orto y Ocaso de Sevilla*, Sevilla, 1989.

<sup>9</sup> A saber: acerico, almohada, bayeta, cama, cielo, cobertor, colcha, colchón, colgadura, cortina, delantera, dosel, frazada, frontal, manta, mosquitera, pabellón, paño de cama, rodapié, sábana, sobrecama, trasero y travesera.



Álbum de dibujos de María Luisa de Orleans, c. 1670. Biblioteca Nacional, Madrid.

Un primer grupo de inventarios modestos empiezan por aportar elementos de calidad de forma discreta. El espartero Lorenzo de Salas en 1670 tenía «Una cama de nogal bronceada. Seis sábanas de crea. Ocho almohadas de lienzo. Dos colchas de algodón. Tres colchones cameros con lana. Una colcha de damasco de Indias». En este caso, como se comprueba, la madera queda identificada, el número de piezas totales aumenta sensiblemente y, sobre todo, se constata la presencia de seda en colchas y almohadas. Son significativas las primeras menciones de «guarniciones» y pasamanos de oro. Los tejidos de alta calidad y los adornos ostentosos se convierten en norma general en el ámbito de las piezas básicas: almohadas de seda con bordados de seda y oro, pasamanos y alamares en las colchas, las sobrecamas de damascos con hilo de oro, etc. Por el contrario, tales elementos lujosos no están presentes en las colgaduras que se describen como de lana o de lino.

Un nivel medio representado por un reducido número de inventarios describen camas con colgaduras de seda, pero completadas con otros tejidos. El caso es que estos propietarios tenían colgaduras de verdadero lujo y la impronta visual que recibirían sus visitantes debía ser poco menos que espectacular: las ropas de la colgadura eran principalmente de damasco, concretamente de damasco «de China» o de tafetán «de Italia». Además, esas piezas presentan todo tipo de accesorios de lujo: «flocaduras» y pasamanos de oro, cenefas de brocatel, flecos de oro y seda, alamares de oro de Milán etc.

En el máximo nivel de lujo estarían los bienes de don Juan de Alarcón, descritos por el escribano a principios de 1600. En él se mencionan dos camas, una dorada y otra de madera de

granadillo: «una cama de damasco con sobrecama y cortinas guarnecidas de oro y seda. Una cama de jergueta azul con cenefas de brocatel con seda. Un pabellón azul de gasa con alamares con oro. Un mosquitero de gasa. Una colcha encarnada de terciopelo de China bordada de oro. Una colcha de damasco con tafetán azul. Seis colchones cameros. Dos pares de almohadas bordados de matices. Nueve pares de almohadas ordinarias y cuatro sábanas de puntas».

En definitiva, hallamos distintos niveles de dotación deducibles de la cantidad de piezas, de su variedad, de la calidad de los tejidos y de los complementos decorativos de las mismas. Podríamos describir, por tanto, la cama de lujo sevillana como la confeccionada principalmente con combinaciones de tejidos de seda labrada (tafetán, damasco y brocatel), adornadas con numerosos complementos de hilo de oro (alamares, pasamanos y flecos), compuesta por gran variedad de tipos de piezas (colchones, sábanas, almohadas, colchas, rodapiés, etc.) y que muestra colgaduras completas.<sup>10</sup>

Respecto de las ropas de vestir salas, el tópico «horror al vacío» barroco se detecta claramente en las representaciones pictóricas en donde principalmente tapices, cortinas y cuadros abarrotan las paredes. No podemos deducir de los inventarios el nivel de densidad mobiliario, pero lo que sí sabemos es que raro era el domicilio que no contaba con un número significativo de ellas.<sup>11</sup>

Centrándonos en las ropas dedicadas a revestir las estancias, nos encontramos con tres grupos de piezas con funciones específicas como son los tejidos para colgar en paredes, las

<sup>10</sup> Interesante es la comparación de estos datos con los inventarios reales coetáneos. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, 1959.

<sup>11</sup> En más de cuatro de cada cinco inventarios se describen ropas de este tipo.



*Reposero de los Duques de Medinaceli, 1680. Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Sevilla.*



**Matías de Arteaga**, *La cena de Emaús*. Museo de Bellas Artes, Sevilla.

piezas textiles para cubrir suelos y las dedicadas a cubrir mobiliario. Si agrupamos todas ellas en una misma sala podremos considerar que tenemos una «sala vestida». Alfombras, tapices, tapetes o paños de mesa eran piezas a veces costosas no ya por los materiales utilizados, que en muchos casos solía ser la seda, sino sobre todo por su proceso de confección, además de que en muchas ocasiones dichas piezas eran de importación. Evidentemente, no todas las paredes estaban cubiertas de tapices de Bruselas ni los suelos con alfombras persas, pero había sucedáneos, como ahora veremos.

Lo más habitual es encontrar en gran parte de los domicilios alguna pieza para cubrir los suelos. Había un elemento mobiliario heredado de la tradición medieval hispano-musulmana: el estrado femenino. Tales estrados se encuentran, incluso, en

domicilios modestos. Así, la mujer del cirujano italiano Jerónimo Rómulo Follo, contaba en 1620 para cubrir su estrado con «cuatro esteras viejas de esparto» y «tres cojines rotos de tripa»; o la viuda de un espartero en ese mismo año tenía «dos cojines de tripa azules», «dos cojines de tripa colorados», «una estera de junco y otra de esparto», mientras que, treinta años más tarde, la mujer del caballero de Santiago Juan de Mallea, reflejando un grado de mayor suntuosidad, cubría el suyo con «Doce almohadas de terciopelo carmesí. Seis almohadas de brocatel viejas. Una alfombra de once varas turquesca. Dos tapetes viejos. Una estera y corredores de junco viejos».

Lo mismo sucede en el caso de las tapicerías y otras piezas de pared. No eran demasiados los que se podrían permitir el lujo de colgar tapices «finos de Brujas» como los que tenía el muy

rico mercader Pedro Sirman en 1620 pero sí era frecuente revestir las paredes de guadamecés durante la primera mitad del siglo, en tanto que se hacen más frecuentes en la segunda mitad los doseles y cortinas de lino, algodón o, en los domicilios mejor dotados, de diferentes sedas: tafetán, damasco o brocatel.

No era muy usual, pero sobre muebles se podían colocar «carpetas» o sobremesas de lienzo, lana, guadamecí e incluso seda. Una viuda acomodada y posiblemente hidalga, doña Isabel Osorio, fallecida en 1640, tenía una sobremesa «de raja bordada con oro».

El diferente grado de suntuosidad entre domicilios es preciso detectarlo no en la presencia *casi ubique* de tejidos lujosos sino en la cantidad de ellos, pues se localizan –y esto es llamativo– en casi cualquier tipo de vivienda. De nuevo un texto de *El Guzmán de Alfarache* resulta revelador al describir escuetamente las piezas mobiliarias que distinguen la casa de un auténtico señor entre las cuales abundan los elementos textiles: «Como la espuma crecían los bienes en mi casa, las colgaduras de invierno y de verano, tapices de Bruselas, brocateles adamascados, camas de damasco, pabellones, colchas, alfombras, almohadas de estrado y otros muebles dignos de un señor».<sup>12</sup>

Pero sólo unos pocos podían poseer todos los tipos de ropas y en número suficiente como para llenar varias estancias. El caballero Veinticuatro don Fernando de Melgarejo, fallecido en 1630, era uno de ellos, ya que describe más de doscientas cincuenta piezas de ropas, entre ellas 132 tapices o paños de corte, dieciocho reposteros, diez de ellos con «los escudos de armas de don Fernando y su mujer», alfombras y tapetes, doseles, cortinas, antepuertas y anteventanas de tafetán, damasco y terciopelo, algunas de ellas bordadas de raso y otras con alamares y flecos de oro, e infinidad de cojines de terciopelo y de damasco. Además de tener salas completamente vestidas, lo que ya puede ser considerado como lujo, se localizan en ellas elementos que acentúan la sensación de suntuosidad. Uno de ellos es la presencia de adornos como pasamanerías, borlas, flecos, realizados con hilos de seda y/o

de oro, principalmente en tapetes y cojines pero también en cortinas y doseles de pared. El otro elemento discriminante es la propia procedencia geográfica de la pieza. Entre las tapicerías flamencas destacan especialmente las de Bruselas y Brujas; en los reposteros, de Toledo y Salamanca; entre los tapetes, los había «turquescos», «de Berbería», de Italia o de Alcaraz y en las alfombras, «persianas», «turquescas», de la India, de El Cairo o de Alcaraz.

## EL VESTIDO

No es casual que encontremos tantas referencias y tan detalladas en la literatura de la época a la forma de vestir de sus personajes, especialmente en la novela picaresca. La sociedad barroca era una sociedad particularmente «visual». Se concedía gran valor a la exteriorización del estatus de los individuos y qué mejor manera de hacerlo que a través de la indumentaria personal.<sup>13</sup> Pero en una ciudad tan dinámica y abierta como la metropolitana Sevilla en el Seiscientos, la vestimenta podía reflejar tanto el status real como el pretendido.<sup>14</sup> Lo que se observa en los inventarios analizados es algo ya evidenciado en el estudio de la ropa de casa y es que la diferencia entre los distintos niveles de vestimenta estriba en dos factores determinantes en su confección: la presencia de la seda y, sobre todo, de los complementos o adornos añadidos como son puntas o pasamanos realizados con hilos de seda, oro o plata.

Pero, por los datos reunidos, estos factores discriminantes no lo son tanto. En este sentido, un porcentaje muy significativo de la población parece poseer vestidos ricos: sólo uno de cada diez inventarios con vestidos no contaban con piezas de seda y casi un tercio del total describen piezas con los mencionados adornos. Tenemos que hilar muy fino para poder distinguir bien entre distintos niveles de propietarios. Es preciso ver con detalle en qué tipo de vestimenta se encuentran los adornos para poder extraer conclusiones con cierta garantía. La vestimenta básica de los sevillanos de esa época nos es relativamente conocida, tanto por los excelentes estudios generales realizados hasta la fecha para todo el periodo como por las representaciones pictóricas.

<sup>12</sup> Capítulo V del libro III.

<sup>13</sup> Véanse para este asunto los fundamentales trabajos de BERNIS, C., especialmente su artículo: «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte», *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 65-111.

<sup>14</sup> Mateo Alemán hace que su Guzmán se confeccione un traje él mismo «...por no hallar buen ante para el colete, lo hice de raso morado, guardado con trencillas de oro. Púseme de liga pajada, con un rapacejo y puntas de oro, a lo de Cristo me lleve, todo muy a la orden.», por lo que «Andaba tan contento que quisiera de noche no desnudarme y de día no llevar calleja por pasear, para que todos me vieran, pero que no me conocieran.» hasta que «...hice plaza de todo el vestido, deseando que me vieran y enseñar aun hasta las cintas, que eran de tudesco».



Camisa interior de lino, calzón de lino basto o paño y jubón de lana en los hombres y el mismo tipo de camisa junto con una saya y una ropilla de lana para las mujeres, era lo habitual en los niveles modestos de la sociedad como puede contemplarse, por ejemplo, en el cuadro de Pedro Núñez de Villavicencio, *Invitación al juego de bolas*, reproducido en este mismo catálogo. Alguna que otra muda y alguna pieza de abrigo, como los ferreruelos masculinos o los mantos femeninos, completaban el ropero básico de cualquier familia.

Pero la gran mayoría de los hogares inventariados contaban con una mayor variedad de vestimentas, lo suficiente para tener varias mudas, entre ellas, una de tejidos de seda, otra de lana y otra de lino. En cuanto a los adornos de oro o plata se concentran principalmente en las prendas exteriores y la mayoría están cosidos en las femeninas. En el número de prendas con adornos podríamos identificar los más altos niveles de consumo. Van incrementándose paulatinamente y los elementos más frecuentes son pasamanos, botones, bordados y puntas junto con cenefas, esterillas, franjas, galones, guarniciones y randas. Las prendas que más usualmente presentan adornos de este tipo son los vestidos, ropas, polleras y sayas femeninas, y los jubones masculinos. Por traer algún ejemplo a colación, podríamos mencionar la descripción del contenido de un «baúl de vaqueta», en uno de estos domicilios y en él encontramos: «Un vestido de niño de fileile y un coletito con oro. Una mantellina de tafetán con tres cuellos de oro vieja. Un coletillo de mujer de damasco con plata y botones de plata. Un jubón de tela fina con trenzillos de oro. Un manteo de tamenete con nueve pasamanos de oro. Un manteo de tamenete con tres pasamanos de oro traído. Una saya y jubón de fileile con caracolillos de plata». Todo esto lo tenía un mercader de ropa en 1620, no demasiado holgado económicamente, pero nos sirve de ejemplo para comprender el nivel de lujo que se podía alcanzar en bastantes hogares de la Sevilla del Barroco.

## LOS MUEBLES

Por lo que se lee en los inventarios, en esa época se daba mayor preeminencia a las ropas de casa que a los muebles. De hecho, el ajuar mobiliario es sensiblemente inferior en número al textil. Al igual que con éstos, no es posible establecer un «índice de densidad» que nos permita conocer si las

salas estaban repletas o vacías de enseres ya que no sabemos las dimensiones de las mismas, pero la creencia general es que la mayoría de ellas contaban con escaso mobiliario. Para poder detallar un poco los distintos niveles de dotación en este tipo de bienes, conviene separar grupos según funcionalidades y, así, distinguiremos entre muebles de asiento, de almacenamiento, de soporte y de reposo.<sup>15</sup>

Los sevillanos de la época contaban con varios tipos de muebles de asiento, de los que los principales eran las sillas, los taburetes, los sitiales, los bancos y los escaños. Los tres primeros eran de uso individual y los dos últimos colectivo, pero la gran mayoría de los mencionados eran realmente sillas y taburetes. La diferencia principal entre ellos es la presencia de brazos en las primeras.<sup>16</sup> Por probable adaptación entre mueble y atuendo, se observa un uso femenino de los taburetes más frecuente que de las sillas. En cualquier caso, tanto unas como otros son piezas muy similares en sus descripciones y ambas tienen un tipo de revestimiento común: la «vaqueta de moscova», es decir, el asiento y respaldo de cuero, tan común que en algún que otro documento se mencionan como «sillas típicas».

La mayoría de los hogares, tres de cada cuatro, contaban con unas cuantas sillas, casi todas de las llamadas «de vaqueta». El número de ellas varía de forma importante, desde una o dos sueltas hasta la docena o las dos docenas en algunos casos pero no podemos establecer una relación exacta con el número de habitantes de la casa, con sus dimensiones o con el nivel económico de sus propietarios. No se suelen describir con detalle, posiblemente porque no merecería la pena, ni tampoco se citan materiales textiles y casi nunca se menciona el tipo de madera utilizada, y cuando se indica suele ser de pino, bórne o nogal, a excepción de casos contados.

Una décima parte de domicilios contaba con unos asientos poco frecuentes: escaños y sitiales. En ambos casos se comprueba que su presencia implica cambios significativos en el resto de los muebles de asiento pues mejoran su calidad y su cantidad. Tanto unos como otros tienen funcionalidades distintas y su uso implicaría cierto prestigio. Los escaños podían estar destinados a recibidores y ser usados por clientes de profesionales liberales o cargos públicos. Los sitiales se usaban básicamente en oratorios para distinguir el lugar de los titulares de la casa.

<sup>15</sup> Sobre este tema son de obligada referencia las obras de AGUILÓ, M.<sup>a</sup> P., *El mueble clásico español*, Madrid, 1987; *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*, Madrid, 1993.

<sup>16</sup> Es llamativo el cambio de uso de este término desde el siglo XVII al presente.



Silla, siglo XVIII. Colección Condesa de Lebrija, Sevilla.

En otra décima parte de hogares encontramos asientos con tejidos de seda, lo que implica un salto cualitativo y cuantitativo importante: aumenta significativamente el porcentaje de asientos de madera de calidad, sobre todo de caoba, en detrimento de los típicos «de vaqueta» y, además, estos domicilios suelen contar con una docena o docena y media de asientos. La seda utilizada era principalmente el terciopelo. Damasco y raso se usaban, especialmente, en los taburetes. Una mayoría de ellos estaban bordados e incluso algunos llevaban adornos como borlas o flecos de oro.

Muy pocos domicilios reúnen todos estos elementos. Los más destacados cuentan con más de cuatro o cinco docenas de piezas de todo tipo, pero con una presencia muy significativa de asientos con bordados y adornos de lujo. En cuanto a los escaños y sitaliales, vemos que se ubican, no ya en oratorios sino en capillas, llegando a ser los asientos mejor detallados por parte de los escribanos. En la capilla de don Fernando de Melgarejo, caballero Veinticuatro, en 1630, se describe un

sitial de terciopelo carmesí con badana y otro sitial de damasco bordado. En la de don Diego de Payba, también caballero Veinticuatro, en 1670, encontramos un sitial de brocatel y otro de damasco, ambos «con juguetitos» colgados. Por último, en la de doña Antonia María Ortiz de Sandoval, esposa de un caballero de Santiago, en 1670, aparece un solo sitial «con un santo Cristo bordado».

El mobiliario de asiento era globalmente más numeroso, pero la posesión de los muebles de almacenamiento estaba más generalizada. Al menos podemos distinguir dos tipos diferentes: los que se abren por la parte superior, como las arcas, y los que lo hacen por el frente, como los escritorios.

En los domicilios con menor nivel de dotación nos encontramos generalmente arcas, cajas o baúles, siendo mucho menos frecuente localizar algún escritorio o contador. No se solían describir las características de dichos muebles, seguramente por su aspecto modesto y por lo común de su presencia, aunque



*Papelera y taquillón, siglo xvii. Museo de Bellas Artes, Sevilla.*

algunos escritorios son denominados por su procedencia: «de Alemania» o «de Salamanca». Poco más de la mitad de los domicilios reflejan esta situación.

Cuando se empiezan a nombrar los materiales también parece que el nivel de dotación aumenta. Uno de cada cuatro inventarios incluye tales tipos de descripciones. En estos domicilios se equiparan las dotaciones de arcas y escritorios, aumentando progresivamente éstos últimos de forma significativa. Los materiales principales eran madera de pino, borne y nogal, aunque no es raro encontrar arcas de cedro o escrito-

rios de ébano y marfil. También empiezan a aparecer piezas de importación como «cofres de Flandes», arcas «de la Tercera», contadores «de Francia» e incluso arcas «de las Indias» y «de la India».

Casi en uno de cada cinco inventarios encontramos muebles de almacenamiento en donde se combinan materiales y adornos de lujo, asociados, además, a cambios importantes en el conjunto de estos muebles: los escritorios superan en número a las arcas en estos casos. Sin embargo, la peculiaridad de tales domicilios es que cuentan con un porcentaje importante de piezas de calidad y de importación: escritorios de Campeche; arcas, cajas, escritorios y contadores de la India; cajas, cofres, escritorios y arcas de la China; cofres, contadores, escritorios, arquillas y escribanías del Japón; contadores de carey y marfil de Lima; cofres de vaqueta de Génova o arcones de Italia. Ébano y cedro se van convirtiendo en las maderas más utilizadas en detrimento de la caoba, aunque la variedad de maderas es notable. Lo más llamativo es la rica combinación de materiales lujosos: carey, nácar, marfil, oro o plata aderezados con sedas en terciopelos o damascos. Las combinaciones más usuales eran las de ébano y marfil junto con las de marfil y carey en escritorios, contadores y escribanías, pero hay muchas más: granadillo y bronce; bronce y palo; caoba y borne; carey y caoba; caoba y cedro; caoba y ébano; ébano y carey; caoba y granadillo; hueso y madera; bronce y nácar o plata y marfil. Encontramos piezas realmente espectaculares como «un arca de plata con concha de nácar» (1630), «un contador de terciopelo carmesí labrado en plata con cajones» (1630), «una escribanía de ébano y carey con cantoneras de plata» (1650) o «dos contadores de terciopelo azul con cajones labrados en oro» (1630).

Aunque se pueden encontrar varios tipos diferentes de muebles entre los de soporte, la realidad es que casi todas las piezas mencionadas son los llamados «bufetes». En casi la mitad de las casas encontramos dos o tres de estos muebles y alguna que otra mesa, generalmente «de cadena». No se suele mencionar la materia prima o se citan maderas comunes. Ciertos bufetes eran «de Alemania». Sin embargo, más de uno de cada tres domicilios poseía piezas fabricadas con maderas de calidad: caoba o cedro. Un grupo importante de ellos se denominaban «bufetillos de estrado». Pero donde encontramos las piezas de mayor calidad es en un grupo más reducido pero significativo de domicilios (15%), en el que se localizan muebles realizados con maderas y materiales combinados de máximo lujo: carey, marfil, hueso, plata labrada a martillo o en filigrana, bronce, mármol o jaspe. En cuanto a las primeras,



*Cofre de la India*, siglo XVIII. Colección Condesa de Lebrija, Sevilla.

las variaciones son muy numerosas, pero las más lujosas contaban con cuatro materiales distintos: ébano, marfil, carey y granadillo.

La casa barroca española es un lugar prioritariamente destinado a pernoctar, puesto que muchas otras actividades sociales se realizaban en espacios públicos. Al leer los inventarios, este hecho se refleja en la pormenorizada descripción de las ropas de cama frente a las más lacónicas de los muebles en general.

El tipo más austero de los hallados en los inventarios es el de las llamadas camas «de tablas» o camas «de viento», presentes en poco más del diez por ciento de los domicilios. Pero la mayoría de hogares de la época (40%) contaban con camas

denominadas «de madera», que generalmente no se describían o se mencionaban como hechas de pino, borne, nogal, haya o palo. En una décima parte de domicilios nos encontramos con unas camas específicas denominadas «doradas» o de «madera dorada». Muy poco sabemos de ellas pero los escribanos las nombran como si fuera un tipo específico y muy conocido de cama y con intención de distinguirlas de otras camas de madera. Algo parecido sucede con otros domicilios donde la cama principal estaba confeccionada con maderas nobles, principalmente de granadillo. Es un grupo bastante numeroso, ya que las encontramos en casi un tercio del total de hogares. No sabemos exactamente cuál era su aspecto pero para los contemporáneos parece un tipo muy conocido de cama de calidad. Otro pequeño porcentaje de domicilios contaba con camas



*Cama portuguesa de ébano y bronce, siglo XVII. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.*

fabricadas con buenas maderas y metal. Tampoco éstas se describen con detalle pero la mayoría de ellas eran de granadillo y bronce, tan sólo un documento de 1640 describe una de nogal y bronce. En 1660 una acomodada familia contaba con diez camas: cuatro de tablas y dos de madera «ordinarias para los criados», dos de granadillo «ordinarias» y dos de granadillo con bronce «del ajuar con barandillas» para los titulares. Debemos suponer que la mayoría de las camas de este nivel, si no todas, debían tener pabellones o cielos: de hecho, en todos estos domicilios encontramos ricas ropas de seda para las camas principales.

<sup>17</sup> AGUILÓ, M.<sup>a</sup> P., *El mueble clásico español*, p. 214.

Por último, en unos pocos domicilios hallamos lo que podemos considerar el tipo de cama de mayor distinción de todas las analizadas. Comparte con las anteriores los elementos o adornos de bronce, con la diferencia de que la madera utilizada era de palosanto o, en menor medida, de cocobolo. También asociamos a estas camas de lujo un subtipo específico, las llamadas «de Portugal» o «de Lisboa».<sup>17</sup> En uno de los ítems se habla de una «cama de palosanto de Portugal», pero en los demás casos sólo se dice «cama de madera con bronce de Portugal», en otro, «cama de madera de la India de Portugal» y en una más, «cama de palosanto y bronce de

la India», aunque es posible que todas las menciones se refieran a un mismo tipo. Todos los domicilios de este nivel, sin excepción, presentan en sus inventarios ricas ropas de colgadura asociadas a estas camas. Un caso concreto puede ser el mencionado inventario de don Fernando de Melgarejo, riquísimo caballero Veinticuatro fallecido en 1630, en el cual se menciona una cama de tablas en la zona de servicio, posiblemente para el esclavo, cuatro camas doradas viejas –no sabemos si para sirvientes–, una cama «entera dorada» distinta de las anteriores y con mejores ropas, una cama de granadillo y dos de palosanto de Portugal para los titulares de la casa.

## LAS VAJILLAS

Es preciso considerar el elevado valor pecuniario de las vajillas cuando estaban fabricadas con metales nobles, lo que las convertía en bienes patrimoniales cuyo valor era independiente de su funcionalidad. La marquesa D'Aulnoy, durante su estancia madrileña en la década de 1670, anotaba asombrada en su diario el enorme peso de las piezas de plata de las casas españolas comparadas con las francesas. Un dato muy significativo es el importante descenso de la presencia de estos bienes en relación a los mencionados hasta ahora: sólo aparecen en la mitad de los domicilios inventariados y de ellos, tan sólo la mitad cuentan con



Francisco Gutiérrez, *El Banquete de Esther*. Colección Abelló, Madrid.

piezas sueltas que no podemos considerar vajillas en estricto sentido ya que carecen de alguna de las piezas básicas: platos, vasos o cubiertos. Las piezas más frecuentes son platos y cucharas, aunque la variedad es muy importante.

Resulta llamativo el hecho de que, incluso en moradas de escasos recursos, hallemos alguna que otra pieza de plata, lo que confirma la función «financiera» que cumplían como menciona el *Guzmán de Alfarache* cuando, al criticar la usura, comenta: «No quiero yo loar, ni Dios lo quiera, que defienda ser lícito lo que algunos dicen prestar dinero por dinero, sobre prendas de oro o plata, por tiempo limitado o que se queden rematadas, no otros trafillos paliados...».

Realmente, como sabemos por otras crónicas de viajeros, debieron ser las grandes familias nobles las que sorprendían en sus banquetes con enormes credencias donde sus centenares de piezas de vajillas de metal asombraban a comensales y visitantes.

Es más frecuente la mención de platos de «loza de Talavera» o «de Génova», junto con alguno suelto de peltre o plata. Lo contrario sucede con las cucharas, cubiletes y tenedores en donde nueve de cada diez eran de plata y algunas poseen mangos de carey o de nácar. Los escasos vasos mencionados son de vidrio.

En el resto de domicilios, es decir, en la cuarta parte restante, empezamos a localizar vajillas con, al menos, algunas piezas de cada uno de los grupos básicos enumerados. En la distribución por tipos de objetos, encontramos que los platos representan casi el 50% del total, los cubiertos poco más de un 25%, mientras que los vasos alcanzan un 13%, los accesorios un 6%, las jarras un 4% y, por último, las fuentes un 2%. Los porcentajes por materiales indican que la plata es la de mayor incidencia en detrimento del peltre, seguido de la cerámica, en la que irrumpen con fuerza los platos o las «borcelanas» «de China» y «de Portugal». La dotación media por cada domicilio se sitúa en torno a las cuatro docenas de piezas.

Sin embargo, dentro de este grupo destacan algunas residencias en donde las vajillas se componen de numerosos elementos, incluso por encima de la centena, y las piezas de plata y otros materiales de lujo están presentes en los distintos grupos. Encontramos platos y bandejas «de madera del Japón y de la China»,

cucharas de coral y de carey, vasos de «vidrio de Venecia», de hueso, de carey e incluso de ágata, tenedores de nácar, saleros de bronce, cocos «guarnecidos de plata» y tazas de carey.

## LAS JOYAS PERSONALES

Las joyas podrían entenderse como uno de los mejores indicadores del nivel de lujo de un grupo social.<sup>18</sup> En principio eran bastante frecuentes, pues se mencionan en la mitad de los domicilios reconocidos, aunque esto no debería ser interpretado con precipitación pues no todos los que poseen joyas pueden ser considerados individuos ricos. Otra vez el *Guzmán de Alfarache* nos da claves de interpretación: «Algunas joyas tenía para poder vender; mas honrúbase con ellas, y como estaba de partida para embarcarse donde las había menester, hacíasele de mal deshacer lo mucho para remediar lo poco». Es decir, las joyas, al igual que las vajillas, también se usaban como depósitos financieros para momentos de necesidad inesperados. Cervantes en *La Gitanilla* confirma esta idea: «Y si algunos de nuestros hijos...cayere...en manos de la justicia, ¿habrá favor tan bueno que llegue a la oreja del juez y del escribano, como destos escudos, si llegan a sus bolsas?. Tres veces... me he visto casi puesta en el asno ... de la una me libró un jarro de plata, y de la otra una sarta de perlas y de la otra cuarenta reales de a ocho que había trocado por cuartos, dando veinte reales más por el cambio».

Joyas había de los más variados tipos y formas, pues son casi noventa los términos diferentes que las designan. Frecuentemente estaban enriquecidas con perlas, aljófares o piedras preciosas: esmeraldas, diamantes, corales, etc., engastadas en oro o en plata.

Poseer joyas, por tanto, era más un hábito social que un lujo cuando se trata de pequeñas cantidades. Poseerlas o lucirlas eran, no obstante, dos asuntos diferentes que no siempre iban asociados. Curiosamente, no cualquier persona ni en cualquier situación podía o debía lucir joyas. Joyas para adorno de los dedos, como sortijas o anillos, para el cuello, como collares, cadenas o gargantillas, y para las orejas, como los zarcillos, eran los elementos más usuales. La mitad de los domicilios contienen joyas sólo de estos tipos más comunes. Se observa

<sup>18</sup> Véanse para este tema los trabajos de SANZ SERRANO, M<sup>a</sup>. J., *Antiguos dibujos de la platería sevillana*; de la misma autora «El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona», *La Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona, 1991; «El tesoro de la Virgen del Rosario de la parroquia de San Pedro de Carmona», *Carmona en la Edad Moderna, III congreso de la Historia de Carmona*, Carmona, 2003; «Las joyas en la pintura de Murillo», *Goya*, nº 169-71, Madrid, 1982; «Las joyas en la pintura del siglo XVII», *II Jornadas del Barroco en Andalucía*, Priego, 1984-85; «Joyería nobiliaria y popular en los retratos de Corte del siglo XVII», *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Madrid, 1992-94.



*Joyas civiles, siglos xvii y xviii. Colección privada, Sevilla.*



también que uno de cada cuatro del total de inventarios contaba, además, con piezas destinadas a lucirse en situaciones algo más especiales como las joyas adheridas a los vestidos y para los brazos y muñecas. Entre los primeros tienen gran incidencia los botones, generalmente de oro, y los broches, mientras que en los otros encontramos principalmente pulseras. También hallamos joyas para lucir en el peinado o en el tocado, hecho que se detecta en menos de un caso por cada seis individuos que poseen objetos de este tipo. Cintillos y trencillos para sombreros, agujas, espadillas y plumas para el peinado constituyen elementos de distinción en sí mismos, independientemente de poder poseer piezas que pudieran tener materiales de mayor calidad. Cervantes, en su *Casamiento engañoso* hace la siguiente descripción: «... entró en la sala, vestida de raso verde prensado, con muchos pasamanos de oro, capotillo de lo mismo y con la misma guarnición, sombrero con plumas verdes, blancas y encarnadas, y con rico cintillo de oro, y con un delgado velo, cubierta la mitad del rostro. Entró el señor don Lope ... no menos bizarro que vestido de camino...».

Pero donde realmente se distinguían unos ciudadanos de otros era en el uso de joyas para colgar de los hombros. En efecto, según se comprueba en testimonios pictóricos y también literarios, cabestrillos, bandas y cordones constituían un prestigio añadido que marcaba una frontera entre gentes del común y personajes públicos de alto rango social o político. De nuevo Mateo Alemán, en su *Guzmán*, refleja el alto valor material que podían alcanzar algunos de estos aderezos: «De casa de mi tío me trujeron un collar de hombros, una cinta y una pluma para el tocado, que de oro, piedras y perlas valían las tres piezas, más de tres mil ducados. Los demás me acudieron con broches, botones, puntas, ajorcas, arracadas, joyeles, cabos de toca y sortijas...».

## OBJETOS DECORATIVOS

Entre los objetos decorativos del hogar, los más abundantes eran las pinturas; en menor cantidad, las esculturas y, en proporción aún más baja, los demás enseres ornamentales. Mientras que éstos dos últimos géneros, por su limitada presencia, son en sí mismos indicadores de cierto modo de vida, con las pinturas ocurre lo contrario dado que estaban presentes en todos los domicilios inventariados.<sup>19</sup> La información que nos llega por esta vía documental sólo se refiere a su temática y, a veces, a su tamaño, aunque la simple presencia de algunos temas puede

tomarse como indicativo de cierto nivel. Eran frecuentísimas las representaciones de imágenes de Cristo, la Virgen o los santos, muchos de ellos mencionados como «de mala mano». Un número importante de domicilios contaban, además, con los denominados «cuadros de Flandes». Las escenas bíblicas del Antiguo Testamento eran mucho menos frecuentes y el tenerlas expuestas en casa debía ser para el visitante indicio de un estatus determinado. Las escenas históricas o mitológicas, las naturalezas muertas o los retratos familiares tampoco colgaban de las paredes de cualquier casa. Pero lo que marcaba el más alto nivel de las casas de morada eran los temas alegóricos, reservados para las salas de recepción de los más potentados.

Algo parecido sucede con las piezas escultóricas, aunque éstas se localizan en menos de la mitad de las casas. Las más frecuentes eran imágenes devocionales de santos, Cristos, Niños Jesús y alguna que otra de la Virgen María. Generalmente son obras de madera, aunque podemos encontrar alguna de bronce, alabastro o marfil. En ciertos casos, podemos hallar cruces, «agnus dei» y unos pocos relicarios. Los domicilios de más nivel poseían piezas de plata, ébano o carey, pero muy pocos exhibían esculturas profanas como «Una figura de Hércules lidiando de bronce» o «Un caballo de bronce pequeño antiguo», símbolo inequívoco de que su poseedor pertenecía a la élite local. Pero lo que muy pocos poseían eran piezas puramente decorativas como bolas y pirámides de materiales preciosos u objetos de importación. El extremo máximo de lujo al respecto lo encontramos en un documento de 1670 correspondiente a don Diego de Payba, el cual poseía lo que podemos considerar una «cámara de maravillas» sevillana, compuesta por centenares de variadas piezas, tanto de materiales de lujo como de origen exótico, principalmente del Japón o de las Indias.

Cerramos el recorrido por las casas sevillanas con un tipo de bienes que eran inequívocos emblemas de clase y por eso los denominaríamos, directamente, de ostentación. Entre ellos estarían las armas, los esclavos y los vehículos. La posesión de los mismos debería estar reservada a las élites pero, de hecho, los encontramos en casi la mitad de los inventarios. No obstante, armas y vehículos los había de muchos tipos y los esclavos se utilizaban para muchos menesteres. Casi un tercio de los inventarios describen espadas y dagas, caballo o mula y algún esclavo. Pero lo más interesante es que un 13% de los documentos presentan casi todos los tipos de bienes de ostentación posibles para la época, dato del que se podría deducir que Sevilla era una ciudad especialmente «ostentosa».

<sup>19</sup> Véase para este asunto nuestro trabajo «Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla Barroca (1600-1670)», *Archivo Hispalense*, nº 210, 1986, pp. 137-160.

Aunque en este terreno conviene diferenciar, puesto que una espada o una daga era un objeto frecuente pero una pistola no tanto y muy pocos podían lucir piezas como broqueles, cotas o rodela. Igualmente, un esclavo negro era un bien asequible pero no tanto una joven morisca. Caballos o mulas, más frecuentes éstas que aquellos, se podían mantener e incluso una silla de manos o un coche de vaqueta sin demasiados adornos, pero debía constituir un elemento de más distinción desplazarse en una carroza «de baqueta leonada con su encerado verde y sus cortinas de paño y damasco carmesí», elementos textiles de los que a veces se disponía de juegos «de verano y de invierno» de la misma calidad que los tejidos que cubrían los muros de sus salones, aunque esta sutileza sólo aparece mencionada en contadas ocasiones.<sup>20</sup>

Con sólo lo expuesto en estas líneas no parece prudente llegar a conclusiones sobre si nuestra ciudad podía ser considerada lujosa o austera. Como ya se indicó al inicio, la carencia de testimonios documentales relacionados con la nobleza titulada, la que mejor pudo otorgar ese tono mundano a la vida social sevillana, es una limitación paralizante ante cualquier tentación de teorizar con carácter general. Por otro lado, hubiera sido deseable contar con aproximaciones similares a ésta en otros puntos geográficos peninsulares que permitiesen hacer comparaciones. La muestra tomada nos adentra, no obstante, en este mundo complejo en donde los límites sociales aparecen difuminados a la luz de los ajuares domésticos. Tal vez, no podría ser de otro modo en una ciudad abierta, dinámica y compleja como la Sevilla del Seiscientos.

Hallamos en este panorama un lujo compartido por distintos niveles sociales, un lujo heterogéneo e, incluso, valga la aparente contradicción, un «lujo pobre». Teniendo en cuenta que nos encontramos ante una sociedad estamental, lujo y poder, fuese éste económico, social o político, deberían ir unidos. Los inventarios reales de la época reflejan el máximo nivel del lujo hispano que podríamos tomar como referencia y es probable que constituyera el modelo a seguir. Si en el futuro pudiéramos ir completando este panorama descendiendo en la pirámide social, observaríamos el paso paulatino hacia un lujo de tono menor en el cual no se cumple este binomio lujo-riqueza. Por un lado, vemos que la élite local sevillana, formada por la mezcla de estirpes de rancio abolengo, advenedizos enriquecidos y ocupantes de cargos municipales de

distintas clases, poseía, según las descripciones notariales, objetos muy similares a los declarados en los mencionados inventarios reales.<sup>21</sup>

Por otro lado, el «tercer estado» poseía, por lo que aquí se comprueba, bienes de lujo en cantidades más que suficientes como para poder hacer ostentación de ello en el ámbito doméstico. Es evidente que los desheredados de la fortuna no tienen presencia en este estudio, pero llama poderosamente la atención que niveles medio-bajos, e incluso algún miembro de las clases de menestrales más modestas, fuesen poseedores de objetos fastuosos. Por ejemplo, el carpintero Juan González, en 1670, dormía en una cama de nogal con colgaduras de damasco amarillo y poseía también un escritorio plateado. La esposa del espartero Juan de Salas, lucía, entre otras piezas de seda, una pollera de raso con dos franjones bordados de oro. El calafate Alonso de Pineda en 1610 tenía las nueve sillas de damasco. El propietario de un horno de «coçer chochos» poseía en 1670 un bufetillo de estrado de carey y un cofrecito de carey con plata. Y no detallaremos las numerosas piezas de cubertería de plata y de joyas personales localizadas en decenas de domicilios muy modestos.

En cualquier caso, sí podemos determinar con cierta exactitud lo que consideraban los sevillanos del Seiscientos como lujo, cómo se reflejaba esto en sus bienes domésticos que a grandes rasgos podemos resumir.

En cuanto a piezas textiles, tanto en ropas de casa como de vestir, son las confeccionadas con sedas, especialmente las de importación oriental, y las adornadas con hilos de oro y/o plata, las más valoradas. De los muebles, los más lujosos eran los de maderas exóticas combinadas con nácar, marfil, plata o bronce. La vajilla más fastuosa era la formada por piezas de metales nobles, a veces incluso con incrustaciones de nácar o hueso. El máximo nivel en joyas personales lo indican tanto la posesión de un número elevado de ellas previstas para ser colocadas en cualquier parte del atuendo, como particularmente las piezas destinadas al tocado y a los hombros. El interior de una residencia suntuosa siempre contaba con piezas artísticas de tema alegórico o mitológico y objetos exóticos de importación. Otros bienes de particular valor ostentativo son las carrozas como vehículos, las esclavas moriscas para el servicio doméstico y las armas defensivas de aparato.

<sup>20</sup> Véase el reciente trabajo de LÓPEZ ÁLVAREZ, A., *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano. 1500-1700*, Madrid, 2007.

<sup>21</sup> De hecho, no se encuentran diferentes tipos de objetos ni de materiales; sólo la cuantía marca las distancias sociales.

# **BARROCO DESPUÉS DEL BARROCO:** **PERVIVENCIA DEL ESTILO EN LA SEVILLA** **CONTEMPORÁNEA**

Álvaro Recio Mir



La genial intuición de Claudio Sánchez-Albornoz le llevó a imaginar que la Historia, más que de forma lineal, se desarrolla en espiral. Personalmente creemos que, como excepción que confirma esa regla, cabría interpretar el Barroco sevillano ya que su bucle, debido a una extraña atrofia geométrica, se cerró hasta convertirse en un círculo. En efecto, en Sevilla el Barroco se definió de forma tan hermética que no sólo asoló el anterior Humanismo local sino que se hizo, de alguna manera, permanente. En tal sentido y en un marco más amplio ha afirmado Antonio Bonet que Andalucía, desde el siglo xvii hasta nuestros días, es barroca, de manera que tal estilo aún conforma sus manifestaciones populares tanto colectivas como individuales, llamativa pervivencia que se puede rastrear en otros lugares como Baviera o Austria.

**Antonio Delgado Roig y Antonio Pleguezuelo,**  
*Proyecto de fachada para la capilla de la*  
*Hermandad de Jesús Nazareno de Sevilla.*  
Colección privada, Sevilla.

En tales casos –continúa el referido historiador– las clases privilegiadas, más que con el culteranismo de fines del siglo xvi, se identificaron absolutamente con el Barroco, por lo que lo potenciaron y perpetuaron como una suerte de arte para todos, no siendo extraño que a todos gustase, «dulcificase la vida y fuese tomado por el público como el colmo del refinamiento, el no va más del gusto».<sup>1</sup>

Verdaderamente, el fenómeno es de tal calado que parece que el Barroco fuese uno de los eslabones de la cadena genética de los andaluces. Resulta por tanto un asunto, además de sumamente vidioso, de muy interesante análisis, al menos en sus coordenadas generales y en el marco sevillano. En tal sentido queremos plantear una trascendental cuestión de partida: ¿por qué se ha producido tal aliento barroco que parece no tener fin y que tanto ha complicado el desarrollo del arte de vanguardia? La respuesta a esta pregunta, en modo alguno unívoca y de la que ya algo hemos avanzado, será en esta ocasión nuestro principal objetivo, que abordaremos en apretado y personal análisis.

Una de las primeras causas de la pervivencia barroca creemos que hay que buscarla, aunque parezca contradictorio, en el Neoclasicismo sevillano. A este respecto cabe referir el limitado desarrollo de su principal institución, apenas un romo remedo local de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Escuela de las Tres Nobles Artes, y de la que Moratín dijo: «es cosa infeliz, los maestros son de cortísima habilidad, no hay buenos originales que copiar, todo es pobre, mezquino y ruin. Si no se reforma aquello, pocos frutos pueden esperarse».<sup>2</sup>

En efecto, *aquello* apenas produjo frutos. Además, como ya en alguna ocasión hemos apuntado y aunque de nuevo pueda parecer paradójico, la implantación neoclásica, más que auspiciada, se vio frenada por la propia Academia de San Fernando. La normativa regia obligaba a cualquier empresa artística que se quisiese levantar en el reino a lograr el visado académico, lo que ralentizaba el proceso de creación y con él aumentaba su coste. Pero es que, además, la mayoría de los proyectos presentados al alto veredicto académico fueron reprobados debido al extremado rigorismo de la institución. Ello ocasionó un generalizado incumplimiento del conducto reglamentario ideado por los académicos para controlar la producción artística nacional. De esta forma, se desarrolló en muchas ocasiones una suerte de solución estilística de compromiso en la que el Barroco apenas quedaba disimulado por un tan mal digerido como superficial clasicismo.<sup>3</sup>

A ello hay que sumar, además, que el pseudoneoclasicismo local, lejos de renunciar a la tradición barroca, la asumió en gran medida. Si bien es cierto que, en una especie de esquizofrenia crítica, abominó de su arquitectura y, sobre todo, de sus retablos, de los que llegó incluso a postular su destrucción,<sup>4</sup> no lo es menos que ensalzó a los grandes escultores y pintores barrocos hasta convertirlos en modelos permanentes. Prueba de ello son las oraciones que Francisco de Bruna y Ahumada pronunció en 1778 y 1782 en la referida escuela local, en las cuales, además de remitir a los eternos modelos de la Antigüedad clásica, lo hizo a Zurbarán, Cano, Valdés Leal y, sobre todo, Murillo, por lo que se refiere a los pintores, y a Martínez Montañés e incluso a Pedro Roldán en cuanto a los escultores.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> SÁNCHEZ-ALBORNOZ, C., *Estudios sobre historiología. Historia y libertad*, Madrid, 1974, p. 198, y BONET CORREA, A., *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*, Barcelona, 1978, pp. 6 y 7. El triunfo del Barroco sobre el Humanismo es aludido en LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, p. 10, donde en concreto se dice «el mundo del Humanismo local era una Cartago asolada por la arrolladora victoria del mundo barroco».

<sup>2</sup> La claridad de estas palabras exime de cualquier comentario, en especial si las comparamos con las que Ponz dedicó a la Academia de Cádiz: «no es creíble el buen orden y aseo con que se ha planificado este estudio, el esmero de los señores encargados de su gobierno económico, la asistencia a los estudios nocturnos, el silencio que se observa en todas las aulas y, finalmente, el número de jóvenes asistentes a todas ellas, que suelen llegar o pasar de trescientos». Ambas citas explican la diferente suerte que corrió el Neoclasicismo, que triunfó en Cádiz y fracasó en Sevilla. Véanse respectivamente FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Viage a Italia*, Madrid, 1991, p. 636, y PONZ, A., *Viage de España*, Madrid, 1794. Vol. XVIII, p. 15. Aún se podrían añadir otras críticas a la institución sevillana, como la que de sus estatutos realizó su segundo protector, Eugenio Antonio Herrera, que los calificó de «diminutos y oscuros» para promover el desarrollo de las artes. Véase OLLERO LOBATO, F., *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*, Sevilla, 2004, pp. 94 y 95.

<sup>3</sup> Sobre el freno que la Academia supuso al Neoclasicismo nos hemos referido en RECIO MIR, A., «La escultura sevillana y la Academia de San Fernando o el ocaso de una escuela», *Academia* (en prensa).

<sup>4</sup> Véase a este respecto SERRERA, J.M., «Los ideales neoclásicos y la destrucción del barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás», *Archivo hispalense*, n.º 223, Sevilla, 1990, pp. 135-159.

<sup>5</sup> BRUNA Y AHUMADA, F., *Oración que en la junta general de la Escuela de las tres bellas artes para el repartimiento de premios que pronunció don Francisco de Bruna, oidor decano de la Audiencia de Sevilla en 14 de julio 1778*, Sevilla, 1790. Del mismo autor, *Oración que en la junta general de las tres bellas artes para el repartimiento de premios pronunció don Francisco de Bruna, oidor decano de la Audiencia de Sevilla, en 21 de noviembre de 1782*, incluida en *Distribución de premios a los discípulos de las nobles artes hecha por la Real escuela de Sevilla en junta pública de 21 de noviembre de 1782*, Sevilla, 1783. El ejemplar de ambas obras consultado se encuentra en la Institución Colombina, Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, 28-8-27, volumen misceláneo en el que la primera de las publicaciones citadas se encuentra en quinto lugar y la segunda en el sexto.



Juan de Astorga, *San José* (h. 1814). Iglesia de San Pedro, Sevilla.



**José Gutiérrez de la Vega**, *Inmaculada Concepción* (1856).  
Colección privada, Sevilla.

Pero en modo alguno esos modelos barrocos quedaron reducidos al mundo de las ideas, desarrollándose sobre todo de manera práctica en los ejercicios propuestos a los alumnos en la escuela. Así, la *Oración* de 1782 proponía copiar en la clase de escultura, en vez de modelos de la mitología clásica, «el Santo Domingo del convento de Portaceli y el San Juan Bautista de la iglesia de las monjas de San Miguel de Montañés». No es de extrañar, por tanto, que la escuela escultórica local, de gloriosa historia, fuese así condenada a convertirse en un atrofiado y reiterativo apéndice de sí misma, en el que apenas encontramos excepciones. De esta forma, los modelos barrocos se han repetido de forma prácticamente mecánica durante los siglos XIX y XX.<sup>6</sup>

Otro caso de pervivencia extraordinaria lo encontramos en la pintura, en la que, al menos durante todo el siglo XIX, el gran modelo fue Murillo. A este respecto ha señalado expresivamente Enrique Valdivieso que el culto a Murillo creó «una psicosis colectiva de emulación de su estilo». Ello cercenó en gran medida la creatividad y produjo una chata monotonía artística, de lo que se dieron cuenta algunos críticos avezados, como Félix González de León.<sup>7</sup> En gran parte tal murillismo lo auspició la enorme demanda de su pintura por parte de coleccionistas extranjeros, ávidos de obras del gran maestro del Barroco sevillano o, en su defecto, de copias o *pastiches* murillescos. Pero hay que recordar que la referida Escuela de las Tres Nobles Artes formaba a sus pintores a partir de la copia de Murillo. A ello hay que sumar aún que la burguesía local, que había venido a sustituir a la Iglesia en el mecenazgo pictórico, también demandó ese tipo de pintura para cuadros fundamentalmente de carácter devocional. Incluso pervivió en la pintura costumbrista del segundo tercio la estrella de Murillo. Pero todo ello no sólo tiene que ver con cuestiones estéticas o de estilo, ya que a ellas hay que sumar otras de carácter nacionalista, tan propias del siglo XIX, y que presuntamente atesoraba Murillo, en torno a cuya figura se tejió una tupida leyenda que fue mucho más allá de lo artístico y que lo convirtió en prototipo de artista de profundo calado religioso y que encarnaba las mejores virtudes de lo español.<sup>8</sup>

Ahora bien, no fue Murillo el único pintor barroco admirado en el siglo XIX; también lo fueron Zurbarán y, lo que resulta más llamativo, Valdés Leal. Aunque este último no fue reconocido

<sup>6</sup> RECIO MIR, A., «La escultura sevillana y la Academia de San Fernando...» *op. cit.* En paralelo a esta inercia barroca, la escultura contemporánea sólo se ha desarrollado de forma tardía y tímida. Véase al respecto BARBANCHO, J.R., *Lo moderno en la escultura de Sevilla*, Sevilla, 1999.

<sup>7</sup> VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, p. 16.

<sup>8</sup> GARCÍA FELGUERA, M.<sup>a</sup> de los S., *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, 1989.



Luis León Masson, *Vista del Salón de las Columnas del Palacio de San Telmo de Sevilla.*

internacionalmente hasta principios del siglo xx, en gran medida gracias a la gran monografía que le dedicó Gestoso, nunca perdió el favor de sus conciudadanos, de manera que figuró abundantemente en las más importantes colecciones decimonónicas de la ciudad, como la del Conde del Águila o la del deán López Cepero.<sup>9</sup>

Un papel aún no del todo definido, pero sin duda trascendental en el carácter barroco de la ciudad, lo jugó el Duque de Montpensier. Acerca de don Antonio de Orleans ha indicado Vicente Lleó que su compleja personalidad se basó en una inteligente síntesis de tradición y progreso, lo que explicaría su romántico y pintoresco apoyo a hermandades, devociones y romerías. Ahora bien, igual que se interesó por estas costumbres populares, fijó unas suntuosas normas decorativas, el denominado «*goût Montpensier*». Sin duda esta faceta deco-

rativa –y su proyección en la ciudad– es la menos analizada del generoso mecenazgo ducal, a diferencia de lo que ocurre con su conocida colección pictórica. En cualquier caso, resulta evidente que la ornamentación fue una de las grandes pasiones de don Antonio. Su archivo, lejos aún de haber mostrado todos sus tesoros, cuenta con pruebas que evidencian la importancia que daba a cada detalle decorativo. Así, los diseños de lámparas, muebles o jarrones se acumulan en número asombroso. Por poner algún ejemplo nos gustaría referir, al menos, los abarrocados diseños de muebles de Martín Kexel o los jarrones proyectados por Huntt Roskell, de evidente carácter neorrocó. Pero el espíritu barroco del «estilo Montpensier» es perceptible en otros importantes detalles, como en su referida colección pictórica, en la que se mezclaban maestros contemporáneos con otros barrocos. En tal sentido, nos parece sumamente expresivo que, junto a tres Murillos, don Antonio

<sup>9</sup> LLEÓ CAÑAL, V., «Fortuna crítica de Valdés Leal en el siglo xix», *Actas del II congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Valladolid, 1978, Vol. 1, pp. 205-207.



contase con veintitrés copias de sus más importantes cuadros, lo que prueba un superlativo interés por el artista y enlaza con lo que hemos dicho con anterioridad.<sup>10</sup>

Pero en modo alguno el barroquismo de Montpensier cabe cifrarlo en piezas aisladas. Por el contrario, las decoraciones por él articuladas –recordemos que no pocos proyectos indican «se han seguido las indicaciones de Su Alteza Serenísima»– son en su mayoría de un claro sentido barroco. Del máximo interés nos parece que la capilla del Palacio de San Telmo fuera por él reformada, pero no para simplificarla sino para intensificar su ya de por sí desbordante decoración barroca original. También sumamente expresiva resulta la barroquización del patio principal del palacio, en cuyas pilastras Balbino Marrón restituyó la decoración barroca que originalmente Figueroa había aplicado y que luego, bajo el signo del Neoclasicismo, había eliminado Lucas Cintora. De igual forma, las viejas fotografías que muestran la decoración que recibieron los salones de San Telmo –en especial el de Columnas, de clara evocación versallesca– evidencian un claro sentido acumulativo, donde se mezclaban soberbios muebles de Boule, pesados cortinajes, entelados rematados por galones, abigarradas *boiseries*, *pastiches* murillescos y objetos de todo tipo, hasta configurar un universo decorativo de claro sentido barroco, que creemos paralelo al que entonces se desarrollaba en la Francia de Napoleón III.<sup>11</sup>

Aún creemos que habría que relacionar con Montpensier el gusto sevillano contemporáneo por la liturgia y la ceremonia. Durante la larga residencia de los Infantes en Sevilla, la ciudad se habituó al desarrollo de un protocolo cortesano, seguramente de una especial rigidez y ostentación debido a que se trataba de una Corte en el exilio. No son pocas las muestras que se conservan de la importancia que tuvo la presencia de los Montpensier, o de sus ilustres invitados, en diversos actos públicos celebrados en la ciudad, especialmente de carácter religioso, como en las procesiones de Semana Santa, en el Corpus Christi o en los cultos catedralicios. Ello es igualmente predicable de las celebraciones de Estado que su presencia en



**Adolfo López**, *Sagrado Corazón*. Iglesia parroquial de San Andrés (1894), Sevilla.

Sevilla ocasionó, como el bautizo de su primogénita en la capilla del Alcázar y que obligó al establecimiento de un rígido ceremonial, desconocido para la ciudad pero que adoptó con entusiasmo.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> LLEÓ CAÑAL, V., *La Sevilla de los Montpensier. Segunda corte de España*, Sevilla, 1997, y RODRÍGUEZ REBOLLO, A., *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Madrid, 2005.

<sup>11</sup> Véanse FALCÓN MÁRQUEZ, T., *El palacio de San Telmo*, Sevilla, 1991, pp. 192 y ss.; LLEÓ CAÑAL, V., *La Sevilla de los Montpensier... op. cit.* y, sobre todo, de este último autor «El palacio de San Telmo en el siglo XIX», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 51, Sevilla, 2004, pp. 71-77. Acerca de la decoración del II Imperio francés ha indicado Mario Praz que Eugenia de Montijo mezcló las comodidades modernas con la elegancia del siglo XVIII, lo que sería predicable de lo realizado por Montpensier en San Telmo. Véase al respecto PRAZ, M., *Historia ilustrada de la decoración. Los interiores desde Pompeya al siglo XX*, Barcelona, 1965, pp. 355 y ss.

<sup>12</sup> Acerca de ello remitimos a la abundante iconografía sevillana de la época en *Iconografía de Sevilla, 1790-1868*, Madrid, 1991. En especial, pp. 268 y 269.

Ahora bien, la pervivencia del Barroco en Sevilla no quedó reducida a lo estilístico; a ello se sumaron cuestiones de carácter técnico y aún político, en muchas ocasiones mezcladas. En este sentido hay que advertir que el proceso de industrialización propio del siglo XIX parece que en nada afectó a la creación artística local, completamente contraria a cualquier innovación de carácter técnico. Tanto en el siglo XIX como en el XX, el mantenimiento de las técnicas artísticas se convirtió en un marchamo de calidad. Así, los modelos que la crítica local proponía fueron siempre los tradicionales y, más en concreto, los barrocos. Un expresivo ejemplo al respecto es la crítica que Manuel Serrano y Ortega realizó en 1894 a la capilla del Sagrado Corazón de la Parroquia de San Andrés con motivo de su inauguración. A pesar de ser éste un recinto en el que prima la estética neogótica, el referido erudito y sacerdote ensalzó con vehemencia la escultura de su titular, obra de Adolfo López que sigue la tradición barroca. A ella opuso las «nuevas efigies de escayola y cartón y piedra que no sólo son repulsivas a la estética, sino al espíritu religioso e impropias para ser presentadas a la pública veneración», ya que abogaba por el mantenimiento de la tradición artística, lo cual tenía mucho que ver con la pervivencia en las formas de piedad, del culto a las imágenes e incluso de la liturgia. A ello aún añadía Serrano y Ortega: «póngase una barrera a la industria transpirenaica y a los que imitándola arrojan a millares sobre nuestra patria esas figuras frívolas y antiartísticas que amenazan con acabar con el buen gusto en esta materia y con el arte de la escultura, que jamás podrá tolerarse que las figuras producidas por medio de mecanismo artificial se pongan al lado de las prodigiosas obras de Montañés, Cano, Roldán, Cornejo, Delgado, Torrigiano, Gijón, Hita del Castillo, Luisa Roldán, Hernández y otros cientos». Cientos entre los que, como vemos, priman los viejos imagineros del Barroco local.<sup>13</sup>

Ahora bien, quizás el más expresivo alegato de la recuperación de las técnicas y de los modelos pasados fue el liderado, también a finales del siglo XIX en el campo de la cerámica vidriada, por José Gestoso y Pérez, verdadero William Morris de las *Arts and crafts* sevillanas. El gran historiador del arte denunció que los

ceramistas trianeros «ignoraban por completo la existencia de los inapreciables modelos que existen en esta ciudad procedentes del Siglo de Oro de nuestras artes y, no distinguiendo los estilos, confundían los característicos de la XVIª y XVIIª centurias».<sup>14</sup>

Mucho menos conocida y quizá más expresiva aún sea su crítica a las esculturas que por entonces se hicieron en el retablo mayor de la iglesia jesuita del Sagrado Corazón. En concreto, de su titular dijo Gestoso que era «una de las infinitas copias de la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, al gusto francés contemporáneo, las cuales, por desgracia tanto se vienen prodigando en nuestros tiempos». Ello le llevó a criticar «La falta de conocimientos en materia de Bellas Artes, el prurito innovador, el mal gusto que a la sazón predomina, la afición a los relumbrones, a veces la falta de recursos del clero, son las causas que al presente contribuyen a que por todas partes veamos extenderse la pacotilla de los santos franceses, y, lo que es aún más sensible; ¡cuántas veces se han cambiado antiguos y hermosas imágenes de madera, por otras modernísimas de pasta, embadurnadas de arrebol y enriquecidas por oropeles!».<sup>15</sup>

Ya hemos hecho referencia a la pervivencia barroca en escultura y pintura, pero ¿qué pasó con la arquitectura? La arquitectura fue, sin duda, la manifestación por la que más interés mostró el fenómeno académico y en la que, en gran medida, se libró el fiero combate entre el Barroco y el Neoclasicismo. Aunque sólo en fechas recientes se ha prestado atención a ello, no cabe duda de que fue sólo en la arquitectura donde en el caso sevillano la tradición barroca pareció ser superada.<sup>16</sup> Pero la Ilustración no sólo supuso la primacía, aunque débil, del ideal clásico; también animó la recuperación de los estilos medievales, que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XIX. De esta forma no fue hasta la eclosión regionalista cuando la arquitectura local recurrió a la tradición barroca. Hay que recordar, en este sentido, que ya con anterioridad se había dado en la arquitectura europea no sólo un «*baroque revival*», sino toda una revalorización del estilo, cuyo hito máximo cabe fijarlo en el *Renaissance und Barock* de Wölfflin, publicado en 1888.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> SERRANO Y ORTEGA, M., «La nueva capilla del Sagrado Corazón de Jesús en el templo parroquia de San Andrés», *Diario de Sevilla*, 15 de junio de 1894, pp. 1 y 2. La industria transpirenaica a la que se refería Serrano y Ortega es el denominado Arte de San Sulpicio producido en París a finales del siglo XIX y que a partir del 1880 fue seguido por el conocido arte cristiano de Olot, Gerona. Ver vol. VI, ARTE DE CATALUÑA.

<sup>14</sup> GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los Barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Edición facsímil de la príncipe, Sevilla, 1903, a cargo de Alfonso Pleguezuelo, Sevilla, 1995, p. 352.

<sup>15</sup> GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1889-1892, Vol. 3.º, p. 270.

<sup>16</sup> OLLERO LOBATO, F., *Cultura artística y arquitectura... op. cit.*, en donde se reconoce que la Ilustración local en relación con la arquitectura puede entenderse como «la historia de un fracaso», p. 453.

<sup>17</sup> Sobre el marco general aludido remitimos al menos a la voz «Baroque revival» de *The dictionary of art*, Londres, 1996, y para el caso español a PÉREZ ROJAS, J., «El Barroco y el arte español contemporáneo 1860-1927», *Ars longa*, n.º 4, 1993, pp. 73-92.

En la arquitectura regionalista sevillana ha establecido Alberto Villar dos vetas barrocas: la ciudadana, de la que es prueba la obra de Juan Talavera, y la rural, ejemplificada en la de Vicente Traver. Personalmente nos parece más interesante esta última corriente ya que –además de demostrar la afirmación de Eugenio D’Ors de que «el Barroco contiene siempre en su esencia algo de rural, de pagano, de campesino»–<sup>18</sup> nos parece que responde a una recuperación más profunda del Barroco. En efecto, sus intervenciones en explotaciones agrícolas sevillanas enlazan con un fenómeno neoaristocratizador de la sociedad que impregnó todo el Regionalismo. En cualquier caso, ejemplos de la labor de Traver al respecto son el inmenso caserío Isla Mínima, en La Puebla del Río, para el Marqués de Olaso, o el suntuoso señorío de la Hacienda La Baldía, en Carmona, para el Marqués de Nervión, que algún despistado investigador ha tenido por obra del siglo xvii. En Isla Mínima, para que nada le faltase a su caserío, se añadió una plaza de tientas que es una reproducción en miniatura del coso de la Real Maestranza de Sevilla.<sup>19</sup>

No obstante, lo más interesante es que, a principios del siglo, en la arquitectura sevillana se plantearon dos opciones que llegaron a ser opuestas, la modernista y la regionalista, que venían a representar respectivamente la vanguardia y la tradición. Pues bien, a la postre acabó –y de forma arrolladora– venciendo la última en la segunda década del siglo.<sup>20</sup> Esa opción tradicional, en gran medida de carácter barroco, marcó una línea que sobrepasó incluso la ruptura que supuso la Guerra Civil. No es de extrañar que tras ella se desarrollase lo que se ha denominado «*regionalismo tardío*». También nos parece expresivo que, todavía en 1954, el arquitecto Alberto Balbontín de Orta proclamara que la arquitectura de los Figueroa, es decir, la esencia misma del Barroco sevillano, estaba aún viva.<sup>21</sup> De esta manera, la referida dicotomía tradición-vanguardia, teñida de dramatismo tras la guerra, se convirtió en la

base de la arquitectura local hasta fechas muy recientes. En este sentido, Eduardo Mosquera y M.<sup>a</sup> Teresa Pérez Cano han señalado que la generación de arquitectos de la postguerra sólo al final de su carrera, con alguna excepción, dejaron de practicar el Historicismo. Plantean, además, ambos autores una pregunta que aún no tiene contestación: «¿por qué la vanguardia arquitectónica no fue necesaria, no se produjo, no fue posible?».<sup>22</sup>

Un nacionalismo de signo mucho más político que el de finales del siglo xix ya referido es el que guió la reconstrucción del patrimonio religioso destruido en la ciudad en julio de 1936. En agosto de ese mismo año el general Queipo de Llano creaba la *Junta conservadora del tesoro artístico* que, además de evaluar lo aniquilado, marcó las pautas del proceso rector. A este respecto el arquitecto Antonio Gómez Millán señaló: «con la solera que representa el estudio de lo salvado total o parcialmente, podemos crear un arte nuevo... pero un arte fundado en la tradición, en los valores españoles universalmente consagrados, nunca copias de concepciones artísticas exóticas», lo cual –*mutatis mutandi*– parece ser una lejana evocación de lo que los nazis denominaban *arte degenerado*. A ello se sumaron las pautas establecidas por los historiadores José Hernández Díaz y Antonio Sancho Corbacho, que propugnaban «obligar a los arquitectos, escultores, pintores, orfebres y artistas en general a someter el anteproyecto de restauración a la Junta».<sup>23</sup>

No obstante, donde la permanencia barroca se ha manifestado de forma más arrolladora ha sido en las manifestaciones artísticas vinculadas a la Semana Santa. Verdadero bastión inexpugnable del estilo, aunque con antecedentes a mediados del siglo xix relacionados con Montpensier y durante el Regionalismo, ha sido tras la Guerra Civil y en especial en las últimas décadas cuando tal fenómeno se ha hecho más ensordecedor. Hito indudable en todo ello fue la Hermandad de la Macarena, cuya

<sup>18</sup> D’ORS, E., *Lo Barroco*, Madrid, 1964, p. 99.

<sup>19</sup> Sobre todo ello es imprescindible VILLAR MOVELLÁN, A., *Arquitectura del regionalismo en Sevilla, 1900-1935*, Sevilla, 1979, pp. 315 y ss. Sobre Isla Mínima remitimos a lo que de ella dice su propio autor, TRAVER, V., «Caserío de Isla Mínima, Sevilla», *Arquitectura*, n.º 93, 1927, pp. 248-254.

<sup>20</sup> Véase VILLAR MOVELLÁN, A., «Aspectos teóricos de la arquitectura neobarroca hispánica», *Primeras jornadas de Andalucía y América*, Huelva, 1981, Vol. 2.º, pp. 337-351, donde se explica el fenómeno, además de por el hartazgo del Neomudéjar y Neoplateresco, por otros factores como la aparición en 1908 del *Gestichte des Barock in Spanien*, en 1908, o por la versatilidad del Barroco frente al rigorismo propio del Clasicismo.

<sup>21</sup> VILLAR MOVELLÁN, A., *Arquitectura del regionalismo... op. cit.*, p. 168.

<sup>22</sup> MOSQUERA ADELL, E. y PÉREZ CANO, M.<sup>a</sup> T., *La vanguardia imposible. Quince visiones de la arquitectura contemporánea andaluza*. Sevilla, 1990, p. 32.

<sup>23</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1937, pp. 14 y 15. La cita de Antonio Gómez Millán la tomamos del prólogo que hace a dicha obra, en concreto de su p. 7.



Alberto Balbontín, *Ermita del Señor del Santo*. Valverde del Camino (Huelva).

imagen actual en gran medida fijó la compleja figura de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en las décadas iniciales del siglo xx, a la vez que se vivía una revalorización teórica del estilo.<sup>24</sup>

En relación con ello, resulta obligado referirnos a la construcción y ornamentación de la Basílica de la Macarena en la inmediata postguerra, al haber sido incendiada su capilla de San Gil en julio del 36. El nuevo templo está impregnado de un intenso barroquismo que no sólo afecta a su morfología, sino también a su misma inspiración. A este respecto, su arquitecto, Aurelio Gómez Millán, confesó al recibir el encargo:

«Tu imagínate que te encargan una cosa para la Macarena; ¿qué pasa?, no sabes por dónde empezar. Pero yo sí lo sabía, porque tenía el retrato de la Virgen delante y le dije: “Si Tu no pintas, yo no pinto”. Y lo pintó ella».<sup>25</sup> Tampoco necesita comentarios el acrílico análisis que de los encargos artísticos suntuarios de la hermandad realizó Bernal, de los que decía «se corresponden con una sensibilidad y estética tan particular que bien puede calificarse como de “estilo macareno”... en el que se mezclan añejas y sencillas composiciones barrocas, con tendencia unas veces a la exuberancia y otras a delicadas formas artísticas». A ello aún añade: «es de justicia reconocer

<sup>24</sup> Alfonso Pleguezuelo señala en este sentido que la muerte en 1917 de Gestoso supuso en Sevilla la desaparición del último detractor del estilo. Recordemos también que sólo dos años antes Ortega había publicado «*La voluntad del barroco*», estilo del que, aunque confesaba que «no se sabe aún bien qué es, no se ha hecho su anatomía ni su fisiología», hacía un primer reconocimiento. Véanse al respecto PLEGUEZUELO, A., «La “arquitectura brillante” del segundo Renacimiento sevillano», en LLEÓ CAÑAL, V. y HALCÓN, F. (dir.): *75 años. Sevilla y ABC en 1929*, Sevilla, 2004, pp. 58 y 59, y ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, 1997, p. 164. Sobre Rodríguez Ojeda remitimos a Juan Manuel, *el genio de Rodríguez Ojeda*, Sevilla, 2000.

<sup>25</sup> GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M.<sup>ª</sup> del V., *Aurelio Gómez Millán. Arquitecto*, Sevilla, 1988, p. 64.



**Aurelio Gómez Millán**, *Bóveda* (detalle), 1939-1949. Basilica de Nuestra Señora de la Esperanza Macarena, Sevilla.

que son numerosas las lecciones de arte que se han aprendido de esta cofradía y por ello, tal vez, se le designa popularmente como “Universidad de creaciones cofrades”.<sup>26</sup>

Estas *lecciones de arte* se han venido agrupando de forma genérica bajo el calificativo de *Neobarroco*. No obstante, en un momento como el actual en el que el concepto mismo de

Barroco es cuestionado, plantear el de Neobarroco lo creemos sumamente arriesgado. Interesante creemos resulta la postura de Pérez Lozano al respecto, que no sólo cuestiona el presunto estilo Neobarroco, sino que apunta que se trata de una cuestión más de gusto que propiamente estilística.<sup>27</sup>

En cualquier caso, este mantenimiento de las formas históricas, y en concreto de las barrocas, fue también debido a la perpetuación prácticamente intacta tanto del sistema de producción artística como de la labor de mecenazgo que las reclamaba. En efecto, en la Sevilla del siglo xx, se han mantenido los viejos talleres de escultura y talla, igual que los de platería o bordado, prácticamente como en los siglos xvi y xvii. A pesar de la desaparición legal a principios del xix del sistema gremial, los talleres han conservado las mismas formas de producción, al frente de las cuales está el maestro, de los que son buena prueba el referido bordador Rodríguez Ojeda, el escultor Castillo Lastrucci, el orfebre Cayetano González o el retablista Guzmán Bejarano, entre otros muchísimos. El maestro contrata la obra y la traza, siendo ejecutada, siempre bajo su atenta dirección, por sus «oficiales», ayudados por los «aprendices». Pero, no sólo se ha continuado esa producción colectiva propia de los talleres del Antiguo Régimen, opuesta por completo al individualismo artístico contemporáneo; de la misma manera se han mantenido tanto las técnicas como los materiales artísticos, lo que se tiene a gala.<sup>28</sup>

Ese mantenimiento del entramado gremial es plasmación evidente no sólo del mantenimiento del Antiguo Régimen, en cuanto a cuestiones estéticas y devocionales, sino de la práctica inexistencia de una industria contemporánea y, no digamos, de una creatividad vanguardista. El gremio está claramente basado en la repetición (recordemos al respecto el sistema de examen para adquirir la condición de maestro), y en la perpetuación de las formas, frente al inagotable experimentalismo del arte de vanguardia. De igual manera, esta pervivencia gremial también se caracteriza por un marcado carácter práctico y, por el contrario, muy escasamente intelectual. También es posible ver en este sistema de producción una localización tradicional en, por ejemplo, los denominados corralones que aún encontramos en la calle Castellar o los alfares de Triana. De igual modo son tradicionales las formas de relaciones humanas

<sup>26</sup> BERNALES BALLESTEROS, J., «Retablos, esculturas y pinturas», *Esperanza Macarena en el XXV aniversario de su coronación canónica*, Sevilla, 1989, p. 243.

<sup>27</sup> PÉREZ LOZANO, M., «¿Existe un estilo neobarroco en el arte cofrade actual?», en ARANDA DONCEL, J. (coord.), *Actas del III congreso nacional de cofradías de Semana Santa*, Córdoba, 1997, pp. 293-299. Una interpretación antropológica del barroquismo de la Semana Santa de Sevilla se ofrece en MORENO NAVARRO, I., *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, mixtificación y significaciones*, Sevilla, 1982, pp. 222 y ss.

<sup>28</sup> Véase al respecto FERNÁNDEZ DE PAZ, E., *Los artífices sevillanos de la Semana Santa andaluza: el ornato tradicional*, Sevilla, 1998.

entre el autor –o mejor el «maestro»– y el cliente, interviniendo éste último en el propio proceso creativo. Estas relaciones tradicionales son especialmente expresivas entre los miembros del taller, en los que encontramos tanto al maestro como a oficiales y aprendices. Igualmente, cabe recordar que, en muchas ocasiones, en los referidos talleres, se suceden dinastías familiares y encontramos la endogamia que veíamos en los del siglo xvii.<sup>29</sup>

En modo alguno puede pensarse que este conservadurismo técnico obedezca a una forma marginal o residual de aprendizaje artístico. Cabe recordar al respecto que en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, reflejo evidente de la ciudad en la que se encuentra, se sigue enseñando, por ejemplo, la policromía de la escultura en madera a partir del *Arte de la pintura* de Pacheco.<sup>30</sup>

Inmejorable y radicalmente contemporáneo reflejo de ese modo de entender la producción artística es, por citar algún ejemplo, el retablo mayor de la Ermita de El Rocío, en el término municipal de Almonte, Huelva. A pesar de que la devoción a dicha imagen mariana hunde sus raíces en la Baja Edad Media, no ha sido hasta las últimas décadas del siglo xx cuando ha adquirido toda su actual dimensión internacional. De esta manera, cada primavera, coincidiendo con Pentecostés, se celebra en torno a tan venerada imagen una romería que recobra en sus aspectos formales todo el universo barroco. Desde la arquitectura de las casas de las numerosas hermandades, que evocan la de las haciendas sevillanas del siglo xviii, a las carretas de los Simpecados arrastradas cadenciosamente en su largo peregrinar por majestuosas parejas de bueyes; de las calles terrizas de la propia aldea al galope de los numerosos romeros –rocieros– a caballo; de la articulación del tiempo mediante el tañido de las campanas y el rezo del Rosario hasta el más mínimo detalle, todo es allí barroco o susceptible de ser barroquizado. Pero de todo ello nos gustaría señalar ahora, al menos, el retablo mayor de la ermita, realizado en talleres sevillanos y terminado prácticamente a la vez que redactamos estas páginas. Como no podía ser de otra manera, es una obra de un apabullante barroquismo que parece querer desafiar las grandes obras hispalenses del siglo xviii y que no puede ser entendido si no se tiene en cuenta el espíritu que animó la construcción del templo que preside. Iniciado en 1964 según



**Antonio Delgado Roig** (proyecto), **Antonio Pleguezuelo** (perspectiva), *Proyecto de fachada para la capilla de la Hermandad de Jesús Nazareno de Sevilla*. Colección privada, Sevilla.

proyecto de los arquitectos sevillanos Antonio Delgado Roig y Alberto Balbontín de Orta, la *Memoria para el anteproyecto del nuevo santuario* establecía que «La perspectiva y el profundo sentido del estilo y espíritu de este santuario darán la impresión de un santuario típico de la historia, carácter y devoción del pueblo andaluz a la Madre de Dios; es decir, se aspira a que este santuario simbolice, por su sencillez y blancura, un cortijo espiritual de la Madre de Dios en la tierra de María Santísima». Con estas premisas no es de extrañar que tanto la ermita como su retablo evoquen obras barrocas.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Véanse *Creación y forma. Los gremios, artes y oficios de la Semana Santa sevillana*, Sevilla, 2005, y FERNÁNDEZ DE PAZ, E., *Los artífices sevillanos... op. cit.* Un gremio histórico es analizado en SANZ SERRANO, M.<sup>a</sup> J., *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*, Sevilla, 1991.

<sup>30</sup> Véase GAÑÁN MEDINA, C., *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*, Sevilla, 1999.

<sup>31</sup> Sobre el retablo véase *El escultor Manuel Carmona y el retablo de la Virgen del Rocío*, Sevilla, 1998. Acerca de la arquitectura de la ermita remitimos a MOSQUERA ADELL, E. y PÉREZ CANO, M.<sup>a</sup> T., *La vanguardia imposible... op. cit.*, p. 172, y GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y CARRASCO TERRIZA, M.J., *Catálogo monumental de la provincia de Huelva*, Huelva, 1999, vol. 1, p. 62, de donde tomamos la cita del texto.



**Antonio Martín Fernández, Francisco Bailac Cenizo y Manuel Carmona, Retablo mayor (1978-2006).** Ermita de Nuestra Señora del Rocío, Almonte (Huelva).

La avasalladora vigencia barroca en modo alguno ha quedado limitada a las manifestaciones religiosas o artísticas, ya que ha impregnado, como ya apuntamos, todos los aspectos de la realidad existencial sevillana. Quizás ningún barómetro mejor para medirla que la fiesta. Un agudísimo análisis ha realizado al respecto Rafael Atienza en relación a un elemento tan vinculado al Antiguo Régimen y, en particular, al Barroco y a la fiesta como el coche de caballos. Tan representativo elemento, lejos de ser arrumbado a principios del siglo, como ocurrió en el resto del mundo, se ha mantenido en Sevilla no sólo plenamente vigente sino que en las últimas décadas ha alcanzado tan desbordante desarrollo que ha sido necesario establecer ciertas pautas para que la tradición no se desvirtuara por completo y mantuviera su vinculación con el pasado. Quizás lo

más significativo, más que la constatación del hecho, sea la explicación de la causa, la cual creemos extensible a todo la reciente eclosión barroca. En tal sentido, Atienza ha hecho hincapié en que aquí la fiesta se ha mantenido tan viva que no puede ser fiel a su modelo original, ya que en la dicotomía entablada entre el mantenimiento de la tradición y su constante recreación ha vencido claramente ésta última.<sup>32</sup>

Ahora bien, en modo alguno se puede establecer una relación causa-efecto entre la pervivencia barroca y el régimen de Franco, como algunos han querido ver, ya que contra todo pronóstico, el restablecimiento de la democracia parece que no sólo ha tolerado sino que ha potenciado, en ocasiones hasta la náusea, esa latencia estilística. Ello se ha manifestado de forma asom-

<sup>32</sup> Las ideas de Rafael Atienza son apuntadas en el largo y agudísimo prólogo que escribe a RIVERO MERRY, L., *Carruajes y guadarneses en Andalucía*, Sevilla, 1999.

brosa en el *crecendo* vivido por la Semana Santa sevillana en los años ochenta y noventa. Igual cabría decir de la Feria de Abril, al respecto de la cual confesó Bartolomé Benassar que cuando la visitó por primera vez en 1975 creyó vivir «los últimos tiempos de esta fiesta». No obstante, el gran hispanista francés hubo de reconocer pronto su error, ya que sólo «15, 18 años más tarde, los caballos y los enganches son aún más numerosos, y las jóvenes, en traje de gitana, invaden la ciudad».<sup>33</sup>

A pesar de los varios ejemplos que con anterioridad hemos traído a colación, creemos que ninguno como el último que citaremos muestra hasta qué punto el Barroco se encuentra arraigado en la masa de la sangre del pueblo sevillano y, a la vez, hasta qué punto ese pueblo parece ser completamente refractario a la vanguardia. Se trata de las casas de la denominada nueva barriada de La Corza, al final de la carretera de Carmona, que el Patronato Municipal de la Vivienda encargó a Luis Marín de Terán y Aurelio del Pozo Serrano y que fueron construidas en los años ochenta. Ejemplo de compromiso con la contemporaneidad, las viviendas de La Corza desarrollaron diversas tipologías, de las que traeremos a colación en este caso las unifamiliares adosadas. La rigurosa composición de las mismas fue articulada a partir de la cadencia de volúmenes cúbicos, en los que se abren vanos que se adaptan al peldaño de la escalera interior de la vivienda, siendo éste el elemento más significativo de la misma. La referida sucesión volumétrica es sincopada por el espacio de acceso a cada vivienda.

Apenas dos décadas después de ser terminadas estas casas, prácticamente ninguna ha respetado su vanguardista diseño original, de forma que la galería de alteraciones sufridas resulta verdaderamente asombrosa. Son innumerables los azulejos devocionales que se han aplicado a los sobrios paramentos de los edificios, en la mayoría de los casos alumbrados por faroles y adornados por flores. Asimismo, hasta la propia estructura del proyecto ha sido alterada, ya que muchos de los espacios de acceso han sido colmatados, de manera que la referida

alternancia volumen cúbico-vacío del acceso ha desaparecido. A ello cabe sumar la aplicación de inverosímiles zócalos de azulejos, rejas con todo tipo de roleos decorativos y un universo de elementos que ha metamorfoseado por completo la apariencia exterior del conjunto. En principio, cabría calificar esa «aportación», más que nada *kitsch*, pero sin duda creemos que bajo ello palpita un arraigado sentido barroco y antivanguardista, del que podríamos referir otros muchos ejemplos, los cuales quizás cabría entender como el último, o seguramente el penúltimo, eslabón del «estilo sevillano» que definió Alejandro Guichot durante el Regionalismo.

En cualquier caso, como ya indicamos, el análisis de la inercia, pervivencia y recurrencia barrocas, que parece aumentar conforme más nos alejamos temporalmente de la definición original del estilo, no es una cuestión que se pueda agotar en unas pocas páginas, en las que apenas sólo cabe plantearla, de forma sin duda aleatoria. No obstante, todo parece indicar que el análisis sociológico de tal fenómeno, también por lo que se refiere a su proyección artística, es el más expresivo, de forma que podríamos pensar que su causa es una suerte de *rebelión de las masas* ante la *deshumanización de arte*. Ortega y Gasset decía a este último respecto que el *arte nuevo* era por vocación minoritario, «de aquí la irritación que presenta en la masa».<sup>34</sup> No es de extrañar, por tanto, que esta mayoría, al menos la sevillana, de la que en esta ocasión hemos tratado, por completo ajena al arte de vanguardia, se haya refugiado –*revelado*– en el arte del pasado, en concreto en el Barroco.<sup>35</sup>

Ahora bien, quizás aún habría que ampliar en futuros estudios el método sociológico hasta aquí más o menos planteado, al menos si creemos la afirmación de Eugenio D'Ors de que «*lo Barroco*», además de ser un fenómeno constante, afecta no sólo a las artes, sino a la civilización entera «y hasta, por extensión, a la morfología natural». Por tanto hay que reconocer la posibilidad de que todo sea más sencillo y que, como también él señala, «el Barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido».<sup>36</sup>

<sup>33</sup> BENNASSAR, B., *Historia de la tauromaquia. Una sociedad del espectáculo*, Valencia, 2000, p. 174.

<sup>34</sup> Acerca de los dos clásicos aludidos remitimos a ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte... op. cit.*, de cuya p. 50 tomamos la cita del texto del mismo autor *La rebelión de las masas*, Madrid, 2005.

<sup>35</sup> Como dijimos al principio, esto no sólo ocurre en Sevilla, de forma que nos parece muy significativa la afirmación de Morán y Checa de que «la conciencia de estar viviendo una época de transición y el convencimiento de que la gran utopía del arte del siglo xx –la Vanguardia– ha fracasado, están entre las causas remotas del nuevo descubrimiento y estudio de las manifestaciones coleccionísticas de una época dominada por el eclecticismo y el sentido manierista de la forma», MORÁN, M. y CHECA, F., *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985, p. 11.

<sup>36</sup> D'ORS, E., *Lo Barroco*, Madrid, 1964, pp. 77 y 31 respectivamente.





# Catálogo



## 1. LA CIUDAD

Durante el Barroco el poder tiende a concentrarse en grandes capitales y, aunque Sevilla no experimentará notables reformas urbanísticas, será sede de un antiguo Reino, de un puerto marítimo internacional, de un Arzobispado, de una Catedral, de una Audiencia, de una Universidad, de un Alcázar y de una Corte durante el llamado Lustró Real (1729-1733). También será Sevilla destino de embajadas extranjeras, centro de actividades artísticas, científicas o literarias y residencia de importantes personalidades que destacan en todos esos campos. Sus monumentos, sus brillantes fiestas y sus habitantes nobles, eclesiásticos, burgueses o marginados, quedarán reflejados en la pintura sevillana, siempre fiel a la realidad de su entorno.

## PEDRO ROLDÁN

### Ángeles pasionarios, c. 1666-1668

Madera tallada, policromada y estofada. 182 cm

Sevilla. Parroquia del Sagrario

El que fuera retablo mayor de la capilla de los Vizcaínos en el desaparecido Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla, y que desde 1840 preside el testero de la Parroquia del Sagrario de la Catedral hispalense, es el resultado de la estrecha colaboración entre Francisco Dionisio de Ribas, Pedro Roldán y Juan de Valdés Leal, habiendo sido concertado con el primero de ellos el 30 de septiembre de 1666. Tan notable máquina lignaria ya fue ponderada, al poco de ejecutarse, por el analista Ortiz de Zúñiga, como lo sería en los dos siglos siguientes por Antonio Ponz y Ceán Bermúdez, quien especificaba la elevada suma de 110.000 reales que abonó a Ribas la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad, contratante de la obra. En aquella escritura notarial se determinaba «*que la escultura del dicho retablo ha de ser de mano de Pedro Roldán, maestro escultor vecino de esta dicha ciudad y por su fallecimiento de otro maestro del dicho arte*». A excepción de su dorado y policromía, el retablo y sus esculturas estuvieron totalmente concluidos, a plena satisfacción de los comitentes, a fines de 1668, otorgando Francisco de Ribas la correspondiente carta de pago el 19 de enero de 1669.

En la reconstrucción que de dicho retablo propone la profesora Dabrio en su primitivo emplazamiento de la referida iglesia conventual franciscana, los dos hermosos ángeles pasionarios de tamaño natural que ahora figuran en los intercolumnios del cuerpo principal, escoltando el soberbio relieve central de la Piedad, originalmente debieron estar situados en

el segundo cuerpo, flanqueando el relieve de Verónica con el paño de la Santa Faz. Aunque dichos ángeles han venido siendo atribuidos por la mayor parte de los historiadores del arte a Francisco Dionisio de Ribas, estimamos que en función de lo que explícitamente señala la documentación y lo que delata su análisis estilístico y morfológico, su factura puede asignarse a Pedro Roldán.

Estos elegantes ángeles mancebos se disponen en responsión, con acusada teatralidad, adelantando una de sus piernas al tiempo que sus respectivos torsos se giran hacia la dramática escena del Descendimiento, acompañando el profundo dolor de sus protagonistas al mostrar en sus manos los atributos pasionistas de la lanza y el flagelo. Sus flotantes cabelleras, dispuestas en gruesos mechones, enmarcan rostros juveniles de rasgos delicados a los que aflora el llanto y una contrita expresión. El movimiento impreso a las escorzadas actitudes corporales, de claro acento barroco, se subraya con la agitación que muestran los paños de sus indumentarias. Visten alongadas túnicas con abertura lateral que permiten la visión de una de las piernas, y sobrevestidos ceñidos a la cintura, con las mangas cortas y generosas escotaduras. La vistosa policromía de las alas extendidas y los ricos estofados aplicados a las telas por Valdés Leal a partir de 1674 incrementan aún más, si cabe, los valores plásticos del modelado.

[J.R.P.]

#### BIBLIOGRAFÍA

SALAZAR (1949), pp. 326-328; SALAZAR (1955), pp. 28-30; BERNALES (1973), p. 66; DABRIO (1985), pp. 248, 428-437 y 512-513; GÓMEZ y GÓMEZ (2004), pp. 41-42.



## DOMINGO MARTÍNEZ (taller de)

### *Retratos de los reyes don Fernando VI y doña Bárbara de Braganza, c. 1747*

Óleo sobre lienzo. 83,5 × 62,3 cm y 83 × 65,5 cm, respectivamente

Sevilla. Ayuntamiento

Estos retratos del rey don Fernando VI y de su esposa doña Bárbara de Braganza fueron obsequiados por la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla al Ayuntamiento de la ciudad con motivo de la ascensión al trono del monarca en el año 1746. Para festejar tan feliz acontecimiento, la Real Fábrica de Tabacos patrocinó una fastuosa mascarada por las calles de Sevilla, que culminó el 29 de junio de 1747 con la entrega de ambos retratos al Cabildo municipal «*para que colocándose en la Sala Capitular... quedasen por gloriosa memoria de este culto*». Así lo testimonia una relación escrita del festejo y dos de los lienzos de la interesantísima serie del Museo de Bellas Artes de Sevilla atribuida a Domingo Martínez, el más destacado pintor sevillano del momento. Éstos reflejan el traslado de los retratos en una carroza, sobre un trono y cubiertos por un dosel, y su entrega al Ayuntamiento entre «*clarines y timbales*».

La autoría y cronología de estas pinturas es una cuestión compleja. Ambas toman como modelo los retratos de *Fernando VI y Bárbara de Braganza* (Museo del Prado) realizados por el artista de origen francés Jean Ranc, pintor de cámara de Felipe V llegado a Sevilla tras establecerse la Corte en ella. Fechados los originales en 1729, año del enlace matrimonial de los futuros monarcas, estas efigies conocieron un gran éxito, realizándose diversas copias. La supuesta existencia en los retratos del Ayuntamiento de unas iniciales, «E. F.», interpretadas como una posible firma del pintor Juan de Espinal («Espinal Fecit»), llevó a atribuir las al discípulo de Domingo Martínez, fechándose su ejecución en 1747. Una restauración posterior comprobó la ausencia de dichas iniciales, y ambos retratos fueron entonces adjudicados al taller de Ranc y fechados entre 1729 y 1735, año de la muerte del pintor francés. A pesar de la lógica dependencia de ambas pinturas con los originales de Ranc, teniendo en cuenta los acontecimientos que las rodearon, la autoría de Domingo Martínez de la serie del museo, así como su estilo y técnica, resulta factible que fueran realizadas por el taller del propio Martínez. Son obras que muestran la influencia del sentido elegan-

te y refinado del retrato cortesano francés, de cuidado tratamiento de las superficies, con especial atención al estudio de los ropajes y gran detallismo en la representación de adornos y joyas. No obstante, su dibujo blando y cromatismo falto de matices, la alejan de las creaciones de Ranc y su círculo.

A diferencia de los retratos del Prado, ambas pinturas son de formato ovalado y en ellas las figuras, de medio cuerpo, se recortan sobre un fondo neutro sin referencias ambientales. Representan a los jóvenes príncipes de Asturias tras su enlace matrimonial, contando él dieciséis años y ella dieciocho. Fernando VI aparece vuelto ligeramente sobre su izquierda, tocado con peluca y vestido con casaca de terciopelo rojo, ricamente bordada con hilos de oro, cuello y bocamangas de fino encaje blanco. Un manto celeste y una coraza militar, atravesada por una banda azul tornasolada, complementan su indumentaria. En el pecho lleva prendido un lazo rojo del que cuelga el Velloccino del Toisón de Oro. Con la mano derecha sostiene enérgicamente un bastón de mando. El futuro monarca, que sería conocido como el «rey pacífico o prudente», aparece revestido de todo el boato y esplendor propios de su condición, como perfecto militar y cortesano, aunque mostrando una expresión amable y relajada. La joven princesa portuguesa, Bárbara de Braganza, mujer culta y gran amante de la música, se nos muestra ricamente ataviada, con un traje de terciopelo bordado en plata provisto de broches, abundante pedrería y bocamangas de encaje blanco. Un manto de color rojizo cae tras ella con artificio. Va tocada con una peluca que se adorna con lazos y un rico broche de cristal. Con la mano derecha sostiene un pequeño ramillete de rosas, que sustituyen a los claveles del retrato original del Museo del Prado. Esta última flor, símbolo del amor conyugal, aparece con frecuencia en los retratos matrimoniales.

En Sevilla existen otras versiones de estos retratos que se conservan en la Real Academia de Medicina y en la Casa de Pilatos.

#### BIBLIOGRAFÍA

CANSINO Y CASAFONDA (1748), pp. 393-394 y 399-403; *Exposición Iberoamericana* (1930), p. 97, n.ºs 1097 y 1098; SÁNCHEZ PINEDA (1944), pp. 9-11 y 15; COLLANTES DE TERÁN DELORME (1967), pp. 37-38, n.º 37 y 39; PERALES PIQUERES (1981), pp. 47-48 y 81; SORO CAÑAS (1982), p. 93; FRANCO, PÉREZ y RÍO (1983), pp. 86-88, n.ºs 19 y 20; VALDIVIESO (1986), pp. 322-324; SERRERA, OLIVER y PORTÚS (1989), pp. 87 y 241-242; SERRERA CONTRERAS (1992), pp. 174-176; VALDIVIESO (1993), pp. 313-317; VALDIVIESO (2003), pp. 544-545.

[L.M.]





## DIEGO VELÁZQUEZ

### *Retrato de Luis de Góngora y Argote, c. 1622*

Óleo sobre lienzo. 54,3 × 45,5 cm

Madrid. Fundación Lázaro Galdiano, Museo

En el año 1621 sube al trono Felipe IV, un joven de diecisiete años que pronto dejará el poder en manos del Conde Duque de Olivares, hombre muy relacionado con Sevilla. La ocasión parecía propicia para que Velázquez intentara la aventura madrileña, pero habría que esperar a mediados de 1623, cuando el joven sevillano sería llamado por el Conde Duque, a instancias del sumiller de cortina de la capilla real del Alcázar, Juan de Fonseca, para intentar y conseguir finalmente ser pintor del rey tras la muerte de Rodrigo de Villandrando, a fines de 1623. En el primer viaje que realizó en 1622, Velázquez fue acogido por los intelectuales hispalenses residentes en Madrid, como los hermanos Baltasar y Luis de Alcázar. Se alojó en casa de Juan de Fonseca, a quien más adelante retratará, y fue presentado al Conde Duque. Tras pintar el retrato de Góngora por encargo de Francisco Pacheco, regresó a Sevilla.

Escribió el suegro de Velázquez: «Hizo, a instancia mía, un retrato de don Luis de Góngora, que fue muy celebrado en Madrid» (Francisco Pacheco: *Arte de la Pintura*, I, cap. VIII). Del retrato del gran poeta culteranista, autor de *Las soledades* y de *Po-lifemo*, cercano al ambiente cultural sevillano de inicios del siglo XVII, se conservan tres versiones vinculadas a la mano de Velázquez. La del Museum of Fines Arts de Boston ha sido habitualmente la más

alabada por la crítica artística desde que Mayer lo publicara en 1921. Las versiones del Museo del Prado y la del Museo Lázaro Galdiano, ambas en Madrid, han tenido consideraciones variables, que van desde su inscripción como autógrafas hasta la de copias de calidad. Camón Aznar consideró como original la pintura del Museo Lázaro Galdiano. La versión de este último museo, expuesta en esta muestra, presenta el busto del poeta sobre un fondo pardo marronáceo, con vestimenta sacerdotal y captado su rostro con un profundo sentido realista que muestra con veracidad la edad madura en la que lo retrató Velázquez.

Se ha especulado sobre las intenciones de Pacheco al encargar este retrato a Velázquez. Tal vez quiso posibilitar el conocimiento del talento del joven en la Corte, a la par que obtener un modelo verificable de su admirado poeta para el famoso *Libro de Descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, donde figura el escritor cordobés tocado con corona de laurel, elemento que en algún momento tuvo la versión de Boston. El valor iconográfico del retrato que hizo Velázquez de Luis de Góngora explicaría la realización de réplicas del mismo.

[J.F.L.]

#### BIBLIOGRAFÍA

ALLENDE-SALAZAR (1919), nº 21; MAYER (1936), nº 339; PANTORBA (1955), nº 22; CAMÓN AZNAR (1960), p. 342; LÓPEZ-REY (1963), nº 496; CAMÓN AZNAR (1964); BARDI (1970), nº 24; GUDIOL (1973), nº 33, p. 326; LÓPEZ REY (1979), nº 25; BROWN (1986), p. 35; GÁLLEGO (1990), nº 12; MENA (1999), nº 100, p. 214.



## ANDRÉS RUBIRA

### *Retrato de José Cervi, 1734*

Óleo sobre lienzo. 210 × 147 cm

Firmada.- *Faciebat Andres/Rubira. Sevilla*

Sevilla. Real Academia de Medicina y Cirugía

La estancia de la Corte de Felipe V en Sevilla entre los años 1729 y 1733 propició la llegada a la capital andaluza de insignes personalidades del ámbito político, social y cultural español. Entre las mismas destacó el médico personal de Isabel de Farnesio, José Cervi, quien se convertiría en el Presidente Perpetuo de la Regia Sociedad Sevillana de Medicina, motivo por el cual la referida institución encargaría a José Rubira la ejecución de esta obra.

La pintura muestra la única efigie pictórica conservada del ilustre Catedrático de Filosofía y Medicina, de Parma, José Cervi (1663-1748), siendo además el único retrato que se conoce firmado por Andrés Rubira quien, a pesar de las escasas obras que se le pueden atribuir actualmente, hubo de desarrollar una amplia producción, especialmente en el género del retrato.

José Cervi es representado a tamaño natural, de pie e imbuido del suntuoso y refinado boato de la afrancesada Corte española. Aunque está ataviado como un caballero con austera indumentaria negra, un aparatoso manto carmesí con ribeteado en oro e in-

terior de armiño le reviste de manera teatral, aludiendo a su vinculación con la Casa Real. El personaje está inmerso en un espacio escenográfico, respaldándole un barroquizante cortinaje pardo y figurando, a la derecha, una consola dorada con patas en cabriolé de bustos infantiles y una cartela en la que se inscribe una biografía laudatoria del ilustre médico. Destaca, en la zona superior, la presencia del emblema alusivo al apellido, un ciervo en corbeta. El personaje está representado con actitud rígida y adusto semblante de mirada penetrante, rigor matizado por el gesto abierto de su mano derecha, dirigida hacia un libro.

La obra está fechada en su cartela en el año 1734, situándose en la primera etapa de Rubira, por lo que está presente la huella de su maestro, Domingo Martínez, especialmente en el tratamiento lumínico, así como la influencia del gusto cortesano que en estas fechas se impone en Sevilla, incorporando elementos suntuosos y elegantes procedentes de la tradición barroca francesa.

#### BIBLIOGRAFÍA

VALDIVIESO (1986), p. 326, lám. 273; VALDIVIESO (2003), pp. 549-550 y 613, lám. 532.

[M.I.]



## PEDRO NÚÑEZ DE VILLAVICENCIO

### *Invitación al juego de bolas, c. 1675-1680*

Óleo sobre lienzo. 172 × 120 cm

Compiègne (Francia). Musée Antoine Vivenel

Es evidente la proximidad iconográfica de esta representación pictórica con la realizada por Murillo hacia 1670 y que actualmente se encuentra en la Dulwich Picture Gallery de Londres con el título de *Invitación al juego de la argolla*. La identidad de esta pintura con la que comentamos de Núñez de Villavicencio se justifica en la decisión de éste de acercarse artísticamente a las creaciones de quien era su amigo y de quien llegó incluso a ser su albacea testamentario.

La tesis argumental que presenta esta obra no es otra que la actualización barroca y popular del viejo dilema de escoger entre los contrapuestos caminos del vicio y de la virtud. Concretamente, en ella se muestra la presencia de dos niños, uno, pícaro y vagabundo, invita al otro, hijo de una humilde familia, a distraerse un rato jugando. Por ello debe de interrumpir la realización del recado, probablemente encomendado por su madre, consistente en comprar vino, dada la forma de la jarra que porta. Quizás la invitación al juego conlleva también poner en riesgo la moneda con que el niño de familia debe pagar el importe de la compra, con la consecuencia negativa que tendría la circunstancia de perderla y el consiguiente castigo que acarrearía. Por ello, la actitud

del niño de familia es pensativa y dudosa, puesto que es arriesgada la invitación que se le hace pero, al mismo tiempo, es sugestiva y complaciente. Esta actitud de tentación y duda está magníficamente plasmada en las expresiones faciales de los dos niños, quedando por cuenta del espectador la circunstancia de resolver si la proposición al juego sería aceptada o rechazada.

Muy cuidada es la descripción del vestuario de cada uno de los niños, advirtiéndose en el que porta el pícaro la presencia de un camisón aprovechado de una persona mayor, puesto que le está muy grande, al tiempo que va descalzo. El niño de familia lleva un modesto y gastado chaquetón blanco y cubre su cabeza con un sombrero y los pies con rústicos zapatos.

El escenario que Núñez de Villavicencio ha escogido para desarrollar este tema es similar a los que utiliza Murillo en episodios parecidos, ya que describe un lugar apartado y solitario, pero próximo a la ciudad. Por ello describe, al fondo, una masa de arbolado que se abre a la derecha a un paisaje en lejanía.

[E.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

ANGULO (1971), p. 364; HARASZTI-TAKACS (1977), nº 17, p. 199; MARTÍNEZ RIPOLL (1982), p. 110; GONZÁLEZ RAMOS (1999), p. 103; BOOKE Y CHERRY (2001), nº 29, p. 138; VALDIVIESO (2003), p. 381.

*«¡Oh pícaros cofrades! ¿Quién pudiese  
sentarse cual vosotros en la calle,  
sin que a menos honor se le tuviese?  
¿quién pudiese vestir a vuestro talle,  
desabrochando el pecho y sin pretina,  
y el corto tiempo mi sabor gozalle?»*

Hurtado de Mendoza



## ANÓNIMO SEVILLANO

### *Santas Justa y Rufina, c. 1725-1730*

Óleo sobre lienzo. 71,5 × 52,8 cm

Colección Laia Bosch

Esta bella representación pictórica de las Santas Justa y Rufina es obra característica de la escuela barroca sevillana del primer tercio del siglo XVIII, en la que se puede advertir un estilo propio de un anónimo seguidor de Murillo que, quizás, pudo ser discípulo de Juan Ruiz Soriano (1701-1763).

La iconografía que presenta la obra muestra a las dos célebres santas sevillanas en actitud apoteósica, ya que se las sitúa en la gloria celestial en el momento de ser coronadas bajo los auspicios de la Santísima Trinidad. Ambas muestran su habitual iconografía que las distingue, como son las palmas, alusivas a su martirio en época romana por negarse a entregar un tributo a Salambó, y los cacharros de cerámica que llevan en sus manos, que las identifican como vendedoras de loza. Las dos aparecen en actitud de interceder ante la divinidad por la ciudad de Sevilla, que aparece bajo sus pies en una vista tomada desde Triana, mostrando en primer plano el río con la Torre del Oro y el frente fluvial del barrio del Arenal.

El aspecto más interesante de esta composición es el tratamiento físico que el anónimo artista ha

empleado para describir a las dos santas que, siendo jóvenes y bellas como señala su iconografía, muestran prototipos de hermosura que estaban profundamente arraigados en el gusto popular sevillano.

De orden más secundario puede considerarse el tratamiento de los tonos cromáticos que aparecen, tanto en el vestuario de las santas, como en el de Dios Padre y Jesucristo en el rompimiento de gloria de la escena. Toda esta gama de color se encuentra perfectamente interrelacionada, destacando, además, la vaporosa atmósfera que inunda el fondo de la composición.

Aunque no está especialmente resaltada, resulta de interés señalar en el centro del paisaje inferior, donde se describe la ciudad de Sevilla, la torre de la Giralda, símbolo especial de las santas puesto que, según cuenta su leyenda, la salvaron de ser destruida en el terremoto que afectó a la población en 1505. Según esta leyenda, ambas bajaron del cielo y sujetaron la torre con sus manos para evitar que las intensas vibraciones del suelo la derribasen.

#### BIBLIOGRAFÍA

Obra inédita

[E.V.]





## ALONSO MIGUEL DE TOVAR

### *Retrato del cardenal fray Gaspar de Molina y Oviedo, c. 1738*

Óleo sobre lienzo. 228 × 156 cm

Inscripciones: «AL EM<sup>o</sup> SR. DON. GASPAR DE MOLINA I OVIEDO EX GENERAL DE LA ORDEN DE N.P.S. AGUSTÍN OBISPO DE CUBA BARCELONA I MALAGA COMISARIO GENERAL DE CRUZADA PRESIDENTE DE CASTILLA Y CARDENAL DE LA S.YGLESIA ROMANA»

Sevilla. Colección privada

El del cardenal Molina es el único retrato de cuerpo entero conocido de este pintor y la única obra que Ceán Bermúdez menciona de él cuando comenta en su diccionario que «retrató a muchos personajes y entre ellos al cardenal de Molina». Con una historia bien conocida, la obra pasó, tras su muerte, a manos de su amigo y colaborador el Marqués de los Llanos de Alguaza y de éste a los herederos de su mayorazgo, quienes lo conservaron hasta que a principios del siglo xx la obra es enajenada y llega a los actuales propietarios.

Don Gaspar de Molina y Oviedo fue un eclesiástico culto, de origen noble extremeño, hermano del Marqués de Ureña, hombre de confianza de Felipe V, amigo de Luis de Salcedo y Azcona, profesor del Colegio de San Agustín en Sevilla y creador de la primera biblioteca pública que hubo en esta ciudad, la del Colegio de San Acacio, que abrió sus puertas en 1749, muy poco después de su muerte en Madrid.

Molina fue retratado por Tovar cuando éste era pintor de Cámara del rey a las órdenes de Michel Van Loo, de cuya pintura toma rasgos cortesanos que se

perciben nítidamente en esta obra, como son la amplitud espacial, el ambiente palaciego con pavimentos de mármol, columnas y espesos cortinajes o el lujo de los muebles. La nutrida librería que aparece a sus espaldas no es otra que la que donó a la biblioteca que funda en Sevilla. El libro sobre el suelo, donde aparecen sus armas familiares y algunos de sus múltiples cargos públicos es una alusión a su tarea como benefactor de intelectuales cuyas obras editaba a sus expensas. El birrete que sostiene con su mano derecha lo recibió en 1738 de manos de Felipe V en Aranjuez, poco después de haber dirigido con éxito los trabajos preliminares para la firma del Concordato entre la Corona española y la Santa Sede.

Queda, pues, esta obra de Tovar como uno de los mejores testimonios de la tarea de este pintor, formado en Sevilla a la sombra de Murillo pero conectado en la Corte desde 1723 con las más actualizadas corrientes artísticas europeas.

#### BIBLIOGRAFÍA

CEÁN (1800), p. 49; CORTINES (1947), p. 314; URREA (1981), pp. 330-331; VALDIVIESO (1986), p. 302; SERRERA (1992), p. 192; QUILES (2005), p. 70; PLEGUEZUELO (2007) (b), pp. 168-176.

[A.P.H.]



## DIEGO VELÁZQUEZ

### *Retrato de Juan Martínez Montañés, c. 1635-1636*

Óleo sobre lienzo. 110,5 × 87,5 cm

Madrid. Museo Nacional del Prado (sig. 1194)

De la efigie de Juan Martínez Montañés (Alcalá la Real, 1568-Sevilla, 1649), se conocen tres interpretaciones. La primera, por antigua, es obra de Francisco Varela, pintor sevillano del primer tercio del siglo xvii y se conserva en la colección del Ayuntamiento de Sevilla. En ella se muestra al escultor a los cuarenta y siete años, modelando una figurilla en barro que recuerda al *San Jerónimo Penitente* del retablo del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla). La segunda es el dibujo de Francisco Pacheco para el *Libro de Descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Pero, sin duda, la mejor de todas fue el magnífico lienzo que realizó Velázquez en 1636, coincidiendo con la presencia del gran maestro del Barroco escultórico andaluz en Madrid. Efectivamente, en ese año el escultor alcalaíno acudió a la Corte para modelar el retrato de Felipe IV que iba a servir para fundir la efigie regia en la escultura ecuestre que realizó el florentino Pietro Tacca. Cuando Velázquez acometió este *Retrato de Martínez Montañés*, el efigiado no era precisamente un desconocido para él. Montañés era ya un artista de gran relevancia e influencia en el ámbito sevillano durante su infancia, etapa de formación y juventud.

Fue amigo de su maestro Pacheco, quien le admiraba y colaboraría con él en la policromía de algunas obras del escultor. Seguramente Velázquez le trató con familiaridad y afecto durante esta estancia en Madrid que duró siete meses.

La obra tiene todos los ingredientes propios de la primera época de madurez de Velázquez, donde la pincelada se ha hecho más fluida aunque todavía contenida cuando es necesario para no alejar al pincel de la realidad, al ojo de la vida y a la mente de la circunstancia humana. Montañés aparece en la composición de tres cuartos de figura y leve perspectiva de derecha a izquierda, sobre fondo neutro pardo, vestido con ropilla, cuello de golilla y capa negra. La mano izquierda se apoya sobre una cabeza modelada, en la que se intuye el rostro del rey Felipe IV. La mano derecha sostiene el palillo de modelar, elemento que, al mostrarse con claridad, reivindica decididamente la condición creativa del artista. Destaca en este magnífico trabajo el tratamiento de la testa del escultor, plasmada con un sentido de dignidad expresiva.

[J.F.L.]

#### BIBLIOGRAFÍA

CURTIS (1883), p. 152; ALLENDE-SALAZAR (1925), p. 90; MAYER (1936), p. 347; LAFUENTE FERRARI (1943), p. 87; LAFUENTE FERRARI (1944), p. 78; PANTORBA (1955), p. 66; LÓPEZ-REY (1963), p. 503; BARDI (1970), p. 73; GUIDIOL (1973), p. 83; LÓPEZ-REY (1979), p. 76; BROWN (1986), p. 74; GÁLLEGO (1990), nº 48; MARÍAS (1999), p. 142.



## ARCHITA RICCI (atribución)

### *Retrato de Hasekura, c. 1614-1615*

Óleo sobre lienzo. 203 × 147 cm

Roma. Colección privada

Esta pintura, de controvertida atribución, es un valioso documento histórico del episodio diplomático que la generó y, sin duda, la imagen más fidedigna del personaje retratado. Un recibo firmado por el pintor romano Archita Ricci, conservado en el archivo histórico de la familia Borghese y datado el 11 de julio de 1618, fue puesto en relación por Della Pergola con esta obra ya en 1954, aunque la medida indicada en el documento no es coincidente con la real del cuadro. Una nueva atribución fue hecha en 1988 por Tanaka quien vincula la obra a Claude Deruet, pintor francés que en esa fecha trabajaba para Scipione Borghese. Herrmann, por el contrario, ha mantenido la primera atribución, hecha con base documental, dado que la obra de ambos pintores es conocida de forma deficiente como para buscar apoyos en análisis formales comparativos. Resulta llamativa, a pesar de toda esta información, el aspecto sevillano que exhala este retrato naturalista y, en concreto, el curioso paralelo con la producción de Francisco Pacheco.

Hasekura Tsunenaga, fray Luis Sotelo y un nutrido séquito, vinieron a Europa entre 1613 y 1620 con el fin de lograr acuerdos en Madrid con el rey de España y en Roma con el Papa. Sus objetivos eran recibir en Japón más frailes franciscanos para continuar la evangelización del país y crear una ruta comercial directa con Sevilla. El nivel de la embaja-

da –de un rey local pero no del emperador o el Shogun–, la oposición de la Compañía de Jesús y la de los comerciantes portugueses –entonces integrados en la Corona española– que ya hacían esa ruta, provocaron el fracaso final de esta experiencia.

Se trata de un retrato de corte en todos los aspectos pues representa a Hasekura, vestido de samurai con sedas japonesas, portando las dos espadas de gala que se acostumbraba en actos protocolarios. A sus pies, un perro de compañía con rico collar, y sobre la mesa de la izquierda, un yelmo europeo que alude tal vez a su formación militar. En el ángulo superior, su escudo de armas con una svástica coronada a la occidental. Una cortina roja sirve de fondo y deja a la vista, al quedar recogida, una ventana a través de la que se observa el galeón San Juan Bautista, construido ex profeso en Japón por el rey de Boxú, Date Masamune –aunque son las armas de Hasekura las que ondean en su bandera–. En este galeón viajó la embajada desde Japón a Acapulco, embarcando luego en la Flota de Indias desde Veracruz hasta Sevilla. Sobre la nave, un rompimiento de gloria en el que aparecen el Espíritu Santo, la Fe, la Esperanza y, en sustitución de la Caridad, la figura de San Francisco, en alusión a la Orden de fray Luis Sotelo.

#### BIBLIOGRAFÍA

FURTTENBACH (1626), p. 96; BONCOMPAGNI (1904), p. 43; DELLA PERGOLA (1954), pp. 138-139; TANAKA (1988); HERRMANN-FIORE (1988), pp. 95-06; TANAKA (1989), pp. 160-164; HERRMANN-FIORE (1999), nº 53, pp. 90-91.

[A.P.H.]



## MINAMOTO TADAYOSHI

### *Wakizashi* (hoja), 1608

Forjado, curtido, trenzado; cincelado / Acero, textil, piel pescado, piel de raya y madera. Wakizashi: 69 × 7,6 cm; Kozuka: 21,4 cm; Kogai: 21,8 cm

Nombre del forjador en caracteres japoneses

Madrid. Museo Nacional de Artes Decorativas. N° Inv. 23104 D

Espada corta japonesa que acompaña a la katana como armas que los samuráis estaban autorizados a portar. A diferencia de la katana se utilizaba en la lucha interior, el combate con uno mismo que podía llevar al hara kiri. Por ello se les daba un tratamiento de joya y están más ricamente decoradas.

El arma se presenta dentro de su vaina de piel de pescado con una empuñadura de raya forrada de textil. En la vaina se sitúan dos huecos en los que aparecen el *Kogai* y la *Kozuka*, cuchillo y punzón.

A lo largo de toda el arma aparecen representados diferentes motivos simbólicos: un dragón en la hoja y otros dos en la guarda (*Tsuba*), dos dragones entre nubes en la parte inferior y uno sobre las nubes, en la superior, ambos en pos de la joya sagrada. En ambos lados del puño los *Menukis*, una liebre sobre nubes y un pato en reposo.

Las armas japonesas comienzan a aparecer en la Corte española desde finales del siglo xvi, al mismo tiempo que las primeras embajadas japonesas hacen acto de presencia en occidente. Las armas eran los objetos más importantes en la sociedad oriental, como en la occidental y, por tanto, era normal que

se regalaran como ofrenda de buena voluntad en las embajadas. Este valor simbólico del regalo de armas entre embajadas españolas y japonesas se ve expresado perfectamente en las palabras de las autoridades españolas en Filipinas en una situación de este tipo: *como entre soldados las cosas de más estima son las armas, os envió esa docena de espadas y dagas, las cuales con la voluntad que se ofrecen y en señal de amor aceptaréis de mi mano.*

La primera entrega de armas de importancia la realizaron los embajadores de los señores feudales cristianos (OHMURA, OHTOMO y ARIMA) que, camino de Roma, fueron recibidos por el rey Felipe II en el Palacio de El Escorial en 1584. En esa ocasión le fueron entregadas varias armaduras japonesas, al igual que a Felipe III en 1614.

Las armas blancas japonesas también fueron objeto de regalo, como cuando en 1614 una embajada del rey Date Masamune, con Hasekura Tsunenaga al frente, entregó una *katana* y un *wakizashi*, al ayuntamiento sevillano, piezas que al parecer fueron robadas del archivo municipal años después.

[G.D.B.]

#### BIBLIOGRAFÍA

VELÁZQUEZ y SÁNCHEZ (1862); CROOKE y NAVARROT (1898); DEGORE (1989); ARIAS ESTÉVEZ (2000), p. 89.





## JUAN ANTONIO DE VERA

### *El Embaxador*

Francisco de Lyra. Sevilla, 1620

Encuadernado en piel con hierros dorados. Muestra el exlibris del Infante Luis Jaime de Borbón y también el exlibris y el sello del Colegio de San Hermenegildo de Sevilla

Toledo. Biblioteca de Castilla-La Mancha / Biblioteca Pública del Estado. 1-4847

Juan Antonio de Vera, primer Conde de la Roca, fue extremeño de nacimiento y estuvo estrechamente vinculado a Sevilla donde conectó con los círculos poéticos de Arguijo y Pacheco y donde concibió varias obras literarias entre las que se destacaron *El Embaxador* (Sevilla, 1620) y el *Fernando o Sevilla restaurada* (Milán, 1632). Según Fernández-Daza, la primera de estas obras es «hija de su formación sevillana y broche final de los años vividos a orillas del Guadalquivir» y también «el primer diálogo sobre la diplomacia, conocido». En esta obra se aceptaba por vez primera y se difundiría en el futuro la palabra «embajador» puesto que hasta entonces había sido usado el término latino «legatus». Otra novedad de su obra fue el declararse abiertamente detractor del uso del latín como lengua diplomática y defensor de la propia lengua madre, postura que más tarde se haría común y convertiría el español en un idioma plenamente aceptado en ámbitos europeos. Vera refleja en esta obra ideas maduradas en sus lecturas de Justo Lipsio *De Constantia*, de Torcuato Tasso, en *Jerusalem Liberata* o de Baldassare Castiglione en *Il Cortigiano*.

La obra, con pocos precedentes en la literatura europea a pesar de la importancia del tema, se convirtió

en un vademécum de diplomáticos y fue pronto reeditada y traducida al francés (París, 1635) y al italiano (Venecia, 1649).

Para Vera, la diplomacia era un arte, pero no un arte entendido como inspiración sino como *techné*, como destreza profesional apoyada en la retórica y en la experiencia, tanto personal como colectiva, tanto presente como pasada.

Lope de Vega, quien conocía personalmente a Vera comentó el carácter novedoso de esta obra y también Baltasar Gracián se refirió a ella en tono muy halagador. Diego de Saavedra Fajardo, autor de *Empresas morales* y de *Idea de un príncipe cristiano*, fue también amigo personal del Conde de la Roca con quien compartió teorías políticas, posiciones éticas y patrones literarios como el del diálogo en que ambos vierten sus teorías educativas, uno para el príncipe y el otro para el embajador. El éxito de esta obra no sólo residía en la utilidad directa que poseía para los individuos dedicados a la diplomacia como profesión, sino en la indirecta que la convertía en obra útil para cualquier individuo que pretendiera pulir sus capacidades de relación humana.

[A.P.H.]

### BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ-DAZA (1995), pp. 123, 355 y ss.



## ANÓNIMO

### *Corazón con siete puñales*

Siglo XVIII

Plancha de oro con diamantes, rubíes y esmeraldas en engaste embutido. 11,5 × 15,5 cm

Cádiz. Iglesia de San Lorenzo. Orden Seglar Servita de María Santísima de los Dolores

Corazón compuesto por placa de oro, cubierto de piedras preciosas, con talla simple, en engaste embutido. Presenta anagrama de María en el centro, llama muy movida y siete puñales con mangos de pomo circular, arriales sinuosos y hojas rectas. De las piedras preciosas que la cubren, los rubíes son las más abundantes, dominando sobre las esmeraldas y los diamantes. El rubí, una de las gemas más valoradas a lo largo de los siglos, tanto por su belleza cromática como por su exotismo, se asocia por su color rojo a la sangre que fluye del corazón. Las esmeraldas y los diamantes aportan aquí la variedad cromática propia del gusto de la joyería barroca española. Frente a las densas y masivas formas de ésta última, aquí el metal queda reducido a una mera función de montura al servicio de las piedras preciosas, cuyo corte y tallado simple muestran más la tradición técnica del siglo XVII que la del siglo XVIII. En Europa, especialmente en Francia, se produce a lo largo del Setecientos una gran innovación en este campo, mientras España y la América española se aferran a las tallas simples y a los engastes que embuten profundamente las piedras, pues no interesa su máximo brillo y lucidez sino el efecto cromático del conjunto.

En 1727 se populariza en Cádiz el culto a la Virgen de los Dolores y se funda la Tercera Orden, Cofradía de los Dolores y Esclavitud, ubicada en la Parroquia de San Lorenzo, y con el firme apoyo del obispo Lorenzo Armengual de la Mota. A partir de este momento y por las necesidades litúrgicas, es cuando comienza a formarse el patrimonio de la citada cofradía, siendo este corazón una de las piezas más destacadas de las realizadas en el siglo XVIII, pues no olvidemos que se trata de un elemento esencial en la iconografía de la Virgen de los Dolores. Los siete puñales que traspasan el corazón aluden a los siete Dolores de María, según los pasajes bíblicos de la profecía de Simeón, la Huida a Egipto, el Niño perdido en el templo, María encuentra a Jesús con la cruz a cuestas, María al pie de la cruz, recibiendo el cuerpo del Hijo y su presencia en el sepultura de Jesús, mientras la llama de fuego en la parte superior del mismo representa el amor de María hacia Dios y la Humanidad.

[M.J.M.A.]

#### BIBLIOGRAFÍA

ALONSO (2002).



## ANÓNIMO

### *Joya de pecho*

Segunda mitad siglo XVIII

Plata dorada, repujada y cincelada, con esmeraldas, diamantes y rubíes en engaste embutido. 21 × 36 cm

Sevilla. Colección privada

Presenta estructura triangular calada, ligeramente convexa, formada a base de ces vegetalizadas, combinadas con tallos entrelazados terminados en flores de cinco, seis u ocho pétalos abiertos y diamantes, rubíes y esmeraldas, de talla simple y engaste embutido. En el centro, enmarcado por una cartela muy movida, aparece un ostensorio que se ajusta a líneas estructurales y estéticas de la segunda mitad del siglo XVIII, con tradicional nudo piriforme y viril de sol conformado por haces de rayos biselados de distintos tamaños, que parten de un cerco de lo que podrían ser nubes y querubines. Un conjunto de siete capullos semiabiertos, adornados con esmeraldas, penden de la pieza.

Esta joya de pecho hay que considerarla un auténtico *peto*, de aplicación sobre la indumentaria, tal y como se aprecia en un retrato mostrado en esta misma exposición. Se debe coser al tejido para sujetarse a éste, por lo que se provee de pasadores interiores para facilitar la tarea. Esta tipología, una de las más significativas del siglo XVIII, se suele realizar en oro o plata, con numerosa pedrería, y con diseño de temas florales calados que irán evolucionando.

Aunque este tipo de joyas es de origen civil, muchas de las piezas conservadas en Andalucía forman parte de tesoros de imágenes marianas; algunas, como fruto de donaciones, pues no olvidemos que el desarrollo devocional y el alhajamiento de las imágenes van unidos, y, otras, realizadas ex profeso, en tal caso suelen llevar algún elemento iconográfico de carácter religioso, como sucede en esta pieza. Entre las conservadas en Sevilla y su provincia destacan el peto de la Virgen de Gracia de Carmona, el de la Virgen de Consolación de Utrera y el de la Virgen de la Asunción de Estepa, que se ajustan al modelo característico de la primera mitad del siglo XVIII, compuesto por un amplio cuerpo desarrollado a lo ancho, de hojarasca calada, con flor central esmaltada y gran profusión de piedras, fundamentalmente esmeraldas. Las innovaciones introducidas a mediados del siglo XVIII en la joyería española las podemos apreciar tanto en un peto de la Virgen del Valle de Écija, realizado en plata dorada adornada con diamantes, como en el de la Virgen del Amparo de la Parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla, así como en esta pieza que ahora comentamos.

[M.J.M.A.]

## BIBLIOGRAFÍA

Obra inédita



ANTONIO DE GARAY (autor)  
ANTONIO AGUSTÍN MÉNDEZ (restaurador)

*Galeón*

Ejecución 1725, restauración y dorado 1779

Plata en su color y plata dorada. 28,5 × 30,4 × 8,9 cm

Sevilla. Palacio de San Telmo

Se trata de una original pieza que lleva en su mano la Virgen del Buen Aire, realizada por Juan de Oviedo, junto con el primitivo retablo que estaba en la capilla del Hospital de Mareantes, situado inicialmente en Triana. Trasladado el organismo al Palacio de San Telmo en 1704, se hizo un nuevo retablo al que se adaptó la Virgen, convirtiéndola de alto relieve en bulto redondo en 1724, por el escultor Pedro Duque Cornejo, y un año después se le incorporó el barco.

La pieza es enormemente detallista y rigurosa en todas sus partes, y parece ser un modelo de nave de los que se ejecutaban entre 1650 y 1720, pero preferentemente en la primera etapa. Contiene cuatro velas cuadradas, que por su situación y diseño corresponden a navíos del siglo XVII, fecha que se corrobora por el escaso número de cañones, seis en cada banda, el palo oblicuo, y la elevación media de

los castillos de popa y proa. La minuciosidad de las cuerdas, las velas, los cañones, etc., hace pensar que el platero debió recibir un modelo exacto en maqueta de un experto en navegación.

Dada la advocación de la Virgen, debió tener un barco desde el inicio, y a pesar de que la documentación presenta como autor a Garay en 1725, no obstante, según los expertos, el modelo de barco parece más antiguo, lo que puede explicarse al menos de dos formas. La primera que el modelo que se le presentó al orfebre era antiguo con respecto a la navegación real que se hacía en el momento, y la segunda que el barco ya existiera desde la época de la construcción de la imagen, y que Garay lo retocara o incluso rehiciera, pero siguiendo el modelo original.

[M.J.S.]

**BIBLIOGRAFÍA**

JOS (1986), pp. 51-54; FALCÓN (1991b); PÉREZ MALLAINA (1992).

*«Vienen de Sanlúcar  
rompiendo el agua  
a la torre del Oro  
barcos de plata»*

**Lope de Vega**





## ANÓNIMO SEVILLANO

### *Jarra, c. 1770*

Loza esmaltada y pintada. 37 × 30 × 34 cm

Toledo. Colección Sánchez-Cabezudo

Numerosas piezas cerámicas de vajilla y también paneles y conjuntos de azulejos testimonian el trabajo de los pintores de cerámicas de Triana durante el siglo XVIII, pero pocas piezas como ésta reúnen los rasgos que la caracterizan de manera tan nítida y con tanto atractivo.

La forma volumétrica de esta obra responde a un tipo de jarra de gran tamaño que se usaba como aguamanil y que frecuentemente hacía juego con una jofaina o palangana de decoración similar. Ambas servían para el aseo personal y se conservaban en las alcobas. La forma concreta de esta pieza está compuesta por un recipiente torneado y completado con un asa sinuosa y un pico vertedero cubiertos por aplicaciones decorativas en relieve. El modelo se deriva de jarras de este tipo fabricadas en Alcora (Castellón), cuyas producciones originales llegaban a Sevilla y vendían los propios loceros de Triana, como sabemos por restos arqueológicos hallados.

La decoración pictórica de la pieza responde a una moda europea, también manifestada en esa manufactura levantina, que se dejaba influir por los productos venidos de Oriente (porcelanas, lacas y tejidos), decorados con un repertorio de origen chino muy difundido por Francia y conocido genérica-

mente como «Chinoiserie», término francés que en Sevilla se tradujo por «estilo chinesco» y que fue sinónimo de lo que hoy llamamos «rococó». Las pagodas, las montañas y los paisajes evanescentes que decoran los horizontes de esta jarra, de clara progenie china, sirven de fondo a los dos personajes ataviados a la moda de la época de Carlos III, pero con rasgos faciales orientales, que componen una convencional escena galante.

Un esmalte blanco y espeso, un fino dibujo trazado con manganeso, una gama cromática suave de azul, verde oliva, ocre claro y siena, una ejecución en parte minuciosa y en parte descuidada pero hecha con enorme gracia y desenvoltura, son todos ellos rasgos característicos de la pintura cerámica sevillana, que terminaría definiendo en esa misma época el popular y desenfadado estilo de la «montería».

El anónimo pintor de esta jarra es, muy probablemente, el mismo que pintó otras piezas que conocemos como el plato de la Amazona del Museo Arqueológico Nacional o conjuntos de azulejos como el zócalo del Convento de la Encarnación en Osuna (Sevilla).

[A.P.H.]

## BIBLIOGRAFÍA

Obra inédita

*«Oh casa de una platera  
tan limpia en su proceder  
que sin plata puede hacer  
las Indias en Talavera»*

**Lope de Vega**



## ANÓNIMO

### *Vista de la plaza de toros de madera de Sevilla, c. 1740*

Grabado sobre papel. Talla dulce, buril y aguafuerte. 72 × 92,5 cm (superficie estampada)

Inscripción: «*Vista y Perspectiva de la Insigne plaza de los Toros en día de función de la Ciudad de Sevilla*». Al pie se inscribe la siguiente leyenda: «1. Esfigie del Serenísimo Señor Infante Dn Phelipe Hermano Mayor de la Real Maestranza. 2. Balcones de la Real Maestranza. 3. Piemderes de Bara Larga 4. Capeadores 5. Regileteros 6. Matadores. 7. Andamios». Impresa en París en casa de L. Mondhare calle St Yago Sevilla. Hospital de los Venerables, Fundación Focus-Abengoa

Vista idealizada de una de las plazas de toros de madera que poseyó la Real Maestranza de Caballería en el Baratillo, durante la celebración de un festejo taurino. Su interés arquitectónico radica en mostrar un tipo de construcción que evoca el modelo de las plazas mayores, como espacio idóneo para los festejos taurinos y caballerescos antes de que se adoptara el círculo. Su forma cuadrilonga recuerda la imagen del plano conservado en el Archivo Municipal de Sevilla, donde se representa la plaza de San Francisco preparada para la celebración de unas fiestas de toros, lugar éste, junto con la plaza de Regina Angelorum, preferido por los maestrantes para esta clase de celebraciones.

En ésta vemos la doble andamiada usada para ver las fiestas destacando el espacio dedicado al balcón central, antecedente del futuro Palco del Príncipe presidido por el retrato del entonces Hermano Mayor de la Corporación, infante don Felipe de Borbón, duque de Parma, Plasencia y Guastalla. El escudo real que lo remata se emplearía, asimismo, en la plaza, ya permanente, construida a partir de 1761.

Desde el punto de vista de la tauromaquia, la imagen muestra las distintas suertes de las fiestas de toros con la inclusión de perros y animales salvajes dentro del coso. Aunque se celebraron festejos taurinos en la plaza con leones y perros, dudo que la imagen se corresponda con la realidad, tratándose más bien de una visión imaginaria de todas las suertes que acontecían en este tipo de fiestas. A pesar de ello, es interesante la aparición en el grabado de caballeros lanceando los toros, mientras otros lo hacen a pie mostrando el momento de transición de la tauromaquia caballeresca, propia de la Maestranza, al incipiente «toreo de a pie» que finalmente desbancaría la modalidad anterior. Louis-Joseph Mondhare fue grabador y marchante, activo en París entre 1740-1794, autor de numerosas vistas de ciudades tanto de Francia como del resto de Europa. Tiene otro grabado similar que reproduce una corrida en la Plaza Mayor de Madrid, conservado en el Musée National des Arts et Traditions Populaires de Paris (Nº Inv. 981.21.45 C) en el que repite los mismos elementos que componen esta vista.

[F.H.A-O.]

#### BIBLIOGRAFÍA

HALCÓN (1990), p. 69; OLMEDO GRANADOS (2003), p. 130.

View of the Arena of the City of Mexico, showing the Bullfight and the Races.



## JULIÁN PASADELA Y LÓPEZ

### *Simpecado de Nuestra Señora de las Aguas, 1761*

Oro y sedas de colores sobre hojillas de plata. 269 × 134 cm, asta 395 cm  
Sevilla. Parroquia del Divino Salvador, Archicofradía Sacramental de Pasión

Este soberbio Simpecado de Nuestra Señora de las Aguas fue donado a la Hermandad Sacramental del Salvador por su cofrade Antonio Naranjo, en mayo de 1883. Consta en Acta Capitular que dicha obra había sido costeada por un tío (sic) suyo, pasando posteriormente a ser de su propiedad.

En mayo de 1992 se llevó a cabo la limpieza de los bordados de este Simpecado, por parte de José Ramón Paleteiro e Isabel Melero. En el transcurso de su labor apareció un documento manuscrito en el interior del forro, que nos aclara quién fue el autor de tales bordados, el donante y la fecha de ejecución; la nota, que por primera vez transcribimos, dice así: «*El bordado de este Simpecado lo hizo Julián de Pasadela y López, a espensas de D. Diego de Bargas, como diputado y que fue quien suplió todo su costo. Año de 1761*».

Sabemos que la Hermandad Sacramental utilizó ocasionalmente dicho Simpecado como insignia corporativa en las procesiones septembrinas que el Cabildo de la Colegial del Salvador primero, y el clero parroquial más tarde, organizaba con la imagen de Nuestra Señora de las Aguas, en su paso de tumbilla.

El Simpecado se centra en torno a una pintura anónima de dicha efigie mariana, interesante óleo sobre lienzo de mixtilíneos contornos y gran valor iconográfico. Se complementa esta representación pictórica con atributos en plata de ley, como la corona, ráfagas de rayos rectos y ondulantes, media luna, cetro de Nuestra Señora y la bola del mundo rematada por la Cruz que porta el Niño en la mano izquierda. Precisamente, en las citadas media luna y ráfaga aparece el punzón de PEDRO/PONZE, el platero que labró el asta y la cruz de esta pieza.

La rocalla, sinuosa y asimétrica, diseñada con múltiples variantes, y entremezclada con ramos de polícromas flores de seda, constituye el motivo ornamental predominante en esta admirable muestra de bordado rococó. Se han empleado en su confección muy diversas clases de hilo: hojilla de plata que sirve de soporte a todo el despliegue ornamental, hojilla de oro, muestra, canutillo, torzal, briscado, entorchado, talco, etc., además de la seda natural. No le van a la zaga la riqueza de puntos: empedrado, media onda, punta, muestra armada, setillo y cartulina, por señalar los más utilizados.

[J.R.P.]

#### BIBLIOGRAFÍA

BERNALES (1984), s.p. B.2; CARRERO (1993), s.p. E.3.



## JUAN DE ESPINAL

### *Alegoría de la Llegada de la Pintura a Sevilla, c. 1770-1775*

Óleo sobre lienzo. 56 × 83 cm

Inscripción: «*vivite felices quibus est fortuna peracta*». «*Hic Fervet Opus*». «*Protecctio*»

Madrid. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

En 1759 se funda en Sevilla la Academia de las Tres Nobles Artes. Tras varios años de difícil andadura, los maestros de la academia deciden elevar en 1770 un escrito al Marqués de Grimaldi, Secretario de Estado de Carlos III y gran protector del arte, solicitándole su patrocinio. Como apoyo a su reivindicación, entre esta fecha y 1772 se realizaron varios envíos artísticos para que los académicos madrileños comprobaran los progresos de los artistas reunidos en Sevilla. Dentro de estos envíos figuraba esta pintura de Juan de Espinal, quien pocos años después será elegido Presidente de esta academia.

El eje, tanto compositivo como iconográfico, es una bella figura de una matrona que se puede identificar como la Alegoría de la Pintura a la que rodean unos amorcillos que dibujan. A su izquierda, se muestran las murallas de la ciudad y la personificación del río Guadalquivir a la manera clásica, y por su derecha se acercan la Fortuna, representada como una mujer desnuda con los ojos vendados y un cuerno de la abundancia, acompañada por el dios Mercurio, pro-

tector de las Artes como declara la filacteria de su caduceo. Otras inscripciones ayudan a completar el significado de la pintura: en el peñasco que resguarda a la matrona, un pergamino recoge un pasaje de la Eneida de Virgilio que es traducible como «*Vivid felices aquellos a quienes la fortuna favorece*» mientras que uno de los amorcillos ha escrito «*Aquí se trabaja afanosamente*».

Espinal pretende crear una obra representativa de la Academia sevillana, mostrando cómo se trabajaba sin descanso en mejorar, y cómo este esfuerzo, sin duda, traería consigo sus beneficios. Quiere también demostrar su capacidad para crear una alegoría recurriendo a la erudición clásica, además de querer dejar claro, a través de los afanosos amorcillos, cómo la base de la pintura es el dibujo, que contrasta con el colorido y la soltura de la pincelada de la obra. Espinal, en suma, muestra aquí sus más altas cotas de elegancia y refinamiento rococó.

[G.M.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

MURO OREJÓN (1961), pp. XIII-XX; PÉREZ SÁNCHEZ (1964), p. 21; PERALES PIQUERES (1981), pp. 56-57, 82-83; VALDIVIESO (1986), p. 331; VALDIVIESO (2003), pp. 555-556.

«*No se alabe el arte vano,  
que te formó peregrino:  
pues en tu beldad convino  
para formar un portento,  
fuese humano el instrumento  
pero el impulso divino*»

Sor Juana Inés de la Cruz





## DOMINGO MARTÍNEZ

### *La Virgen de los Reyes con San Fernando y San Hermenegildo, 1740*

Óleo sobre lienzo. 160 × 198 cm

Sevilla. Real Alcázar, Patrimonio Nacional Cur. 10020814

Tras comprobar el mal estado en que se encontraba la capilla del Palacio del Lomo del Grullo que la Corona tenía en el Coto de Doñana, en 1740 se contrata a Diego de Castillejos para la realización de la moldura-retablo, y a Domingo Martínez para esta pintura. En 1871 es trasladada al Alcázar de Sevilla donde aún se encuentra.

Como tema para presidir esta capilla se elige uno en el que convergían tres de las devociones sevillanas más importantes y el carácter áulico propio del destino que lo albergaría, como es la Virgen de los Reyes acompañada por dos santos monarcas, San Fernando y San Hermenegildo.

La Virgen de los Reyes, una de las advocaciones marianas más queridas en Sevilla, según la leyenda, tiene su origen en un sueño de San Fernando, tercer rey de Castilla con el mismo nombre. Tras la toma de Sevilla por San Fernando en 1248, tanto la imagen como el rey permanecerán ligados para siempre a la ciudad, estando enterrado este monarca a los pies de la Virgen.

San Hermenegildo, primogénito del rey visigodo arriano Leovigildo, se convirtió al catolicismo por influjo de su esposa y de San Leandro, obispo de Sevilla. Declara la guerra a su padre por la persecución contra los católicos, pero es vencido y hecho prisionero, siendo encerrado en un calabozo sevillano y posteriormente, degollado. La devoción a este mártir será promovida por los reyes españoles a fines del *xvi* e inicios del *xvii*, siendo sustituido en el fervor real por San Fernando desde su beatificación. Aún así, en Sevilla, ambos santos conservarán una gran fama apareciendo juntos en multitud de ocasiones.

La Virgen aparece bajo su dosel de la Capilla Real de la catedral a modo de trampantojo. Más licencias presentan los laterales, donde querubes y angelotes volanderos sostienen unos cortinajes, dotando a la composición de algo de teatralidad. Conserva el magnífico marco original, aunque algo modificado ya que se remataba en un crucificado y la policromía jaspeada es de fecha posterior, habiendo permanecido en blanco desde su realización.

[G.M.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

LOBATO y MARTÍN ESTEBAN (1994), pp. 16-22;  
VALDIVIESO (2003), p. 436.



## BERNARDO GERMÁN LORENTE

### *Retrato de don Luis Vicente Urtusaustegui, 1735*

Óleo sobre lienzo. 104 × 83 cm

Firmado: *Bern. German faciebat ano 1735*

Madrid. Colección privada

El auge de la vida social sevillana en el segundo tercio del siglo XVIII se reflejó, entre otras muchas facetas, en la existencia en colecciones sevillanas de numerosos retratos de esta época, que generalmente no están firmados. En este caso, la firma de Bernardo Germán Lorente viene a incrementar la escasa nómina de retratos que de él se conservan y que son testimonio de una amplia producción de la que, sin embargo, sólo unos pocos ejemplares han llegado hasta nuestros días.

Bernardo Germán Lorente fue un discreto retratista, dotado de buen oficio, que trabajó en Sevilla principalmente al servicio de la aristocracia y del clero, estamentos que solicitaron con frecuencia sus obras. Este es el caso de la familia Urtusaustegui, de procedencia vizcaína e instalada en Sevilla en el siglo XVIII. La figura de don Luis Vicente Urtusaustegui aparece captada con actitud grave y reflexiva, ataviado a la moda de la época y portando, por ello, peluca, casaca y chaleco gris, al tiempo que ostenta la cruz y la medalla de la Orden de Calatrava. En su mano derecha muestra una carta a él dirigida y que le señala como Tesorero del Ejército de Andalucía, lo cual le avala como alto funcionario al servicio de

la monarquía. Don Luis había nacido en Gordejuela, (Vizcaya), en 1704 y con sólo 28 años fue recibido en 1729 como caballero de la Orden de Calatrava.

En la disposición escenográfica que el artista ha hecho en este retrato perviven detalles ambientales que habían sido utilizados en Sevilla desde la época de Murillo. Por ello aparece una aparatosa colgadura de rojo carmesí ocupando el fondo derecho de la escena, mientras que el izquierdo se abre a un espacio abierto que debe de corresponder a un jardín. Una balaustrada marca el tránsito del ámbito interior al exterior, siendo éste también un elemento recurrente en los retratos del siglo anterior.

Un aspecto interesante de la fisonomía de este retrato es la expresión de su rostro, propia de una persona que aparenta algunos años más que los 31 que tenía cuando se realizó esta imagen. Esta circunstancia es comprensible dada la precocidad con que en el pasado se accedía a la edad madura, en la que semblantes y espíritus mostraban desde temprana edad una gravedad que avejentaba a las personas.

[E.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

GUTIÉRREZ PASTOR (1999), pp. 174-181.



## BERNARDO GERMÁN LORENTE

### *Retrato de doña Manuela Petronila de Urtusaustegui, c. 1735*

Óleo sobre lienzo. 104 × 83 cm

Madrid. Colección privada

Este retrato forma pareja con el anterior, siendo de idéntico formato y de similar técnica, por lo que su atribución a Bernardo Lorente Germán es bastante segura. La dama representada puede identificarse, con gran probabilidad, con doña Manuela Petronila de Urtusaustegui, Marquesa de Torrenueva, que era familiar de don Luis Vicente Urtusaustegui y que se desposó con don Mateo Pablo Díaz de Lavandero, Marqués de Torrenueva. Otro retrato de esta misma dama y de idéntica composición se conserva formando pareja con su marido antes citado, en una colección particular sevillana, siendo obras que también pueden atribuirse con cierta seguridad a Bernardo Germán Lorente.

En este retrato se identifica con nitidez el sentido de elegancia y distinción que imperaba en la aristocracia sevillana en el segundo cuarto del siglo XVIII; en esta época imperaba ya una clara tendencia por la moda inspirada en el gusto francés. En este caso, la retratada mira de frente, con amable semblante, mientras sus facciones evocan aún algo de la belleza

que hubo de tener en su pasada juventud. Lleva un espléndido vestido rojo con un corpiño muy ceñido a la cintura y espléndidamente bordado. En la camisa que aflora del vestido aparecen dos aparatosas mangas de encaje que intensifican la vistosidad de su vestuario.

La fecha que puede otorgarse a esta pintura es la de 1735, la misma que la de don Luis Vicente Urtusaustegui antes mencionada, siendo posible que el retrato de doña Manuela Petronila esté realizado en Sevilla a mediados de 1735, puesto que la cierta intensidad del calor en estas fechas obligaría a la dama a llevar abanico.

Al igual que en el retrato anterior, un cortinaje carmesí respalda a la figura, cerrando el fondo de la escena, que sólo se abre a la izquierda para mostrar el arbolado que, probablemente, pertenece también a un jardín.

#### BIBLIOGRAFÍA

GUTIÉRREZ PASTOR (1999), pp. 174-181.

[E.V.]



## DOMINGO MARTÍNEZ

### *Carro del Homenaje de las Nobles Artes protegidas de Apolo (Carro del Parnaso), c. 1749*

Óleo sobre lienzo. 135 × 292 cm

Inscripción: en la filacteria del ángel en zona sup. dcha.: «Vista y perspectiva de las Casas Capitulares de la Ciudad de Sevilla». En la cartela en zona inf. dcha.: «7º Carro principal de los 6 que componen la Mascara que celebraron los individuos de las Reales Fabricas por la exaltación al trono de N<sup>o</sup> Católico Monarca el 27 de Junio de 1747 que representaba el Parnaso obsequiando a su Mag. a presenciar los Reinos de España»  
Sevilla. Museo de Bellas Artes

Con motivo de la celebración del acceso al trono de los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza en el año 1747, se organizaron en Sevilla una serie de actos festivos públicos de los que esta pintura es singular testimonio. En ella se representa uno de los seis carros que recorrieron en cortejo las calles principales de la ciudad el 27 de junio de ese año. Celebrados los funerales por Felipe V en agosto de 1746, las autoridades de la ciudad se plantearon conmemorar la subida al trono de su hijo Fernando. El nuevo rey había crecido en Sevilla, donde llegó con dos años, por ello, como ha sido apuntado recientemente, la ciudad contemplaba con predilección a este monarca que, además, ostentaba el nombre del rey santo. Esta mascarada constituyó el acto central que la ciudad ofreció y fue la Real Fábrica de Tabacos la institución que se hizo cargo de emprender y costear este vistoso festejo.

El desfile fue anunciado mediante la salida a la calle de uno de los carros, el Carro del Pregón de la Máscara, el 30 de noviembre de 1746. Por fin, el 27 de junio del año siguiente, el esperado cortejo salió desde la Real Fábrica de Tabacos, que entonces se encontraba cercana a la actual plaza de San Pedro. Tras pasar por el Ayuntamiento se dirigió a la Catedral, desde donde acometió su regreso. La máscara constituyó, sin duda, el mayor acontecimiento festivo del siglo XVIII en la ciudad. Su planteamiento *jocoso-serio* posibilitó la participación en ella de los diversos estamentos, que a su vez estaban representados en muchos casos dentro del propio cortejo. También la arquitectura de la ciudad, exornada acorde a la estética de un Barroco pleno, que derivaba hacia un refinamiento

formal de influencia cortesana, se mezclaba con el desfile a su paso.

Fue tal la impresión que estos festejos causaron que la Real Fábrica encargó a Domingo Martínez, el más reconocido pintor del momento, una serie de ocho lienzos que recogiera el acontecimiento. Al poco tiempo de recibir Martínez el encargo, el pintor cae enfermo. La necesidad de ayuda para realizarlo, que se prolonga por su falta de salud, se puede observar en algunos rasgos de la obra. Cada cuadro representa uno de los ocho carros en su escenario urbano. La mascarada que se presentaba a los ojos del espectador, manifestaba un nuevo concepto cosmológico de la realidad de aires preilustrados, donde la Naturaleza y las Artes celebraban a los nuevos reyes. El carro que recoge esta pintura es el de mayor importancia simbólica. Era el último de los seis que salieron y en él eran portados los retratos de los monarcas acompañados de las musas y de Apolo. En efecto, este carro presenta al nuevo rey como protector de la actividad artística pues, como recoge Cansino, «estima y fomenta las Bellas Artes, alentando a los vasallos a su amor y restablecimiento (...), las ejerce con destreza y excelente primor, estimándolas todas porque las conoce.» Este carro, en definitiva, desvela lo que constituía el sentido alegórico del cortejo: la demostración de lealtad de la ciudad y de la Fábrica de Tabacos al nuevo monarca. Por ello adquiere un profundo sentido el hecho de mostrar en la carroza sus retratos, que serán entregados dos días más tarde al Ayuntamiento, representante de la autoridad real, como recoge el último de los cuadros de la serie.

#### BIBLIOGRAFÍA

CANSINO CASAFONDA (1751), pp. 334-383; GONZÁLEZ DE LEÓN (1844), p. 234; GESTOSO (1912), p. 23; SÁNCHEZ PINEDA (1944), pp. 3-21 y 33-40; GUERRERO LOVILLO (1955), p. 34; HERNÁNDEZ DÍAZ (1967b), pp. 9 y 63; SANCHO CORBACHO (1975), p. 21; SORO (1982), p. 96; VALDIVIESO (1986), pp. 322-324; SERRERA, OLIVER y PORTÚS (1989), p. 241; IZQUIERDO y MUÑOZ (1990), p. 169; VALDIVIESO (1991a), t. II, p. 310; VALDIVIESO (2003), p. 539; VALDIVIESO (2004), pp. 36-37; CANO (2004), pp. 216, 217; MORALES (2005), pp. 3-21.

[I.C.R.]





## M. IACOMO BAROZZIO DA VIGNOLA

### *Regola delle cinque ordini d'architettura, 1562*

Dibujos, c. 1625. 440 × 320 cm

Valencia. Biblioteca del Colegio Territorial de Arquitectos, R. 103

Esta importante y preciadísima edición príncipe del tratado de Vignola, a la que solo le faltan las láminas XXV y XXXII, fue donada al Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia en 1948 por el Sr. Gozalvez, único dato objetivo que tenemos para retrotraer en el tiempo la existencia de tan importante libro, del que recientemente se ha hecho edición facsimilar por Sellés Cantos (2002).

La noticia de la existencia de esta edición princeps y la primera valoración crítica de la importancia de los dibujos que se hallaban intercalados y pegados, sobre todo la identificación de los de Francisco de Herrera el Viejo, fue realizada por Pérez Sánchez-Navarrete (1996), dándose a conocer entonces uno de los más importantes hallazgos en los últimos tiempos para conocer lo que, sin duda, fue un libro de artista y, sobre todo, para tener nuevas claves en el estudio del dibujo arquitectónico en Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII.

Efectivamente, en ese primer artículo ya se adjudicaba la autoría sevillana para la totalidad de los dieciocho dibujos y rasguños de trazas de retablos y alzados de yeserías como las de la iglesia del Colegio de San Buenaventura de Sevilla (fol. 11v), que delineaban el alzado y despiece de las arcadas y marcos, donde Zurbarán y Herrera el Viejo encastarían el ciclo de la vida dedicada a San Buenaventura y que aparecían pegados entre las láminas del Vignola. Asimismo, también se dio a conocer el dibujo preparatorio para las yeserías de la cúpula de la citada iglesia (fol. 34 v-35 r), trabajos que ejecutaron con los diseños de Herrera, entre 1626 y 1627, los maestros Juan Bernardo de Velasco y Juan de Segarra, así como lo que probablemente sea un estudio preparatorio para la decoración del sotocoro (fol. 2r) según interpretación reciente de Martínez Ripoll (2005).

La siguiente aportación en la identificación de los dibujos la realizamos en el 2005, cuando publicamos el preparatorio (fol. 9 v) de Juan Martínez Montañés para el *Retablo de la Inmaculada* de la iglesia parroquial del Pedroso (Sevilla) (Fig. 1), así como el importante proyecto (fol. 10v) para el perdido retablo mayor del Monasterio de Santo Do-

mingo de Portacoeli de Sevilla (Fig. 2), que Martínez Montañés ejecutó entre 1605 y 1609, fijando la tipología del retablo protobarroco sevillano. Aunque en este artículo pensábamos que el dibujo que representa el tipo de retablo tabernáculo, con una *Virgen con el Niño* (fol. 38 r) (Fig. 3), estaba vinculado con Montañés, es más correcto situarlo un poco antes en la cronología, siendo de hacia 1575-80 dentro de las características que son propias de Jerónimo Hernández en los retablos tabernáculo que comienza a poner en práctica, como se advierte en el *Retablo de Nuestra Señora* de la iglesia parroquial de San Salvador, de Carmona.

Por otra parte, entre las estampas que aparecen igualmente intercaladas en el tratado, y que confirman el carácter instrumental del libro, pues fue material necesario en el quehacer diario de escultores, arquitectos y pintores, se halla un conjunto de grabados de Vredeman de Vries sobre fondos arquitectónicos y de fuentes correspondientes a su libro *Artis Perspectivae plurium generum...* (fols. 43r-48r), otras estampas de tabernáculos, túmulos funerarios y grabados de edificios romanos y florentinos de Miguel Ángel, así como estampas del propio Francisco de Herrera como la portada de los *Comentarii in Summan Theologiae S. Thomae* de 1623 (fol. 7v), el raro grabado del Patronato de la Orden Trinitaria de 1627 del que solo se conocía el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid (fols. 38v y 39r) y una prueba de estado de la portada del libro *Novus Index Librorum Prohibitorum* del cardenal Zapata (fol. 8v), que dibujó el hermano del pintor Juan de Herrera.

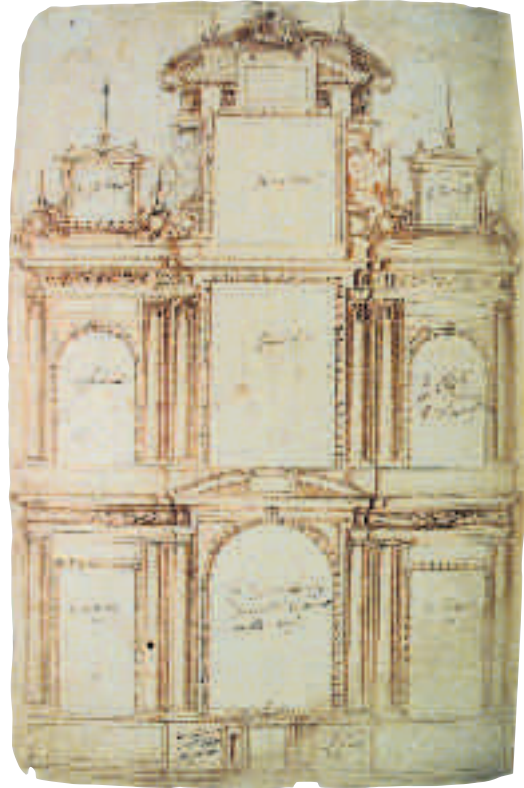
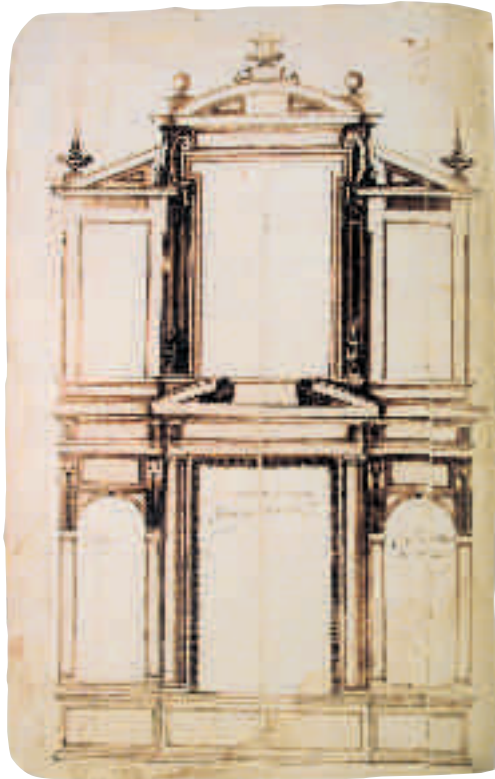
Quedan por identificar todavía un buen número de dibujos, algunos fundamentales como el que representa un retablo mayor con escudos de carmelitas calzados (fol. 33 v y 34 r) (Fig. 4), y en el que se adivinan los característicos cueros recortados limpiamente delineados a la manera de Alonso Cano, así como el tabernáculo y las típicas guirnaldas canescas. Dado que el artista trabajó en San Alberto de Sevilla, colegio de carmelitas calzados, bien pudiera tratarse de dibujo preparatorio de Alonso Cano para el primitivo retablo mayor de dicha iglesia, del que desgraciadamente nada sabemos.

Por otro lado y para mayor abundamiento en esta teoría, resulta sugestiva la hipótesis que generosamente ha querido compartir con nosotros José Luis Romero Torres, acerca de que fuera este Vignola valenciano el que aparece entre los libros que Cano mandó a la Cartuja de Portaceli de Valencia y que luego figura consignado, entre otros, en la biblioteca del pintor valenciano Vicente Salvador Gómez, que como ya publiqué en su momento, compró los libros de arquitectura que Alonso Cano mandó a Valencia. Si esto fuera así, quedaría trazada muy verosímilmente la historia y procedencia de este importante libro de artista que, por otra parte, presenta diseños y rasguños de los que fueron los amigos y coetáneos de Cano en su periodo formativo sevillano, en un momento en el que trabaja en algunos proyectos conjuntamente con el ensamblador y arquitecto Luis Ortiz de Vargas, otro candidato junto con Diego López Bueno a ser identificado como autor de algunos de los dibujos que, esperemos, nos vuelvan a poner de relieve la importancia de esta edición príncipe del Vignola conservada en Valencia.

[B.N.P.]

#### BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ SÁNCHEZ y NAVARRETE PRIETO (1996), pp. 366 y 367, fig. 1-5; SELLÉS CANTOS (2002), pp. 7-9; NAVARRETE (2005), pp. 235-244; DELENDA y NAVARRETE (2005), pp. 101-108; MARTÍNEZ RIPOLL (2005), p. 94, fig. 79.



## PEDRO TORTOLERO

### *Entrada de Felipe V en Sevilla, 1748*

Grabado sobre papel. Talla dulce sobre cobre. 24,8 × 77,4 cm. Cobre: 28,5 × 81,5 cm

Inscripciones: «*ENTRADA DE NUESTRO CATHOLICO MONARCA EL S. D. FELIPE V. SV REAL FAMILIA, Y COMITIVA, EN LA MUY NOBLE, Y MUY LEAL CIUDAD DE SEVILLA, EL DIA TRES DE FEBRERO DEL AÑO DE 1729. // 1. carroza de los reyes. / 2. De los serenissimos Principes. / 3. de los serenissimos Ynfantes. / 4. Essentos, y Guardias de Corps / 5. Ciudad y Puerta de Triana. / 6. Arco Triunfal, Puente y Rio. / 7. Triana, Torre del Oro, y Arenal, / 8. La Cathedral, y Convento del Po / pulo – Petrus / a Torto / lero, del et / esculp. Hispali.*»

Sevilla. Colección privada

Desde la Reconquista, la visita del rey y la Corte a la ciudad constituyó un motivo de fiesta para la urbe. Tradicionalmente se erigían arcos triunfales con mensajes alegóricos a lo largo del recorrido real que solía iniciarse en la puerta de la Macarena, donde la municipalidad recibía y agasajaba al monarca, llegando hasta la Catedral y el Alcázar.

Con motivo de la visita de Felipe V en 1729, con la que se inicia el llamado Lustró Real, se organizó una gran entrada triunfal desde Triana a través del puente de barcas, donde se erigió el primero de los arcos triunfales. El cortejo recorrió parte del puerto y el Arenal para entrar en la ciudad por la Puerta de Triana. Este es precisamente, el momento que plasma Pedro Tortolero en el grabado. La alteración del recorrido tradicional pudo deberse, al margen de los motivos logísticos, a que se quisiera seguir dando importancia al puerto y a su papel en la economía de la ciudad, algo que trataría de reactivar la política de los Borbones. El grabado nos muestra una visión del Arenal desde el norte, para aprovechar el espacio y tener el máximo de referencias visuales, alterando la orientación de algunos elementos arquitectónicos reconocibles tales como la fachada del desaparecido Convento del Pópulo y el frente occidental de la Catedral, entre otros. Puede apreciarse el perfil

de la ciudad salpicado de torres y espadañas y cómo en el puerto no hay, como antaño, mercancías amontonadas ni navíos de carga, algo más que significativo del declive de la actividad económica portuaria por esos años. Las crónicas nos hablan de un enorme cortejo con más de 400 vehículos entre calesas, coches y carros tirados por más de 3.500 animales que transportaban a la familia real y a los personajes de la Corte con una nutrida escolta militar.

La Fiesta en honor de la monarquía es, sin lugar a dudas, una de las facetas más interesantes y pródigas del periodo barroco y en este caso consiste en que una ciudad entera como Sevilla se viste, se engalana y se transforma con motivo de la visita del monarca, esperando honrarle con todo tipo de eventos y actos. Una Sevilla, la de 1729, que está en pleno declive económico tras la pérdida del monopolio americano y que espera resurgir de la mano de la nueva dinastía borbónica.

La estampa ilustra la obra de Juan Bautista de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la M.N. i M.L. Ciudad de Sevilla*, Sevilla, Francisco de Blas, 1748. Ha sido reproducida en numerosos libros y en catálogos de exposiciones.

[P.M.M.L.]

#### BIBLIOGRAFÍA

SANCHO CORBACHO (1975), nº XL; PÁEZ (1981-85), III, p. 192; BONET (1985), pp. 21-22; LEÓN (1985), p. 364; SERRERA, OLIVER y PORTÚS (1989), p. 240; MORENO (1997), pp. 136-137.



## TOMÁS SÁNCHEZ RECIENTE (atribución)

### *Arco de los plateros para la entrada de Felipe V en Sevilla, 1729*

Grabado sobre papel. Talla dulce. 36,5 × 24,4 cm

Inscripción: Parte inferior izquierda: firmado con anagrama «SZ». Parte inferior derecha: «Año de 1729». Escudo de los Borbones: «*Concilio Firmata Dei*». Escudo de los Farnesio: «*Usque ad Celum*»

Ilustración de la obra de J. M. D., *Métrica delineación del arco triumphal, que el arte ilustre de la Platería erigió en la plausible entrada de SS. MM. i AA. en la Mui Noble, i Mui Leal Ciudad de Sevilla el día 3 de Febrero de este año de 1729*, Sevilla, Francisco Sánchez Reciente, s.a. (1729) Sevilla. Institución Colombina, Biblioteca Capitular, Sign. 25-4-3

La llegada de la Corte a Sevilla en 1729 fue motivo de la construcción de numerosas arquitecturas efímeras distribuidas en el recorrido de la comitiva. Este hecho fue representado por el grabador y pintor Pedro Tortolero a través de un grabado, mostrado en esta misma exposición, donde figura el paso de la comitiva real por el puente de Triana. El gremio de la Platería levantó el arco de la entrada de la calle Génova, situado próximo al desaparecido Convento de San Francisco, arco del que se conserva esta estampa, impresa por Francisco Sánchez Reciente, familia del platero madrileño Tomás Sánchez Reciente, a quien se le ha atribuido la autoría de este grabado por el anagrama que contiene (SZ) y que sería nombrado, un año más tarde, platero de cámara.

Su estructura arquitectónica presenta un solo vano sostenido por cuatro pilastras sobre pedestales jaspados con potentes cornisas, rematado por un segundo cuerpo de forma cúbica finalizado en pirámide. Lo más destacado del arco es su parte ornamental, tanto en el exterior de sus dos caras como en el intradós. Las pilastras se adornan con panoplias, tarjetas para las quintillas dedicadas a

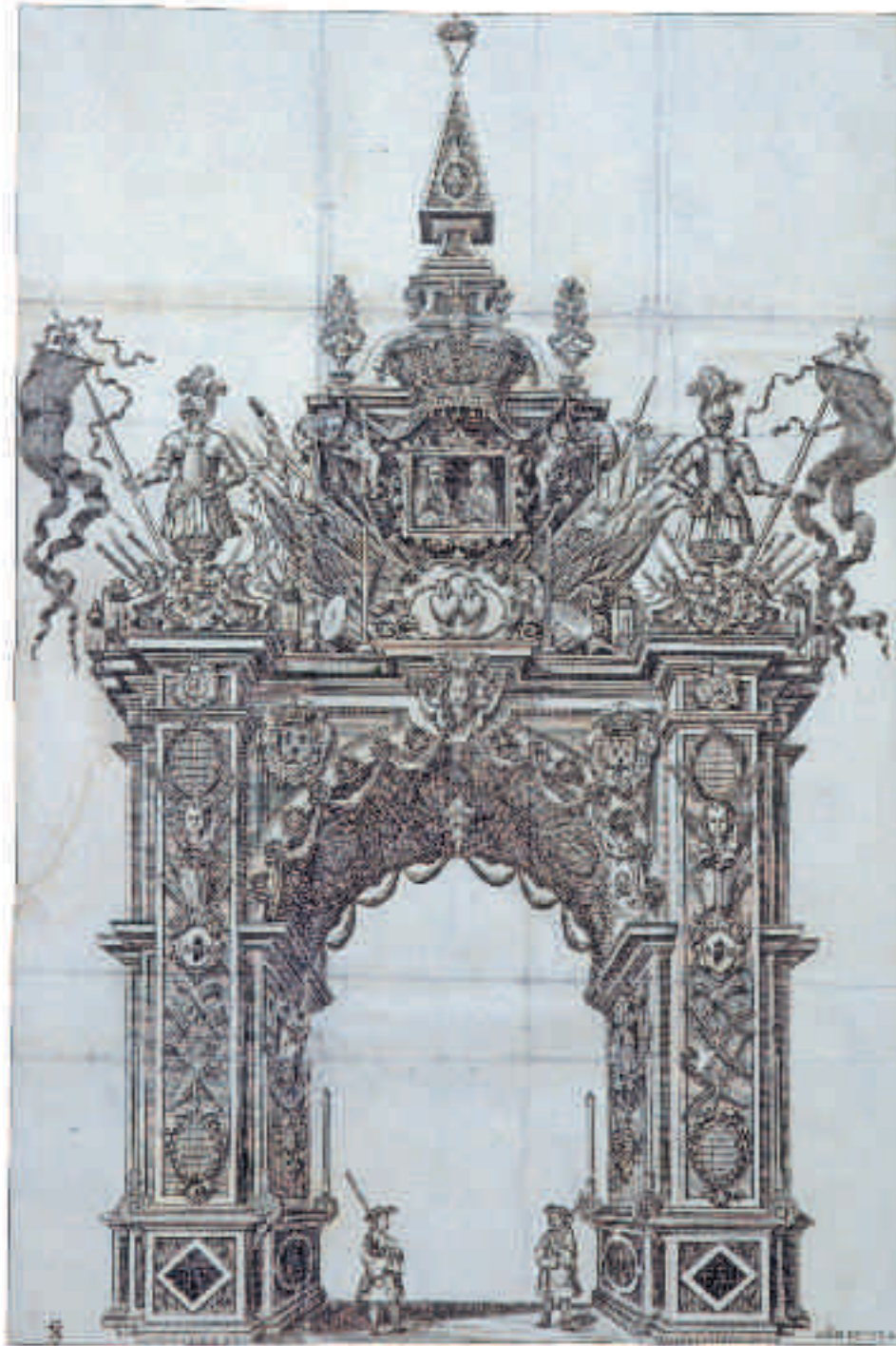
los reyes, serafines y escudos reales y guerreros con banderolas. La parte superior del arco está dedicada a la exaltación de los reyes y de sus herederos, Fernando VI y Bárbara de Braganza, mediante sendos retratos y los de sus hijos. Estos retratos reposaban sobre una cartela con los dos corazones unidos entre un adorno de banderolas y lanzas, envuelto por un pabellón sostenido por angelillos y rematado por la corona real, adorno que se repetía en ambas caras. Concluía este conjunto una pirámide con la letra F, la flor de lis borbónica y un número cinco en caracteres romanos alusivo al rey bajo la corona. Sobre la cornisa se colocaron doce faroles de plata para la iluminación nocturna.

El grabado ilustra el cuadernillo *Métrica delineación del arco triumphal que el ilustre arte de la Platería...* donde se describe su contenido artístico y literario. El arco fue costeado por más de ciento veinte plateros junto a siete batihojas y carpinteros entre los que, curiosamente, no figura Tomás Sánchez Reciente.

#### BIBLIOGRAFÍA

ESCUDERO Y PEROSSO (1894), p. 513, nº 2170; SERRERA, OLIVER y PORTÚS (1989), pp. 91 y 249 (nº 240); PRIETO GORDILLO (1989), pp. 21-35; SANZ (1990), pp. 127-131; LEÓN (1990), p. 96; CRUZ VALDOVINOS (1992), pp. XLV y 384; SANZ (1996), pp. 187-188 y 329, nº 25; MARÍN FIDALGO (2006), p. 39.

[F.H.A-O.]



## MANUEL FLORES

### *Proyecto de silla para el rey de Marruecos, 1771*

Plumilla y aguada sobre papel verjurado. 22 × 31 cm (plegado)

Inscripciones. «*Diseño de la silla volante*»

Madrid. Archivo Histórico Nacional, Sección Estado, leg. 4350

En un clima favorable en las relaciones diplomáticas entre Marruecos y España, reinando en ambos países Sidi Mohammad y Carlos III respectivamente, tiene lugar un curioso episodio del que ha quedado sólo este dibujo como único testimonio gráfico conocido. El 9 de febrero de 1769 el rey de Marruecos pide como regalo al rey de España cuatro carrozas tiradas por cuatro caballos cada una. Nuestro cónsul en Larache transmite esta petición, que no encuentra eco en el ministro Grimaldi. Ante la falta de respuesta positiva, el 5 de marzo del año siguiente se reitera la petición, esta vez reducida a dos sillas de manos. Se inician trámites para que sean fabricadas en Cádiz pero ante ciertos inconvenientes, se decide finalmente que sea el alcaide del Alcázar de Sevilla, Francisco de Bruna, quien haga las gestiones para que finalmente se ejecuten en esta ciudad donde, comentan, hay excelentes fabricantes de coches.

Es Manuel Flores el encargado de construirla en 1771 y quien presenta el dibujo correspondiente que, según comenta Bruna, es de peor calidad que

la obra finalmente realizada. La silla iría tirada por un caballo, cubierta con un tejadillo de fuelle de cuero y estaría apoyada en dos ruedas. Su caja «sacada por una inglesa» según indica la documentación, estaba guarnecida con talla dorada y sus paneles, pintados del «color de la China», decorados con escenas de amercillos músicos.

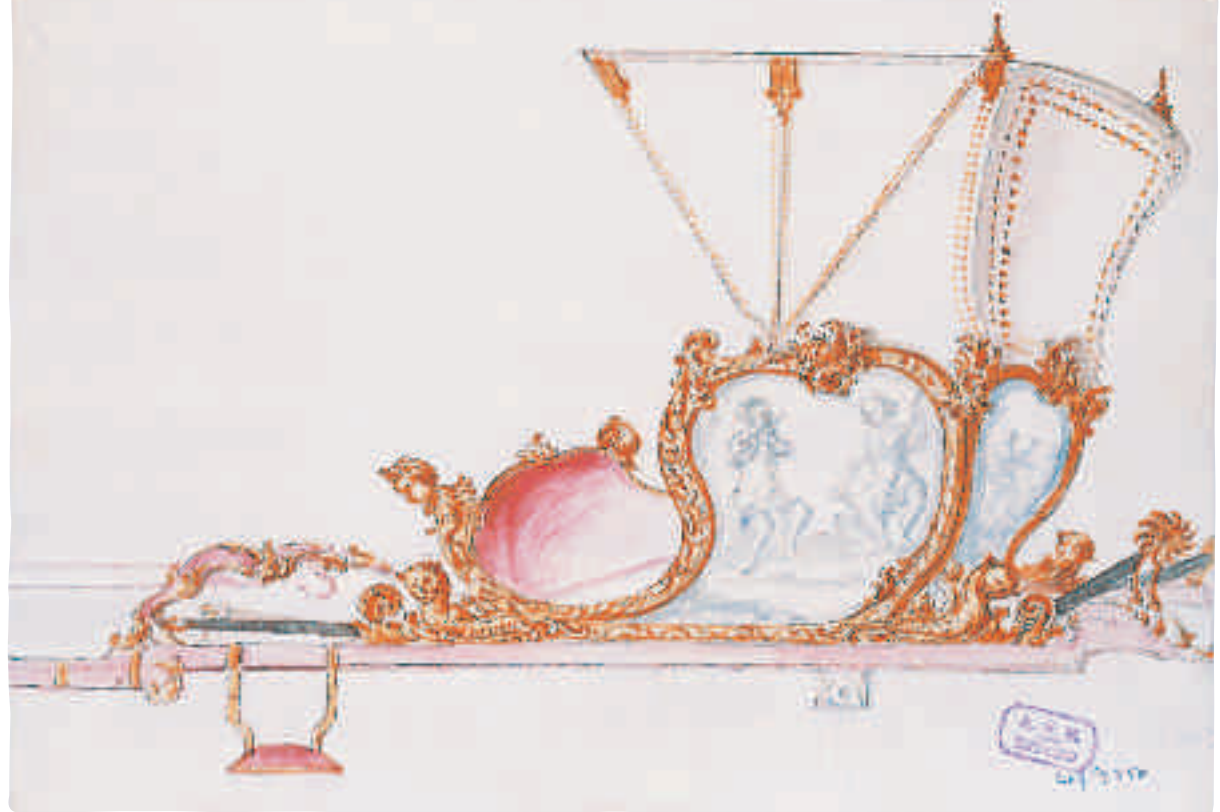
El episodio es una muestra tanto del clima de las relaciones entre ambos países como también síntoma de un periodo de intensa curiosidad mutua y testimonio de un arte globalizado, en el que un diseño francés inspira la versión inglesa que sirve de pauta para esta obra de decoración chinesca, fabricada en España para un destinatario africano. El encargo es indicio de la fascinación que los monarcas marroquíes sienten por las coronas europeas, pero coincide en el tiempo con el periodo en que Carlos III y sus academias fomentan los primeros estudios sobre los fondos bibliográficos árabes en El Escorial y se emprenden los primeros trabajos sobre nuestros monumentos musulmanes.

[A.P.H.]

#### BIBLIOGRAFÍA

PLEGUEZUELO (2007) (d), pp. 22-35.

Original with silk veil





## JUAN DE VALDÉS LEAL

### *Triunfo de San Fernando, 1671*

Aguafuerte sobre papel. 54,5 × 34 cm

Inscripciones: Arriba en el centro: *Yahvé* (en caracteres hebraicos). Lado izquierdo de arriba abajo: *SYDERIBUS MICAT / QUEM IN DIVI CULTUM / REGIS SOLE VICTORIS / TRIUMPHUM FERDINANDO III*. Lado derecho, de arriba abajo: *ALTA PETIT / P.T.F.S. HISPALENSIS / P. M. EREXIT / ECCLESIA A. M.DCLXXI*. Sobre el triunfo, en el remate: *ERIS CORONA GLORIAE*. Sobre el recuadro superior: *NON NOBIS DOMINE, NON NOBIS, SED DOMINI TUO*. Sobre el arco principal: *FERDINANDO REGI / PIO FOELICI / TRIUNPHATORI QUE / PERPETUO*. Al pie del grabado: *Yº (...) BALDES. (...) Ft. / A. 1671*

Sevilla. Hospital de los Venerables, Fundación Focus-Abengoa, Biblioteca

Las brillantes fiestas celebradas en Sevilla en mayo de 1671 para festejar la canonización de Fernando III fueron inmortalizadas a través de cuidados textos y grabados en el conocido libro de Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto...* El «triunfo» o «trofeo» erigido en el trascoro catedralicio fue, sin duda, el elemento central de este gran teatro festivo. Consistía en una suerte de arco de triunfo cuadrifronte con machones laterales en esviaje, arriostrados en los propios pilares del templo. Cada frente exhibía triple arquería. En el centro se alzaba una estructura cupuliforme de cuatro paños y, sobre ella, un prisma sobre el que se distinguía, apoyado en formas bulboides y una peana de nubes, la escultura de San Fernando de «diez pies y medio de alto».

No puede dudarse que fue Juan de Valdés Leal el creador de aquel aparato, además de autor de este grabado expuesto. De la realización material se ocupó Bernardo Simón de Pineda, corriendo las esculturas a cargo de Pedro Roldán. Formalmente acusa el influjo de los triunfos y tabernáculos propios del Barroco romano, como los debidos a Reinaldi y Fontana, barroquismo visible en su movida planta, re-

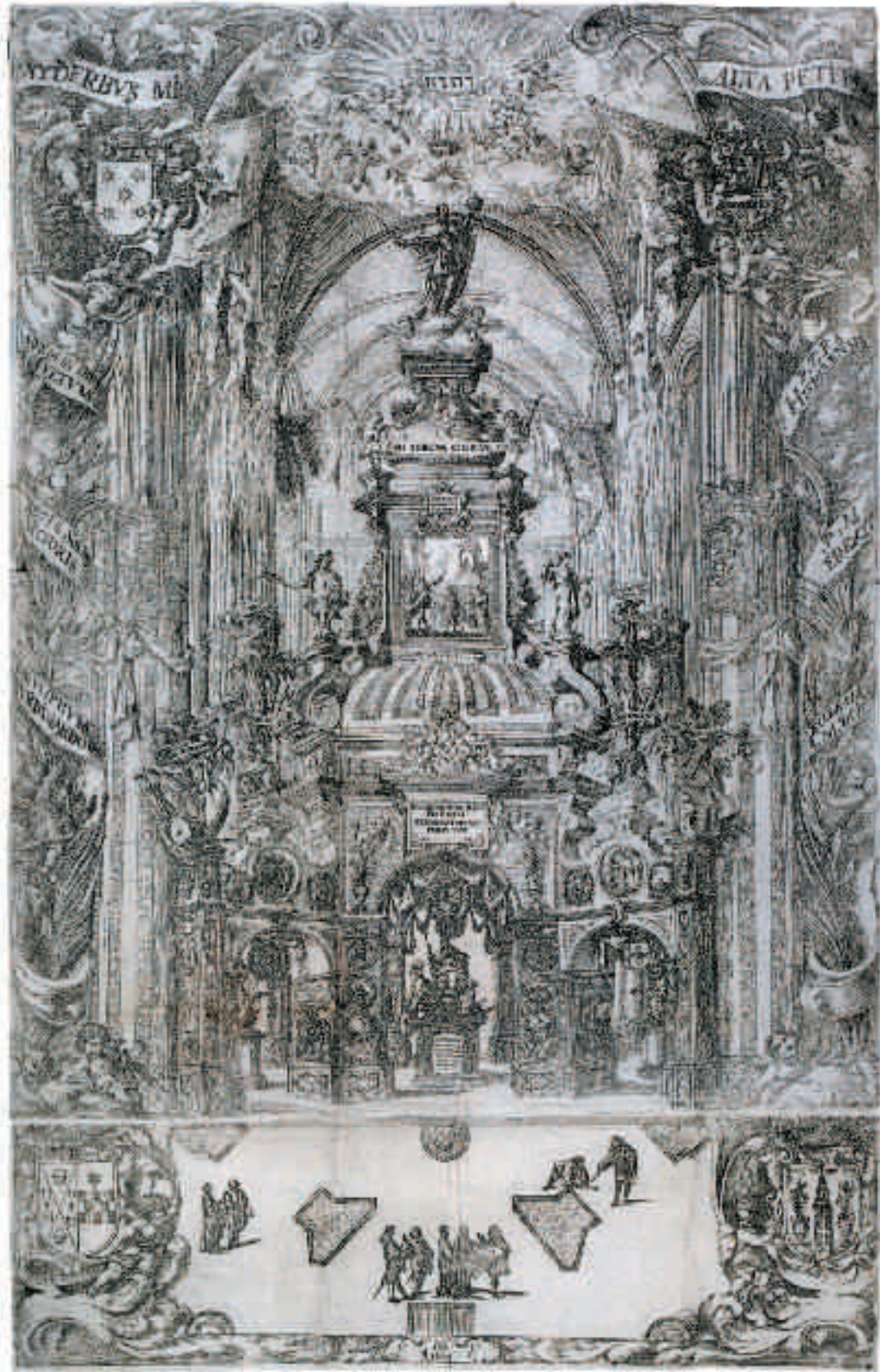
cortados perfiles y abundante y complejo ornato. En las caras internas de los machones y remate, se distribuía un total de doce pinturas e inscripciones que narraban las gestas fernandinas y en las pilas-tras y frentes externos lucían hasta 44 jeroglíficos con sus correspondientes motes latinos, todo alusivo a los valores cristianos del monarca, considerado como un nuevo Constantino, y a la heroicidad de su hazaña, la Conquista de Sevilla, que se traduce en la implantación de la ansiada *Pax Christiana*, benéfica tanto para cristianos como para musulmanes, y base del renacer de la ciudad bajo su reinado.

En los ángulos apreciamos las armas del papa Clemente X, las reales, las del arzobispo Ambrosio Espínola y Guzmán y las del Cabildo, todos responsables de esta arquitectura. Las inscripciones latinas laterales equiparan al monarca con el sol y conmemoran la confección del triunfo bajo los auspicios de la Iglesia hispalense. Como nota curiosa y muy significativa de la autoestima de los artífices del aparato, hay que destacar la representación de los mismos al pie del grabado, en actitud de dirigir su replanteo.

[F.J.H.G.]

#### BIBLIOGRAFÍA

PALOMINO Y VELASCO (1724), pp. 1053-1054; MAYER (1942), p. 377; KUBLER (1957), pp. 93-94; SANCHO CORBACHO (1975), p. 14; KINKEAD (1978), pp. 219-224; BONET CORREA (1978), p. 55; FERRER GARROFÉ (1982), pp. 72-78; GALLARDO (1983), pp. 247-248; BONET CORREA (1984), pp. X-XI; GÁLLEGO (1984), p. 147; GARCÍA VEGA (1984), p. 374; SERRERA, OLIVER y PORTÚS (1989), pp. 100-101 y 269; FALCÓN MÁRQUEZ (1991a), pp. 154-160; MORENO CUADRO (1997), pp. 73-75 y 92-105.



## BERNARDO SIMÓN DE PINEDA

### *Traza de retablo y reforma del presbiterio de la Capilla Real, 1689*

Tinta, aguada y lápiz sobre papel reforzado mediante cartón. 102 × 71 cm

Inscripciones: Angulo superior izquierdo: *Diseño de Sevilla / Letra E*. Sobre la mesa de altar: *Aprobada por la Rl. Cámara a 11 / de 8re. De 89 / je. Arpo. De Sevilla*. (11 de Octubre de 1689, Jaime [de Palafox] Arzobispo de Sevilla). Pedestal de la urna: *B... imón de Pineda inve*. Borde inferior: *Sevilla 28 de Junio de 1689*

Sevilla. Archivo Municipal

La traza confeccionada en 1689 por el arquitecto de retablos Bernardo Simón de Pineda, responde a los propósitos de reforma de la urna para depositar los restos de San Fernando, escalinatas de acceso al altar y retablo de la Virgen de los Reyes, de acuerdo con las intenciones del arzobispo Jaime de Palafox y Cardona, cuyos planes a la postre se verían frustrados, especialmente en lo que al retablo respecta. Todo ello suponía un capítulo de especial ambición en el largo debate generado desde 1671 para renovar el presbiterio de la capilla real y la urna, pieza esta última que sería finalmente la única en ejecutarse. Palafox pretendía subrayar su paso por la mitra hispano-lusitana con alguna obra digna de encomio, pero la escasez de recursos, la muerte del prelado y una serie de contratiempos darían al traste con su proyecto.

En torno a la urna se distinguen las escalinatas de desarrollo curvilíneo, creando una sensación espacial muy del gusto barroco, paramentos ornados con balaustres y panoplias, en alusión a las gestas fernandinas. Para todo ello Pineda recupera las ideas vertidas en un proyecto anterior, quizás también producto de su propia inventiva, que conocemos gracias a un dibujo conservado en el archivo catedralicio.

El retablo destaca por su originalidad al apartarse de la tradición lignaria consustancial a este tipo de piezas. Por el contrario, emplea un rico repertorio de mármoles y jaspes rojizos, verdosos, blancos, además de aplicaciones bronceas. La Virgen se inserta en un camarín compuesto por alta peana angélica y pabellón. A los lados, dos columnas salomónicas lisas centran la embocadura. En el remate, los ángeles y figuras femeninas que portan atributos marianos, de variados gestos y actitudes, crean un efecto de raigambre berniniana centrando un sol con el anagrama de María. Por último, dos ángeles sostienen una corona imperial alusiva tanto a la Virgen como reina, así como a la condición real del recinto.

Las aperturas que se preveían practicar en el muro para iluminar a contraluz el camarín mariano y el sol del remate, fueron aspectos del proyecto que despertaron recelos por la seguridad de la propia fábrica y serían determinantes a la hora de paralizar el proyecto.

#### BIBLIOGRAFÍA

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ (1981), p. 342, fig. 1; FERRER GARROFÉ (1982 y 1983); SERRERA, OLIVER y PORTÚS (1989), p. 203; HERRERA GARCÍA (2004), pp. 191-196.

[F.J.H.G.]



## PEDRO TORTOLERO

### *Acción de la Real Compañía de Comercio y Fábricas de San Fernando, 1748*

Grabado sobre papel. Cobre, talla dulce y aguafuerte. 305 × 400 cm

Sevilla. Colección Antonio Plata

Tras la pérdida del monopolio de Sevilla como cabecera de la Flota de la Carrera de Indias, Fernando VI apoya la creación en 1748 de la Real Compañía de San Fernando con el fin de reactivar la industria y el comercio textil, particularmente de seda. Estaba formada, en su mayoría, por personajes de la sociedad sevillana, vinculados al Consulado y a la Casa de la Contratación. Para la formación de su capital, se adoptará la fórmula de compañía por acciones, cada una de ellas con un valor de 250 pesos. El conjunto inicial de tales acciones, que constaba de 4.000 unidades, se materializó en una serie de grabados de indudable valor artístico, documental y comercial.

Las acciones aparecen repletas de contenido iconográfico en una compleja disposición, enmarcada por columnas laterales y por un cortinaje. En el ángulo inferior izquierdo, un águila custodia el espacio para la firma del tomador y en el opuesto, un muchacho escribe sobre un bulto, la marca de su destinatario. Sobre ambos, sendos escudos de la Monarquía y de la Ciudad. Arriba, tres cartelas de incipiente rocalla muestran respectivamente a San José con el Niño, la Virgen con el Niño coronados, y

un Santo Obispo, apareciendo la central, con mayor tamaño y flanqueada por ángeles con trompetas de las que salen lemas. Al fondo, a la izquierda, un paisaje urbano de Sevilla y su puerto, destacando diferentes modalidades de navíos y algunos edificios reconocibles. Por la derecha se acercan al puerto una fragata y la representación de Neptuno, que sale del mar en un carro tirado por cuatro tritones. Al centro, una gran cartela barroca rematada en la figura del Santo Rey, flanqueado por dos ángeles niños. A los lados de la cartela aparecen, a la izquierda la alegoría de la monarquía y a la derecha dos indios con un cuerno de la abundancia bajo el cual se asoma un cocodrilo. En el interior del registro puede leerse el texto de la acción, el nombre del titular, las firmas y sello que la validan y la fecha de su entrada en vigor.

Se trata, en resumen, de un denso conjunto de imágenes civiles y religiosas, reales y alegóricas, paisajísticas y anecdóticas, ornamentales y figurativas de un alto contenido testimonial del arte, la simbología y la realidad histórica de la Sevilla barroca.

[P.M.M.L.]

#### BIBLIOGRAFÍA

PÁEZ (1981-85), T. III, p. 192; SERRERA, OLIVER y PORTÚS (1989), pp. 108-109; GONZÁLEZ SÁNCHEZ (1994).



## DIEGO ORTIZ DE ZÚÑIGA

### *Libro de dibujos de arquitectura, c. 1662-1663*

Tinta sobre papel verjurado (106 folios). 24,3 × 33,5 cm

Inscripciones: «D.Z. 1662» «D.Z. 9 de setiembre 1663»

Sevilla. Colección privada

Esta *Colección o Libro de Dibujos* fue publicada en 1947 por el historiador e investigador Antonio Sancho Corbacho. Aparecen firmados con las iniciales D.Z. y fechados entre 1662 y 1663 y, según dicho autor, pertenecieron al pintor Juan Rodríguez Jaldón, que lo adquirió a una familia de Carmona, aunque originalmente parece que estuvieron en el desaparecido Convento de Santa Catalina de esa localidad. Tanto Sancho como posteriormente José Manuel Baena Gallé, realizaron distintas atribuciones según las iniciales mencionadas. El primero lo adscribía a un posible hijo de Miguel de Zumárraga, Domingo o Diego; el segundo, a un Diego de Zúñiga que dio diseños para la construcción del túmulo para las honras del rey Felipe IV, en 1665, traza que fue elegida por «nueva y la mas dezente y proporcionada», en lugar de las presentadas por el entonces arquitecto municipal Pedro Sánchez Falconete. Este Zúñiga no es otro que el historiador, bibliófilo y coleccionista Diego Ortiz de Zúñiga, personaje al que hay que adscribir los dibujos aquí presentados.

Nacido en Sevilla en el año 1633, se formó con su tío José Maldonado y Saavedra, erudito, estudioso e investigador de antigüedades. De su padre, Juan Ortiz de Zúñiga heredó una interesantísima biblioteca que incrementó notablemente, sobre todo, en lo que a literatura artística se refiere, con obras tan significativas como *I quatri primi libri de Architettura* (Venecia, 1554), de Pietro Cataneo Senese, el libro de Sebastián Serlio en la edición de Villalpando, o *Los Diez Libros de Architettura* de Leon Battista Alberti (1582). También recibió de su progenitor una pinacoteca que enriqueció a lo largo de su vida con obras de pintores contemporáneos como Bartolomé Esteban Murillo o Alonso Cano. Caballero del hábito de Santiago (1640), Veinticuatro de Sevilla (1653) y hermano de la Santa Caridad (1665), como su amigo Miguel de Mañara, Zúñiga mantiene a lo largo de su vida una estrecha relación con los artistas más importantes del momento. No en vano, figura en la almoneda de bienes del escultor José de Arce, en 1666, junto a Juan de Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda, Pedro de Meneses o Andrés Cansino. Debó mantener una gran amistad con Murillo, del que tenía algunas pinturas, en-

tre ellas, su propio retrato, y con Juan del Castillo, al que se puede considerar como el artista más cercano a Zúñiga, siendo el encargado de tasar su colección pictórica tras su muerte en 1680.

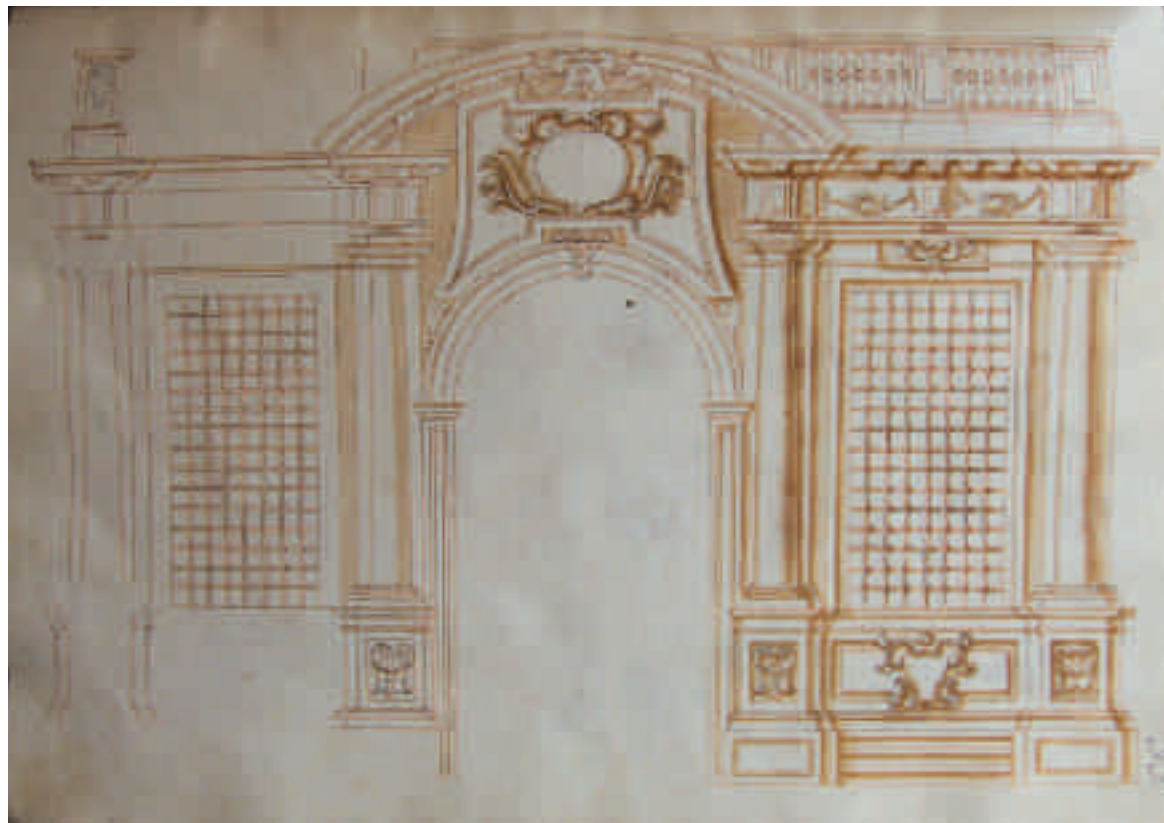
Los dibujos, realizados en dos años, presentan a Zúñiga como un fecundo proyectista y responden a una variada tipología: fachadas, portadas, retablos, fuentes, etc., no faltando los elementos ornamentales. De su análisis se deduce que era hombre culto, versado en el conocimiento de las lenguas clásicas y conocedor de la literatura artística al uso en la época. Sin embargo, no se debe entender esta colección de dibujos como un tratado, ya que carece del corpus teórico necesario. Zúñiga debió tenerlos para su uso personal y es muy probable que determinados artistas del ámbito sevillano llegaran a conocer sus propuestas. Estas propuestas van del Manierismo al Barroco, recogiendo muchas de las soluciones dadas por los tratadistas clásicos, a los que demuestra conocer profundamente. Tanto de Vignola, para los cinco órdenes de arquitectura y algunas portadas, en los dibujos 34, 58 y 61, como de Serlio, fundamentalmente para las fachadas, folios 33, 35 y 42 vto, recoge sus más importantes soluciones. Tampoco es ajeno Zúñiga a la arquitectura desarrollada en Sevilla en el Siglo de Oro, conociendo el lenguaje arquitectónico empleado por Juan de Oviedo en el actual Museo de Bellas Artes de Sevilla, como puede observarse en los dibujos 6 y 25, o los diseños de retablos de Cano, en los folios 26 y 94. Pero donde realmente se muestra como un personaje adelantado en su tiempo es en las propuestas como la fachada de la lámina 53, que se plasmaría en obras como las iglesias sevillanas de los Venerables y San Luis. También adelanta el uso de paramentos avitolados como puede observarse en los folios 12, 20 vto, 24, 68 y 96. Aunque existentes ya en la Casa Lonja, esta solución será empleada después en las fachadas hispalenses del Palacio Arzobispal, de la Iglesia del Salvador o del Palacio de San Telmo. El diseño del folio 99 recuerda en su disposición a la portada principal del arzobispado sevillano, que trazara y realizara el cantero Lorenzo Fernández de Iglesias en 1705.

[J.A.A.T.]

#### BIBLIOGRAFÍA

CHAVES (1903); SANCHO (1931); SANCHO (1947); BAENA (1990); RODRÍGUEZ (2001); ARENILLAS (2005).









## 2. LA FE

La Iglesia dirige entonces la vida ciudadana y la Fe se convierte casi en única fuente de verdades. Apenas hay proyecto civil de ciudad pero sí de comunidad de creyentes. Los barrios son las parroquias; el lugar de reunión, la iglesia y los individuos se organizan en Hermandades de culto. Problemas teológicos como la declaración del Dogma de la Inmaculada Concepción de María se convierten en debates ciudadanos y las procesiones del Corpus Christi o de la Semana Santa, en sus manifestaciones colectivas más relevantes. Surgen, incluso, devociones propias como la de la Divina Pastora y a pesar de una fecunda vida literaria, el teatro profano es continuamente reprimido por la Iglesia que logra a veces su total supresión. Su Teatro de Grandezas equivale a un Teatro Sacro.

## BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

### *El Ángel de la Guarda, c. 1665-1666*

Óleo sobre lienzo. 170 × 113 cm

Sevilla. Catedral

Gracias al impulso del limosnero fray Andrés de Sevilla y del guardián del convento, fray Francisco de Jerez, los Capuchinos de Sevilla decidieron encarar hacia 1665 a Murillo la decoración pictórica de su templo. Por lo tanto, entre 1665 y 1666 realizó las pinturas del retablo mayor y para el presbiterio, entre las que se encontraban el *Arcángel San Miguel* y el *Ángel de la Guarda*, que se situaban sobre unas puertas laterales.

Durante la invasión francesa el convento decidió poner a salvo las pinturas enviándolas a Gibraltar. De allí parece que no regresó el San Miguel, que estuvo desaparecido hasta que en 1987 fue adquirido por el Kunsthistorisches Museum de Viena. Mientras, en 1814, el *Ángel de la Guarda* fue regalado por el convento a la Catedral en gratitud por haber guardado las pinturas antes de ser enviadas a Gibraltar, conservándose hoy día en un desabrido retablo a los pies del templo.

El *Ángel de la Guarda* se muestra aquí como protector del alma, representada como un niño, al que le enseña la luz de la salvación. El ángel custodio no sólo se encargaba de proteger a la persona asignada durante su vida, sino también tras la muerte velando por su alma en el Purgatorio e incluso por sus cenizas, que el Día del Juicio recogería y las recompondría para su resurrección.

Al igual que el resto de las pinturas que realizó para el convento, el *Ángel de la Guarda* muestra a Murillo en su total plenitud artística, tanto en el dibujo como en el colorido. Consigue reflejar a la vez una actitud de fortaleza y amabilidad, apropiadas para el tema, al igual que ocurre con San Miguel, con el que forma pareja y que es presentado más como protector del alma cristiana que como el fiero guerrero.

[G.M.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

CEÁN (1800), III, p. 61; CURTIS (1883), p. 208; GESTOSO (1892), p. 534; MAYER (1913), p. 140; VALDIVIESO (1978), p. 82; ANGULO (1981), p. 353, II, p. 69; VALDIVIESO (1991), p. 161; VALDIVIESO (2003), p. 338.



## JUAN DE VALDÉS LEAL

### *San Fernando, c. 1673-1674*

Óleo sobre lienzo. 340 × 210 cm

Jaén. Catedral

Tras la canonización de San Fernando en 1671, el rey Carlos II publica una orden destinada al clero español en la que se recomendaba que se rindiese culto al nuevo santo. Haciéndose eco de la misma, el Cabildo de la Catedral de Jaén decide en 1673 realizar un retablo dedicado al nuevo santo, lo cual se delegó en dos canónigos para que «en Madrid y en Sevilla buscasen lo mejor de los artistas de la pintura» quienes finalmente eligieron al sevillano Valdés Leal. La fecha exacta del encargo no es conocida pero según señala E. Valdivieso no debió ser más tarde de 1674.

Valdés Leal, en el momento de realizar la pintura, debía tener aún muy presente los fastos que Sevilla dedicó a la canonización de San Fernando y en cuyos diseños para decoraciones participó. Torres Farfán, en su relato de estas fiestas, describe así una de las representaciones del nuevo santo: «armado de las reales piezas con que solía admirarle y temerle la Campaña: gola, peto y espaldas grabados de oro, brazales y grevas de los mismo, calza entera de obra, botas de ámbar y espuelas de oro. Sobre los hombros el manto real bordado de leones

y castillas. En la mano la espada gloriosa [...] / La acción que practicaba fue ofrecerle a la Iglesia aquella triunfadora cuchilla y variedad de despojos moriscos [...] demostrados en gran copia de dorados alfanjes y otras piezas africanas envueltas en banderas y estandartes y principalmente los cuatro reinos frutos de sus conquistas, cuales son Sevilla, Córdoba, Jaén y Murcia», estando estos reinos representados en esta pintura por los cuatro turbantes con las coronas.

En la parte inferior aparecen las coronas terrenales que conquistó, en la superior unos angelotes le ofrecen la palma de la victoria y la corona celestial por sus triunfos en favor de la Iglesia. Estos ángeles portan también «otras armas» que sustituyeron a las militares al final de su vida, como son el tosco hábito y el cilicio.

Valdés logra aquí la versión más triunfal del santo, la más retórica y expresiva de su época, en contraste con las más apaciguadas de Murillo.

[G.M.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

CAPEL MARGARITO (1978), p. 126; KINKEAD (1978), p. 447; VALDIVIESO (1986), p. 274; VALDIVIESO (1988), pp. 171-173, 259; VALDIVIESO (2003), p. 456.



## ALONSO MIGUEL DE TOVAR

### *La Divina Pastora, c. 1732*

Óleo sobre lienzo. 167 × 127 cm

Madrid. Museo Nacional del Prado. P00871

La advocación de la Divina Pastora aparece en Sevilla en 1703 como paralelo a Cristo como Buen Pastor. Sus inicios tuvieron lugar con la visión del fraile capuchino fray Isidoro de Sevilla cuando en la iglesia del convento se le apareció la Virgen vestida con traje de pastora, tras lo cual fundó una hermandad dedicada a su culto, que nunca residiría en el convento sino en las parroquias de San Gil y Santa Marina. Un fuerte impulso en la expansión de la devoción vendrá con la presencia de la Corte en Sevilla, durante el Lustró Real entre 1729 y 1733.

La familia real mostraba gran inclinación hacia los capuchinos, lo que llevó a que varios de sus miembros tomasen este hábito. Durante la estancia en Sevilla las visitas al convento por parte de la reina y de su familia fueron frecuentes, beneficiando además de diversas formas a la Orden. Fray Isidoro aprovechó la coyuntura y en 1732 propuso al rey el cargo de mayordomo y hermano mayor perpetuo. El rey aceptó y dispuso que el cargo de hermano mayor pasase a sus herederos. Consecuencia de este hecho debe ser la realización de esta pintura, encargada a Alonso Miguel de Tovar, pintor de cámara del

rey, siendo una de las mejores interpretaciones y de más alta calidad de la Divina Pastora, debido sin duda a que iba destinada a la Casa Real.

Su facilidad para imitar a Murillo, pintor al que era muy aficionada la reina Isabel de Farnesio, sería la cualidad principal por la que se elegiría a Tovar para realizar esta pintura ya que el carácter intimista del tema lo hacía más apropiado para una interpretación más «sevillana» y un tanto retardataria.

Después del regreso de la Corte a la Granja de San Ildefonso no se tiene constancia de su localización hasta que a finales del siglo XVIII Ceán la vio en la Capilla de San Juan Nepomuceno, reedificada poco antes, atribuyéndola a Lorente Germán. En 1814 se inventaría en el Palacio Real de Madrid, pasando posteriormente junto con el resto de las colecciones reales al Museo del Prado, donde se encuentra en la actualidad. No era ésta la única Pastora que perteneció a Felipe V y su esposa, ya que en el Palacio de Buenavista se registra otra de menor tamaño, de autor desconocido.

[G.M.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

CEÁN (1800), II, pp. 181-182; CAVESTANY (1945), pp. 109-110; ARDALES (1949), pp. 41-47; GIRÓN MARÍA (1988), p. 68; QUILES (2002), pp. 49-50; VALDIVIESO (2003), p. 502; QUILES (2005), pp. 69-70.





## ALONSO CANO

### *San Pedro, c. 1631-1633*

Madera tallada, policromada y estofada. 192 cm

Lebrija (Sevilla). Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva

Esta escultura forma pareja con otra de San Pablo situada en el lateral derecho del retablo mayor de Santa María de la Oliva. Junto a estas imágenes, la Virgen titular, de directa inspiración en modelos italianos, las cabezas de querubines ornamentales del entablamento del primer cuerpo, los ángeles sedentes del ático y el modelo de crucificado traspasado al parecer por el artista a raíz de su traslado a Madrid, constituyen un importante grupo representativo del novedoso talante experimental y la riqueza de inspiración presentes en la obra del genial escultor granadino. El *San Pedro* apunta un atrevido contrapuesto con ligera insinuación de movimiento frontal, no del todo armoniosamente resuelto, pero de evidente grandeza clásica. El atuendo del apóstol, túnica interior y, sobre todo, opulento manto surcado por escasos pero abultados pliegues, rememora el vestuario de las estatuas de la Antigüedad. Más vivaz y de espléndida talla en pelo y barba es la cabeza del santo, impregnada del sobrio y veraz naturalismo de los bustos romanos, así como de un «*pathos*» de vigoroso temple, afín, por ejemplo, a la gran escultura de *San Pedro* de la Puerta del Perdón de la catedral hispalense. Sin descartar el estímulo de las estampas en la asimilación por Cano del

ingente caudal de invenciones del clasicismo, no debe olvidarse la tradición, con ciertos ribetes legendarios, pero que estimamos ajustada a un núcleo veraz, que hacía al inquieto Cano merodear por la colección de obras de la Antigüedad del palacio en Sevilla de los Enríquez de Ribera –la llamada Casa de Pilatos– con el propósito de acceder al venerado magisterio de tan preciados como escasos modelos escultóricos. Debe observarse que en esta fase, su labor escultórica, a diferencia de lo visible en su pintura, Cano se inclina más bien a plantearse los problemas de la gran forma rítmica y del vigor plástico en la plasmación de las telas, sin profundizar otro tanto en la vía expresiva ya plenamente barroca de la fiel plasmación de los «*afetti*», las pasiones del alma, tan definitorias de las corrientes más avanzadas del arte italiano coetáneo. Primicias de las inmediatas incursiones de Cano en la estética de la «*gracia*» son las figuras angélicas del retablo de Lebrija, que alcanzarán exquisitas versiones en los primorosos querubines del retablo de San Juan Evangelista del Convento de Santa Paula y llevarán a la plenitud de algunas inolvidables imágenes de su magistral etapa granadina.

[E.G.P.]

#### BIBLIOGRAFÍA

BERNALES (1976), p. 88; WETHEY (1983); RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1999); GÓMEZ PIÑOL (2002b).



## FRANCISCO DE HERRERA «EL JOVEN»

### *Triunfo de la Eucaristía, 1656*

Óleo sobre lienzo. 269 × 295 cm

Sevilla. Catedral, Hermandad Sacramental del Sagrario

Francisco de Herrera «el Joven» (Sevilla, 1627-Madrid, 1685) fue uno de los pintores más interesantes del Barroco español en la segunda mitad del siglo xvii. Su personalidad creativa se caracterizó por su vibrante y dinámico sentido pictórico capaz de generar composiciones teatrales, impactantes y de gran expresividad. Su trayectoria artística se desarrolló entre Sevilla y Madrid, por lo que se le puede vincular perfectamente con ambas escuelas. Se formó en Sevilla, en el recio naturalismo y sentido cromático singular que desarrolló su padre, Francisco de Herrera «el Viejo». La agria relación entre ambos llevó al hijo, tras algún suceso vital desafortunado, a marchar a Italia, concretamente a Roma. Este viaje sería esencial en su carrera ya que allí su obra se abrió a un nuevo horizonte de formas propias del Barroco dinámico y decorativo romano. Esto, unido a un evidente conocimiento de los maestros venecianos, marcará el camino artístico seguido en su trayectoria como pintor. Tras su regreso a España, el paso por Sevilla, entre 1654 y 1660, fue primordial para la renovación de esta escuela pictórica, dejando obras allí de gran valía y creando la Academia de Pintura, de la que fue primer presidente junto con Murillo.

En el año 1655, la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral, de la que el pintor fue miembro, le encargó este magnífico lienzo del *Triunfo o Apoteosis de la Eucaristía* para la decoración de la

Sala de Cabildos de esta corporación. La iconografía de la obra muestra la exaltación del sacramento eucarístico por los mejores exégetas del mismo, es decir, los Padres de la Iglesia latina: San Agustín, San Gregorio, San Ambrosio, San Jerónimo, más Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura; dispuestos de manera efectista en plano ascendente, desde la base hacia el lado izquierdo, entre contraluces y escorzos. Todos proclaman y escriben sobre la Eucaristía, representada visualmente por una custodia dorada del siglo xvii. Ante la custodia reza arrodillada sobre las nubes la Virgen Inmaculada. De esta manera Herrera une en un mismo cuadro dos devociones características de las hermandades sacramentales en Sevilla: primero la eucarística y, con ella, la defensa de la Inmaculada Concepción de María. Completan el repertorio figurativo de la pintura las presencias dinámicas de ángeles niños que portan tinteros, cintas, incensarios y símbolos inmaculadistas. En el aspecto técnico hay que resaltar el estilo vigoroso de ejecución de este cuadro y su sentido cromático fastuoso, rico en matices dorados y efectista en la luz. La consideración que alcanzó esta obra hizo que ya, en 1661, fuera grabada por Matías de Arteaga y que, en 1665, figurara en el aparato decorativo de la fiesta mariana de reinauguración de la Parroquia de Santa María la Blanca en Sevilla.

#### BIBLIOGRAFÍA

ANGULO (1971), p. 285; VALDIVIESO (1986), p. 208; BROWN (1990), p. 247; FERNÁNDEZ LÓPEZ (2002), p. 222; VALDIVIESO (2003), pp. 322 y 323.

[J.F.L.]



## JOSÉ DE ARCE

### *San Simón, 1639*

Madera tallada, policromada y estofada. 172 × 90 × 80 cm

Jerez de la Frontera (Cádiz). Catedral

José de Arce contrató en 1637 un Apostolado para el desaparecido retablo mayor de la Cartuja jerezana, del cual forma parte esta escultura. Simón está representado colocando su pie izquierdo sobre un soporte prismático, que muestra la fecha de «1639». El libro está abierto y apoyado sobre el muslo, en posición inclinada para ser leído, mientras que el oscuro cabello cae deshilvanadamente sobre su frente. En la mano derecha sostenía la sierra (desaparecida), el símbolo de su vida entregada a la Fe. La composición de la figura es compacta, casi circular; la elegancia de su inestable postura resulta casi manierista. Su composición es cerrada, imagen de los pensamientos que giran sobre sí mismos; la expresión, abstraída en la lectura, y el rostro, oscurecido por su inclinación y la disposición del cabello, es característico de la iconografía de la melancolía. Sus atributos, los propios de dicho temperamento: la piedra cuadrada, símbolo alquímico de Saturno y la sierra, como otros enseres de carpintería que aparecen en la *Melancolía* de Dürero (1514). Pero, así mismo, según la icono-

logía de Ripa, la piedra cuadrada es también un atributo de la Fe cristiana, a la cual se representaba apoyada sobre este elemento por ser ella el fundamento de las demás virtudes y también el libro abierto, que son los Libros Canónicos cuya lectura es el medio para adquirir dicha Virtud, a la cual también se la representaba con el rostro oscurecido, debido a los misterios que suponen los artículos de fe. San Simón encarna, pues, la iconografía del estudioso saturnino que mediante el estudio de los Libros Sagrados está en disposición de adquirir o acrecentar su Fe y a morir por ella.

La fuente de inspiración de su composición es el grabado del santo homónimo de una serie sin fecha de Hendrick Goltzius (1558-1617), abierta sobre composición de Martín de Vos, que representa el martirio de los Apóstoles. Para el rostro, Arce se ha inspirado en el de San Felipe de la serie sobre este mismo tema, pintada por Gherard Seghers y editada por Martín van der Ende.

[E.R.M.]

#### BIBLIOGRAFÍA

RÍOS MARTÍNEZ (1991), pp. 101-102; RÍOS MARTÍNEZ (1994), pp. 377-390; RÍOS MARTÍNEZ (2007), p. 51.



## FRANCISCO ZURBARÁN

### *Santa Faz*

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo. 104 × 83 cm

Sevilla. Parroquia de San Pedro, Hermandad Sacramental

Cuenta la tradición piadosa que cuando Cristo caminaba hacia el Calvario encontró a Berenice, que enjugó su rostro con un velo blanco quedando milagrosamente la huella de la Santa Faz impregnada en él. Surgió así la iconografía de la Verdadera Imagen (Veron icon), de donde proviene el nombre que se dio a aquella mujer: Verónica. El arte religioso del Barroco mantuvo, por sus altas dosis de emotividad, el asunto de la Santa Faz, muy frecuente ya en la pintura gótica. La difusión del mismo a través de los grabados de Alberto Durero y otros artistas nórdicos, y el realismo flamenco, que mostró el tema como una especie de trampantojo, fijando el velo o paño a la pared con clavos, marcó el uso pictórico de la representación del rostro de Cristo en el paño de la Verónica, interpretado magistralmente por El Greco. Pero será en la pintura española del siglo XVII donde el asunto adquiera una personalidad arrolladora, esencialmente en la producción de Zurbarán, quien, con un sentido naturalista excepcional, mostrará, no la imagen perfecta del rostro de Cristo sino la impresión fugaz y doliente del mismo. Consagrada la representación, la escuela pictórica sevillana mantendrá en el Barroco estos mismos cauces interpretativos, aunque con un tono creativo generalmente discreto.

De este asunto de la Santa Faz se guardan actualmente una buena cantidad de piezas salidas de la mano y el obrador de Francisco Zurbarán (Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 - Madrid, 1664). Entre ellas destacan las conservadas en el Museo Nacional de Estocolmo, Museo de Bellas Artes de Bilbao y el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. La versión de la Parroquia de San Pedro de Sevilla es una de las más representativas. El paño aparece sobre un fondo pardo en el que resalta el blanco del mismo y sus pliegues undosos. Está sostenida la tela por dos cordones anudados a ella y dos clavos centrales, tanto en la zona superior como en la inferior, que la pliegan con mayor intensidad en sus caídas. La impresión del rostro de Cristo, en este caso más marcada que en otras versiones, nos ofrece una imagen de intenso carácter emotivo y devoto, en perspectiva de tres cuartos hacia la izquierda del observador, con corona de espinas, aunque sin gotas de sangre marcadas, y en tonalidad ocre ligeramente rosada.

[J.F.L.]

### BIBLIOGRAFÍA

VALDIVIESO y SERRERA (1983), nº 16, p. 66; CATTURLA (1994a), pp. 82, 220 y 226; MORALES et al., ed. (2004a), p. 195.





## JUAN DE VALDÉS LEAL

### *Finis Gloriam Mundi*, c. 1671

Óleo sobre lienzo. 220 × 216 cm

Sevilla. Hermandad de la Santa Caridad

Es ésta una de las dos famosas pinturas de las *Postrimerías* de Valdés Leal que se integran dentro del programa iconográfico trazado por don Miguel de Mañara, hermano mayor de la Santa Caridad, en el que señala claramente que ante la inevitable llegada de la muerte, para conseguir la salvación eterna a los hermanos de esta institución sólo les quedaba la alternativa de practicar las obras de misericordia.

Después de hacer reflexionar a los hermanos de la Santa Caridad en la primera pintura de Valdés Leal, titulada *In actu oculi*, en esta segunda se enfrenta al espectador con la terrible visión, nunca superada en la Historia del Arte, del interior de una cripta, donde figuran varios cadáveres descompuestos y corroídos por repugnantes insectos que esperan el momento en que han de presentarse al Juicio Divino. Por ello, en primer término, aparecen los despojos de un obispo en su ataúd y un caballero de Calatrava, entre los cuales se mueven repulsivos gusanos y cucarachas, siendo el caballero el propio Mañara, que

pertenecía a la Orden citada. En la parte superior de la pintura, y de la mano llagada de Cristo, pende una balanza en cuyo plato izquierdo aparece la leyenda *Ni mas* junto con símbolos de los pecados capitales que conducen a la condenación del alma; en el otro plato figura la inscripción *Ni menos* junto con los símbolos de virtud que propiciarán la salvación eterna. La interpretación de los rótulos de la balanza puede definirse como ni más pecados son necesarios para la condenación, ni menos virtudes serán exigidas para obtener la salvación.

Valdés Leal, en los momentos en que realiza esta pintura –hacia 1671– alcanzó el mayor nivel artístico de toda su carrera de pintor, advirtiéndose en ella un magistral manejo del pincel, que aplica sobre el lienzo con soltura y decisión. Igualmente, están dispuestos con maestría los tonos de color, que hacen emerger con fuerza, de la oscura atmósfera que los envuelve, las formas de los cuerpos y de los objetos.

[E.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

VALDIVIESO (1988), pp. 161-165 y 257.



## ANÓNIMO SEVILLANO

### *Panel de azulejos de la Virgen del Amparo, c. 1769*

Pintura cerámica sobre azulejos. 140 × 90 cm

Inscripción: «LA MILAGSA, YMAGN, DE NTRA, SA, DEL AMPARO,»

Toledo. Colección Sánchez-Cabezudo

La imagen original de Nuestra Señora del Amparo que este panel de azulejos reproduce es, entre las advocaciones de gloria de Sevilla, una de las de mayor devoción. Es obra de talla en madera atribuida a Roque Balduque, escultor de origen flamenco establecido en Sevilla en el siglo xvi. El panel la reproduce fielmente sin añadirle los ropajes de tejido que actualmente la cubren. Dicha imagen original era patrona de una institución benéfica fundada en el siglo xvi para acoger a niños expósitos. Los fieles devotos siempre le atribuyeron un gran poder milagroso, como nos recuerda la propia inscripción al pie de esta pintura. En 1735 se fundó una hermandad encargada de agrupar a sus devotos y de organizar sus cultos, hermandad cuya historia atravesó por diversos avatares durante el siglo xix, permaneciendo viva hoy y con sede en la actual Parroquia de la Magdalena, antiguo convento dominico de San Pablo (Sevilla).

El autor de este panel, aunque de nombre desconocido, fue un pintor de loza y azulejos de Triana al que se le pueden atribuir numerosas obras aún visibles en Sevilla y en otros puntos de Andalucía (Málaga) e incluso de Hispanoamérica (Lima).

La iconografía de esta imagen combina varios rasgos y atributos. Responde al tradicional modelo de Virgen con el Niño que está siendo coronada por dos ángeles (Regina Coeli). Aparece rodeada de una ráfaga solar y pisa una media luna, tomados estos últimos atributos de la imagen de la mujer apocalíptica del Evangelio de San Juan que serían adoptados por la Inmaculada Concepción. En su mano derecha sostiene un rosario (Virgen del Rosario) y una copa de la que brota un corazón alado y llameante (Inmaculado Corazón de María), simbolizando el amor a Dios y al hombre como parte de su creación (Charitas).

La imagen de la Virgen del Amparo siempre ha despertado encendidos afectos y emociones de toda naturaleza, principalmente religiosa pero también poética, como la que suscita en el escritor sevillano Juan Sierra quien en su clásica obra *María Santísima* se refiere a esta imagen como «arco de aromas precisos».

#### BIBLIOGRAFÍA

MARTÍNEZ ALCAIDE (1988), pp. 329-339; ROLDÁN SALGUEIRO (2003), p. 782; MARTÍNEZ AMORES (2005).

[A.P.H.]



LAMEC<sup>2</sup> YMAC<sup>SA</sup> DN<sup>N</sup> S<sup>TRA</sup> DAMPARO<sup>A</sup>  
A<sup>1769</sup>

## ANÓNIMO SEVILLANO

### *San Francisco de Asís, c. 1645*

Madera tallada, policromada y estofada. 150 cm  
Sevilla. Parroquia de San Bartolomé

Es una excelente escultura del «poverello», arrobado en la contemplación mística del Crucifijo. Sutiles recursos compositivos, tanto en la disposición del ligero avance de una pierna, así como en los finos pliegues diagonales del hábito, sugieren un armonioso movimiento externo, bien acordado con la conmovida gestualidad del rostro. Este comedido dinamismo, trascendido por la autenticidad y hondura del sentimiento devoto, es nota distintiva de la mejor escultura religiosa española del siglo XVII.

La imagen de San Francisco ocupa en la actualidad la hornacina situada a la izquierda del espectador de un singular retablo en lustrosa madera oscura que ocupa la pared de fondo de la capilla sacramental. Su llamativa composición integra elementos disonantes en proporciones y morfología pero dotados de una relevante apariencia plástica. Al pronto, su diseño evoca la conjunción a gran escala de miembros de una sillería coral. Significativamente, los patriarcas de la historiografía artística sevillana, González de León y Gestoso juzgaron de manera muy diferente esta extraña ensambladura. Para el primero de los autores citados el retablo era «muy raro, sin ningún género de arquitectura y de maderas negras». El segundo, por el contrario lo consideró «de los mejores que se conservan en esta ciudad de la XVII centuria, no obstante que es de gusto pesado, al estilo borrominesco pero perfectamente

esculpido». No deja de sorprender la escasa atención suscitada por esta obra, tanto más cuanto que sus adornos, las ampulosas tarjas y, particularmente, los acrobáticos ángeles-atlantes que sustentan las columnas y el ático son idénticos a los figurados en el retablo catedralicio de la Virgen de los Reyes, obra documentada de Luis Ortiz de Vargas.

La escultura de San Francisco no es seguro que originariamente perteneciese al retablo; su fecha nos parece más avanzada y tanto lo ya comentado sobre su finura compositiva, la tierna definición afectiva de su expresión así como la talla abocetada de la barba y el exquisito peleteado de su policromía postulan fechas de mediados de siglo. Su autoría habría de plantearse entre varios importantes artistas activos en Sevilla, atendiendo a su complejidad estilística y aduciendo referencias comparativas cuyo desarrollo no es posible ajustar a la extensión asignada a esta ficha. En cualquier caso, es preciso elogiar la selección de esta imagen para con ello confirmar el elevado número de importantes obras escultóricas prácticamente desconocidas, favoreciéndose a la vez con su exposición el estudio dentro de un panorama como el sevillano, y en realidad todo el andaluz, cuya riqueza y calidad en obras escultóricas no deja de incrementarse.

[E.G.P.]

#### BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ DE LEÓN (1844) (reimpresión, 1973), p. 183; GESTOSO (1892), p. 459; HALCÓN (2000b), p. 274.



## ANÓNIMO SEVILANO

### *Retrato familiar a lo divino, c. 1640*

Óleo sobre lienzo. 105 × 75 cm

Sevilla. Colección privada

Aunque se han conservado algunos retratos individuales, en la pintura barroca sevillana de la primera mitad del siglo XVII, no se conocía hasta el momento ni uno sólo de carácter familiar. Por esta razón, la obra que aquí se comenta ofrece un especial interés con independencia de los valores pictóricos que podemos apreciar en este lienzo, ejecutado por algún seguidor de Zurbarán.

La escena representa el momento en que, según la tradición cristiana, se bendicen los alimentos antes de comenzar la comida. El padre, a la derecha, dirige la oración, la madre, a la izquierda, parece indicar a su hijo menor cómo colocar las manos en postura de rezo. Ambos se sientan en sillones de brazos y son los únicos que disponen de plato, cubierto, copa de vino y servilleta. Los otros cuatro hijos están sentados en banquetas sin respaldos y comerán, como era frecuente entonces, sin servicio de mesa. La criada aparece por la derecha con un plato de comida. Preside la estancia en el eje de la habitación un retablillo de oratorio con una escena del Monte Calvario. Limitan la representación por la derecha una cortina recogida y por la izquierda un gran ventanal abierto al paisaje.

Numerosos detalles del cuadro indican, no obstante, que no se trata de una escena profana sino de la representación metafórica de una Cena Sacra personificada en una familia cristiana. La única carne es el pollo que se disputan agresivamente el perro y el gato en el primer término y sobre la mesa sólo aparecen alimentos en las dos especies eucarísticas: el pan (dos piezas y dos empanadas junto a un copón) y el vino (dos variedades) en sendos cálices de vidrio. Pero otros dos elementos del cuadro proporcionan las más precisas claves bíblicas de la escena. Por un lado, la parra que brota del respaldo del sillón de la madre, alude al Salmo 127: «tu mujer será como una vid fecunda dentro de tu casa». Por otro, de la espalda de los cinco hijos brotan otras ramas alusivas al versículo 3 del mismo salmo: «Tus hijos (serán) como brotes de olivo en torno a tu mesa». No hay, sin embargo, ninguna alusión directa al primer párrafo de este salmo «Comerás del trabajo de tus manos», aunque la ausencia de heráldica parece indicar que el encargante no pertenece a la nobleza titulada. La obra, en resumen, queda como el único testimonio conocido hasta ahora en su género y puede ser considerada como un «retrato familiar a lo divino».

[A.P.H.]

#### BIBLIOGRAFÍA

Obra inédita

*«Tu mujer será como una vid fecunda dentro de tu casa,  
tus hijos, como brotes de olivo en torno a tu mesa»*

**Salmo 127**





## PEDRO DUQUE CORNEJO

### *San Juan Evangelista, c. 1714-1718*

Madera tallada y policromada. 200 cm

Granada. Arzobispado, Basílica de Nuestra Señora de las Angustias

El Apostolado para la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias es la obra escultórica de más envergadura de las que conocemos de este autor durante su estancia en Granada entre 1714 y 1718. En diciembre del primer año se le abona su trabajo por los púlpitos de la catedral y ese mismo año el conjunto de apóstoles es encargado al artista por la Hermandad de la Esclavitud del Sacramento, estando terminado cuatro años después y ejecutándose al mismo tiempo que el retablo catedralicio de la Virgen de la Antigua y otras obras que se le atribuyen en Granada. El conjunto se compone de doce apóstoles, la Virgen y el Salvador (trasladado este último a la iglesia de esa advocación en el Albaycín). Todas ellas se sitúan sobre peanas y bajo doseles dorados en forma de concha, contemporáneos a las esculturas.

La visión de este conjunto y, concretamente, la de esta imagen de *San Juan Evangelista* se halla hoy desvirtuada por su policromía renovada en 1799-1800 por Santisteban a quien probablemente se deba el colorido de carácter neoclásico que traiciona

la visión más vistosa y barroca que debió presentar originalmente.

Aunque a veces se ha considerado este Apostolado obra temprana de su autor, no debió ser así pues contaba ya con cerca de cuarenta años y con más de veinte de profesión, aunque su etapa temprana esté aún muy mal conocida. Por ello debía ser ya hombre de gran prestigio.

Es ésta una obra en la que su autor se revela como un artista maduro que, si bien trabaja en la línea de su abuelo Pedro Roldán, ha tomado mucho del dramatismo expresivo de su tía Luisa con la que, no obstante, sólo pudo coincidir en Sevilla siendo aún muy niño. El garbo de la postura, el movimiento equilibrado del cuerpo, el revuelo de los paños, ya terminados en pico como acostumbrará en su obras posteriores, los pliegues aristados de los vestidos al estilo de los seguidores de Bernini y, sobre todo, la expresividad de los rostros y de la mirada hablan, no obstante, de valores que se atemperan algo en su más serena obra posterior.

[A.P.H.]

#### BIBLIOGRAFÍA

GALLEGO BURÍN (1982) (original 1946), p. 191;  
GALLEGO BURÍN (1987) (original 1956), p. 102;  
LÓPEZ-GUADALUPE y LÓPEZ-GUADALUPE (1996), p. 176.



## PEDRO DUQUE CORNEJO

### *San Juan, San Mateo, San Lucas, San Marcos, c. 1733-1740*

Madera tallada, policromada y estofada. 88 cm, 92 cm, 91 cm y 92 cm, respectivamente  
Écija (Sevilla). Convento del Carmen Calzado, Hermandad de la Soledad y Santo Entierro

Los cuatro Evangelistas dirigen sus miradas hacia el cielo mientras transcriben, arrobados, la inspiración divina. Las figuras, de rostros finos, barbas copacetas y proporciones estilizadas, están dotadas de una rica policromía a base de motivos florales y tonos cálidos; la delicadeza de sus posturas, levemente incurvadas, aparece realizada por mantos de pliegues opulentos, terciados en diagonal. Apoyan sus pies sobre suaves peanas de nubes con formas orgánicas que, en el caso de San Juan, está constituida por un águila con las alas desplegadas. La fuerza expresiva de los rostros, unida a la acertada composición de cada Evangelista, así como la elegancia de sus tenues giros helicoidales y el profundo efecto dinámico de los ropajes, sitúan estas esculturas en un destacado lugar dentro de la imaginería barroca procesional de Andalucía.

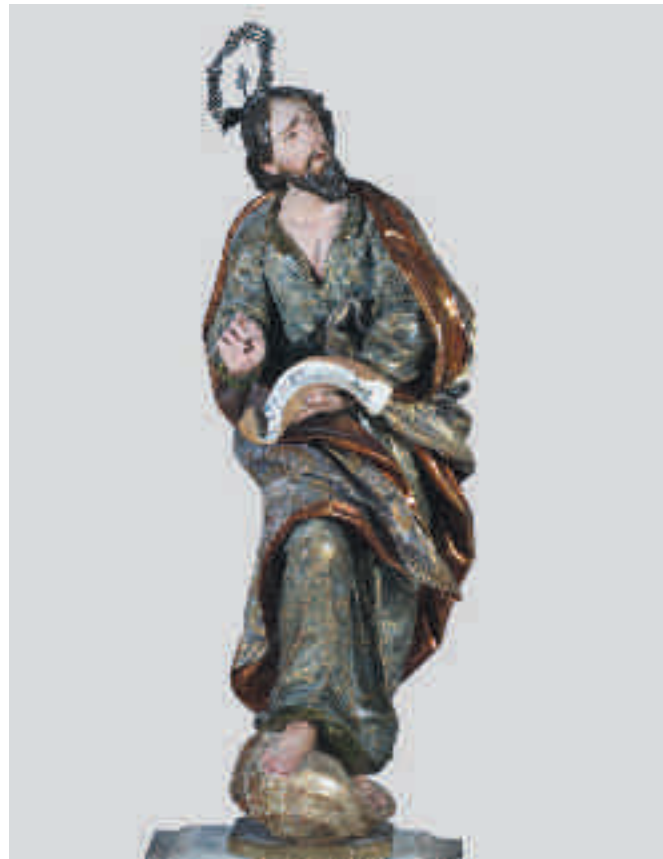
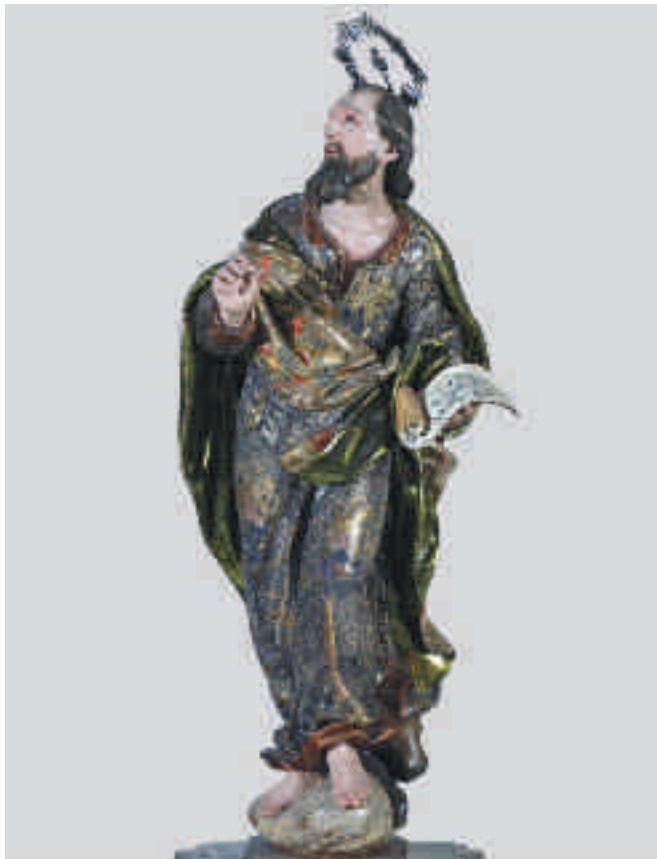
En 1733 la Hermandad del Santo Entierro de Cristo y Nuestra Señora de la Soledad de Écija concertó con Pedro Duque Cornejo la ejecución de una urna o paso procesional para la cofradía, «*arreglada al dibujo hecho por el otorgante*», por precio de 16.500 reales. Dos de los diputados nombrados

por la Hermandad para suscribir este encargo fueron Manuel de Villavicencio Castrillo Moscoso, marqués de Alcántara del Cuervo, y Cristóbal de Valenzuela y Carpio, artista platero que pocos años después labraría los adornos de plata para la urna del Santo Entierro. En ese mismo año de 1733 se celebraron dos corridas de toros en la Plaza Mayor de Écija, cuyos beneficios ayudaron al gasto de las obras de arte que por entonces se ejecutaban «*para la mayor decencia y culto de la Virgen*». Tras varias dilaciones, el encargo quedó finalizado siete años después, otorgando el artífice su carta del pago el día 28 de abril de 1740. El trabajo de Duque debió consistir en la renovación completa de las andas procesionales del Santo Entierro y de la Virgen de la Soledad, a juzgar por los relieves y esculturas de este autor que aún conserva la Hermandad. Nos hallamos, por tanto, frente a cuatro de las figuras que componían uno de los pasos encargados a Duque Cornejo en 1733, que aún procesionan en la actualidad acompañando a la urna de Carey y plata del Santo Entierro.

[G.G.L.]

#### BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ, SANCHO y COLLANTES (1951), p. 166; MORALES, OLIVER, PLEGUEZUELO, SANZ, SERRERA y VALDIVIESO (1982), p. 215; MARTÍN OJEDA y GARCÍA LEÓN (1999), p. 147; ANTÓN (2006), p. 77.



## JUAN DE MESA

### *Busto-relicario de San Francisco Javier, c. 1625*

Madera tallada, policromada y estofada. 70 cm

Sevilla. Universidad

Hay actualmente en la sacristía de la Capilla de la Universidad una serie de bustos-relicario, que adornaban la de la iglesia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla. Parece que eran diez los que existían, pero en la actualidad sólo se conservan nueve. Formaban parte de una colección de reliquias que, como en todas las iglesias de la Compañía de aquellos siglos, eran muy veneradas por los jesuitas. Esta veneración de las reliquias, de la que quedan testimonios en varias iglesias jesuíticas sevillanas, obedecía al seguimiento de las normas dadas por el Concilio de Trento, normas que la Compañía de Jesús puso en práctica de un modo muy particular en sus iglesias.

Este busto-relicario de San Francisco Javier tendría una reliquia del santo en el hueco que presenta en el pecho. Sus atributos propios aparecen en esta obra: la sotana negra, el rostro con la mirada elevada en actitud de éxtasis y las manos abriéndose el hábito en gesto de dejar salir el fuego del amor divino que ardía en su pecho. El rostro tiene un gran parecido al que se puede considerar la primera representación de San Francisco Javier: el retrato

enviado desde Goa a Roma y que se conserva en la Catedral de Tuy (Pontevedra).

Esta obra ha sido tradicionalmente atribuida a Juan de Mesa quien la ejecutaría hacia 1625. El profesor Hernández Díaz dice de ella: «Se trata de una espléndida escultura de medio cuerpo y efectivamente tiene las maneras habituales de Juan de Mesa en cuanto al rostro de pómulos señalados, labios carnosos y barba corta. Las manos, expresivamente trabajadas...»

Quizás las partes más bellas y logradas de la obra sean los ojos y las manos, llenos de inspiración y realismo. Es el mejor de los bustos-relicario que se conservan actualmente de esta colección y, dentro de la rica iconografía de San Francisco Javier, destaca entre las mejores obras que se conservan de él, guardando cierto parecido con las interpretaciones del tema por el mismo Juan de Mesa que están en la Iglesia del Colegio Portaceli (Sevilla) y en la Parroquia de Trigueros (Huelva).

[F.G.G.]

#### BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ DÍAZ (1983), p. 80; GARCÍA GUTIÉRREZ (2006), p. 93; DÁVILA-ARMERO y PÉREZ MORALES (2007), p. 330.

*«Mi alma está desasida  
de toda cosa criada,  
y sobre sí levantada,  
en una sabrosa vida,  
sólo en su Dios arrimada.»*

**San Juan de la Cruz**



## LUISA ROLDÁN

### *San Juan Bautista, c. 1688*

Madera tallada, policromada y estofada. 100 cm

Cádiz. Parroquia de San Antonio de Padua

Aunque actualmente se guarda en otra ubicación, esta imagen ocupaba originalmente el ático de un retablo creado en 1688 por el maestro ensamblador Juan González de Herrera para la Cofradía de San José, propia de los maestros carpinteros y radicada en el Convento de la Candelaria de Cádiz. En 1692 este retablo fue trasladado a la Parroquia de San Antonio de la misma ciudad, donde aún se conserva. Tanto la imagen del santo titular, muy alterada en su policromía, como la del Bautista presentan los rasgos característicos de la producción de Luisa Roldán, escultora que poco antes había colaborado también con Juan González en la creación de un nuevo monumento para la Semana Santa por encargo del cabildo catedralicio gaditano.

La extensa producción de «La Roldana» durante su estancia gaditana refleja una personalidad madura que bebe fundamentalmente en una fuente indiscutible, la producción del taller paterno. Pero en esta obra se manifiesta también con absoluta nitidez un estrecho vínculo con la producción de Juan de Valdés Leal, pues su elegante disposición deriva de la empleada por dicho pintor en la representación del Bautista, que realizó en 1659-60 para la desaparecida Iglesia de San Benito de Calatrava de Sevilla.

Juan de Valdés, que realizó algunas incursiones en el mundo de la escultura, mantenía una estrecha relación de amistad con Pedro Roldán y, de hecho, fue padrino de su hija Isabel, nacida en 1658. No resulta pues muy difícil imaginar la familiaridad que desde la infancia mantuvo Luisa Ignacia con el expresivo modo de hacer de este pintor, familiaridad en la que creemos que reside una de las claves fundamentales para acercarnos a su producción. El peculiar gesto que «La Roldana» imprime a los rostros, de cejas arqueadas y boca entreabierta con labio inferior muy carnoso, sus características manos femeninas, o las airosas composiciones individualizadas o de grupo, entre otros rasgos, tienen un claro antecedente en muchas creaciones de Valdés, quien en obras como la Santa Eustaquia conservada en el Bowes Museum de Barnard Castle parece anunciar mucho de lo que años más tarde plasmará Luisa Ignacia en sus esculturas.

La afortunada intervención restauradora llevada a cabo en la obra para esta exposición ha efectuado una limpieza en las oscurecidas encarnaduras y ha recuperado el primitivo estofado del manto, donde aparecen en cuidados medallones de hojarasca en grisalla las habituales cruces de la Orden de Malta que suelen asociarse a este personaje.

[L.A.S.]

#### BIBLIOGRAFÍA

ALONSO DE LA SIERRA (1987), p. 110.

*«La voz de los desiertos, entre pieles,  
la palabra, entre carne, en la altura,  
decoro a los vergeles,  
forma aquí la escultura  
baptismo misterioso,  
antes que necesario o que forzoso»*

**Pedro Soto de Rojas**





## JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS

### *Niño Jesús*

Principios del siglo xvii

Madera tallada y policromada. 67 cm

Sevilla. Colección Morales-Marañón

El paradigmático carácter que atesora la obra de Juan Martínez Montañés alcanza en sus imágenes infantiles uno de sus ápices. La gran variedad tipológica de sus niños configura toda una galería que arranca del que porta el *San Cristóbal* de la Colegial del Salvador y se multiplica en vírgenes, relieves y en los hercúleos ángeles que pueblan sus retablos. No obstante, fue el que talló en 1606 para la Hermandad Sacramental del Sagrario su auténtico modelo de Niño Jesús exento y el único documentado e identificado. Recogiendo la tradición renacentista hispalense, Montañés fijó en esta obra, de absoluto y existencial clasicismo, un tipo cuyo éxito creemos que radicó en ofrecer a la devoción de los fieles la imagen inmensa de la divinidad en el tierno cuerpo de un niño. El ingente número de obras que la siguieron, se inspiraron o la copiaron prueba el triunfo del modelo durante la primera mitad del siglo xvii, tanto en España como en América.

No obstante, el *Niño Jesús* que ahora traemos a colación lo creemos –más que consecuencia– antecedente del referido. Pese a que carecemos de fuentes documentales seguras al respecto, suponemos que esta espléndida talla pudo realizarla Montañés apenas unos años antes que el Niño del Sagrario.

El modelo aquí representado es el mismo, aunque algo más infantil, por lo que no alcanza la superlativa elegancia del sacramental, primando en él un sentido más humano de la imagen, que logra así una mayor empatía con el fiel. Aunque su composición y postura son muy similares no son idénticas, ya que éste alza más el brazo izquierdo, seguramente para sostener una cruz. Sin embargo, las muchas concomitancias entre ambas obras nos parecen suficientes para avalar la autoría que proponemos de ésta.

Su virtuosismo técnico, consustancial a Montañés, resulta evidente. La imagen está proporcionada, anatomizada y modelada con rigor, destacando sus primorosas orejas, manos y pies. No obstante, su noble cabeza, de ensimismada mirada, fue alterada por una intervención –detectada en la cuidadosa restauración que se ha llevado a cabo para esta exposición– que abultó notablemente su cabellera. Por su parte, la policromía de la obra, que incluye los ojos, muestra excelentes veladuras y gradaciones cromáticas propias de un consumado pintor. Por todo ello, creemos posible incluir esta obra –merecedora de un mayor análisis que este brevisimo apunte– en el proceso de fijación del modelo que Montañés alcanzó en el *Niño Jesús* del Sagrario.

[A.R.M.]

### BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ PÉREZ (2002), pp. 72 y 73.

«Descubre tu presencia,  
y máteme tu vista y tu hermosura;  
mira que la dolencia  
de amor, no tiene cura  
sino con la presencia y la figura»

San Juan de la Cruz



## ANÓNIMO SICILIANO

### *Carro triunfal*

Finales del siglo XVII

Plata, bronce dorado, latón, coral y esmalte. 57 cm × 49 cm

Sevilla. Hospital de Venerables Sacerdotes, Fundación Focus-Abengoa

Se trata de una original y pequeña pieza, tal vez fabricada en Palermo o en Trápani, de las que hasta ahora sólo se conocen tres ejemplares más, uno más en el mismo templo, otro en la Fundación Whitaker de Palermo y un tercero en el Palacio Pitti de Florencia. Las piezas sevillanas eran inicialmente cinco, según la noticia dada por Diego Angulo, extraída de un inventario del templo de 1694, en el que se dice «trajeron cinco alhajas de coral de casa de Lucas Valdés». En otro inventario de 1701 se lee que «En el grueso del arco toral del altar mayor... quatro nichos y en ellos ay quatro juguetes de coral, concha de nacar y honice dorado, muy primorosos... y son tres de ellos carros triunfales, y el quarto una imagen de San José en óvalo de flores». Es decir, en 1701 de las cinco originarias sólo quedaban cuatro y hoy quedan tres, una de ellas la de San José. La elegida para la exposición es un conjunto formado por un monte de corcho recubierto de papel de estaño, que se apoya en una peana de latón con núcleo de madera. Sobre el monte van árboles y plantas, entre los que discurre un carro tirado por un caballo con dos personajes, uno sobre el caballo y otro en la parte central del carro que lleva los brazos levantados con los que sostendría las riendas, hoy perdidas. La peana es poligonal, de perfil cóncavo, y el monte se corona por un gran árbol cuyas ramas superiores son de coral. El resto del montículo está cubierto por hojas, flores y racimos de frutos

en los que se utiliza el coral, el esmalte y las cuentas de vidrio de distintos colores.

El carro, de tipo triunfal, es de coral labrado, el caballo que tira de él es de bronce dorado. El niño que lo monta es de coral y sostiene con su único brazo una rienda que sujeta por su pata a un águila, también de bronce, símbolo de Palermo. El personaje que va en el centro del carro lleva alas doradas, por lo que debe ser un ángel. En la popa del carro debería ir la figura principal, hoy desaparecida, por lo que no sabemos si era religiosa o profana. En la pieza existente en Palermo, esa figura se identifica con Apolo o con el sol, mientras que en la otra existente en Sevilla la figura corresponde a un personaje vestido, que podría ser tanto femenino como masculino, y en el primer caso quizá representase a Santa Rosalía, patrona de Palermo.

No sabemos cómo llegaron las piezas al Hospital, pero no creemos que perteneciesen a Lucas Valdés, sino que quizá las tuviese en depósito para algún arreglo. Mucho más probable es que fuesen un regalo del arzobispo don Jaime de Palafox y Cardona, que vino a Sevilla procedente de Palermo, de donde proceden las obras, y que intervino en la construcción del Hospital entre 1696 y 1697.

[M.J.S.]

### BIBLIOGRAFÍA

ANGULO (1976), pp. 67, 90 y 94; ACCASCINA (1976), pp. 344-345; SANZ (1976), pp. 97-113; CRUZ (1997), pp. 266-299; AA.VV. (1991), pp. 62 y 64.

*«Ve que son plata lisa los umbrales;  
claros diamantes de lucientes puertas,  
ricas de clavazones de corales  
y de pequeños nácares cubiertas»*

**Pedro de Espinosa**



## ANÓNIMO SEVILLANO

### *Frontal de altar*

Principios del siglo XVIII

Óleo y temple sobre lienzo. 99,5 × 210,5 cm

Inscripción: en cinco registros de emblemas: «*VEXILLI SUPER ME CHARITAS*»; «*SI IN VIRI LIGNO HOC FACIUNT IN ARIDO QUI FIET*»; «*LAMPADES IGNIS ATQUE FLAMARUM*»; «*C..NI COLUMBA MEA INFORAMINIBUS PETRE*»; «*APU. MULT. NON POTUERUNT EXTINGUERE CHARITATEM*»  
Sevilla. Convento de Santa Rosalía

Dentro de la gran variedad de soportes que muestran los frontales de altar del Barroco sevillano (bordado, cuero, azulejos, plata, tejidos, pinturas, talla dorada etc.) no son muy abundantes los estrictamente pictóricos. El que aquí se expone es una pieza hasta ahora inédita que se cuenta entre los escasos enseres de este convento que se salvaron del gran incendio que lo arrasó en 1761 y que obligó a renovar completamente el edificio, su mobiliario y su ajuar.

Su composición responde, en efecto, a la convencional de este tipo de obras. Por una parte, el primer plano muestra la típica estructura de origen textil formada por una banda horizontal en la zona superior y dos caídas verticales a ambos lados extremos. Sobre estas dos bandas se colocan cartelas de forma circular y elíptica con elementos emblemáticos inspirados en textos bíblicos y referidos al fuego metafórico del amor divino y de la caridad cristiana. Cada uno de los emblemas se acompaña de su texto escrito sobre la moldura que lo enmarca. En el eje se sitúan otros dos emblemas, el superior, sobre el asunto ya mencionado, y el inferior, con el símbolo franciscano de la cruz y los brazos que se cruzan.

El segundo plano está resuelto, sin embargo, de forma muy arquitectónica formando el alzado de una

galería de cuatro arcos sobre pedestales y columnas ornamentadas, cuyo pavimento de baldosas de mármol de Génova es representado en fuga. Su frente está revestido de damascos y cuatro lienzos, con sus molduras de talla dorada, figuran colgados en el muro de fondo, coincidiendo con el eje de cada arco. En ellos están representados San Francisco de Asís, San Diego de Alcalá, San Juan Bautista y Santa Rosalía. Este esquema arquitectónico recuerda modelos de frontales, ejecutados en plata o en taracea de mármoles, muy comunes en Palermo, ciudad donde había sido arzobispo Jaime de Palafox, fundador de este convento y hermano de su primera priora.

El planteamiento cargado de simbolismo hermético del programa iconográfico, el rigor geométrico en la representación arquitectónica, el empleo de la pintura al temple para la ornamentación y del óleo para los pequeños cuadros, produce la impresión de que la escena representa un arreglo de arquitectura efímera pensado para alguna celebración litúrgica. El estilo en que la pintura se resuelve no deja de recordar ciertas obras de este carácter hechas por Lucas Valdés.

### BIBLIOGRAFÍA

Obra inédita

[A.P.H.]



## DOMINGO MARTÍNEZ (y taller)

### *Frontal relicario de San Ignacio, c. 1730*

Madera tallada, óleo sobre lienzo, virutas de papel y espejos. 105,8 × 221 cm  
Sevilla. Iglesia de San Luis de los Franceses

El frontal del retablo dedicado a *San Ignacio en la Cueva de Manresa* cumple la función de relicario y de soporte iconográfico de la vida del santo, centrando su temática en su primera etapa vital, desarrollada en Navarra y Cataluña, de acuerdo al relato del Padre Ribadeneira. Se organiza en un tramo central rectangular, con dos sectores en forma de casillero dedicado a reliquias, una pintura en marco mixtilíneo y el borde externo, a lo largo del cual se distribuyen las pequeñas pinturas que narran ciertos pasajes de la vida ignaciana. Las reliquias se inscriben en recuadros, cuyo fondo está relleno con labores de virutas de papel imitando filigrana de plata.

El tema central del frontal es la figura de un Niño Jesús pasionario, de pie sobre el monograma jesuítico, cuyos caracteres simulan labor de coral. Lo rodea una serie de ángeles que portan atributos pasionarios. Parece clara la mano de Domingo Martínez, así como su inspiración en grabados del mismo tema del taller de los Wierix.

Las pequeñas pinturas, que podríamos calificar más bien de miniaturas, se desarrollan en marcos ochavados, entre los que se suceden representaciones florales sobre cristal, de exquisita factura. Los acontecimientos de la biografía seleccionados, de izquierda a derecha, son la *Aparición de la Virgen a San Ignacio en Pamplona*, que recuerda el mismo asunto de Valdés Leal, aunque de composición invertida; *La entrega de las vestiduras a un pobre*; *Ofrenda de la espada a la Virgen de Montserrat*, a partir del grabado de J. B. Barbé de 1609; *El trance de San Ignacio en Manresa*; *Visión junto al Río Cardoner*, en bello paisaje surcado por el citado curso fluvial; *En la cueva de Manresa*, disciplinándose con el cilicio y *ejerciendo la caridad entre los pobres*, uno de cuyos mendigos se inspira en idéntico personaje del *Santo Tomás de Villanueva dando limosna* de Murillo. El estilo suelto y abocetado con ciertas limitaciones expresivas, parece remitir al taller de Domingo Martínez, constituyendo un interesante y original repertorio iconográfico.

[F.J.H.G.]

#### BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA GUTIÉRREZ (2003), pp. 279-280; VALDIVIESO (2004), p. 34; PLEGUEZUELO y PÉREZ SÁNCHEZ (2004), pp. 254-255.





PEDRO DUQUE (talla)  
DOMINGO MARTÍNEZ (dorado y pintura)

*Frontal de altar de San Luis Gonzaga, c. 1726-1731*

Madera tallada, dorada y policromada, bisutería, filigrana de papel y cera fundida. 120 × 225 cm

Inscripciones: en la cartela superior: «*PUNGIT, SERVAT QUE DECOREM*». Agnus inferior izquierdo: «S. *BENEDICTUS / S. SCOLASTICA / INNOC. XII PONT. MAX. / AN. I / 16/92*». Agnus inferior derecho: «S. *BERNARDUS ABBAS CLARAVALIS / INNOC. XII PONT. MAX.*»

Sevilla. Iglesia de San Luis de los Franceses

Los frontales y retablos de la ex iglesia jesuítica de San Luis, constituyen una insuperable demostración de cuanto significó para la Compañía de Jesús el culto a las reliquias. El propio San Ignacio, en sus reglas, aludía a la conveniencia del respeto y veneración que merecen tales vestigios al recomendar «Alabar reliquias de Santos, haciendo veneración a ellas y oración a ellas...»

En el presente ejemplo encontramos un total de 28 reliquias consistentes en pequeños fragmentos óseos con sus correspondientes cartelas de papel en las que se inscribe el nombre del mártir. Se insertan en distintos escaparates o compartimentos acristalados de variado formato. El central contiene, entre un fondo saturado de conchas, caracolas y cuentas de cristal, una nave lograda mediante un nautilus, sobre cuyo mástil figura un pequeño tondo de cristal con la efigie pintada de San Ignacio y un gallardete con el emblema jesuítico, alusión al carácter triunfal de la Compañía.

Unido a las reliquias, hay que destacar la inserción de medallones ovales de cera o «agnus dei», de diferentes tamaños, piezas de tanta estimación como las reliquias en las que sobresalen santos (Santa Escolástica, San Benito, San Bernardo de Claraval) y

el propio cordero místico, unido a inscripciones que aluden al pontificado de determinados papas. Los «agnus» eran consagrados por los pontífices en festividades señaladas y distribuidos entre los prelados y miembros del clero. Los dispuestos en este frontal corresponden al papa Inocencio XII, figurando uno de ellos fechado en 1692.

Tal bagaje de talismanes se incluye, según anticipamos, en receptáculos plagados de diversidad de conchas, perlas y cabujones de bisutería imitados con pastas vítreas, florecillas de tela e hilo de plata. Los marcos de fina talla barroca y las superficies entre ellos están pintadas con delicadas flores. En los pequeños marcos superiores hay relicarios ovales rodeados por motivos florales confeccionados con virutas de papel, simulando labor de filigrana. La minuciosidad de esos trabajos denota una sensibilidad netamente femenina, quizás de las hijas de Juan de Hinestrosa, escultor especializado en figuras de animales de pequeño tamaño, en cuyo taller colaboraban sus tres hijas, según Ceán. En la cartela superior, la leyenda latina *Pungit, servat que decorem* (hiere y conserva el decoro), bajo un huerto de lirios, alude a las virtudes y tenacidad doctrinal de la Orden.

[F.J.H.G.]

BIBLIOGRAFÍA

Obra inédita



## JOSÉ DE SANTANA

### *Frontal de altar del Triunfo de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, c. 1709-1714*

Óleo sobre lino. 120 × 225 cm

Arcos de la Frontera (Cádiz). Parroquia de Santa María

Esta original obra, de la que no se conocen otros ejemplos, procede del Colegio de la Compañía de Jesús de Arcos de la Frontera (Cádiz). El autor a quien se atribuye tradicionalmente es José de Santana, nacido en Albelí, obispado de Saona, cerca de Génova. Vino a España y vivió algunos años en El Puerto de Santa María (Cádiz), de donde pasó a la ciudad de Arcos en 1702. Ingresó en la Compañía el 19 de mayo de 1709 y vivió en ella solamente 5 años y 9 meses, ya que murió a los 39 años. Siempre fue sacristán en el Noviciado y un primoroso artista.

El frontal representa el *Triunfo de San Ignacio de Loyola y de San Francisco Javier*. Su composición es la clásica en estos elementos: un campo central con figuraciones y dos franjas de tejido como límites superior y laterales. En el centro aparece el JHS en cartela barroca de recortes. Sobre el anagrama, una figura de Cristo joven y debajo de él, los tres clavos de la crucifixión. A ambos lados, rodeados de ángeles y nubes y enfrentados simétricamente, San Ignacio de Loyola en una carroza que discurre por tierra y San Francisco Javier en otra que se desliza por el mar, en alusiones a sus respectivas rutas evangelizadoras. Como suele ser habitual en sus iconografías,

el primero lleva una custodia y el segundo un lábaro. Esta pintura simbólica representa el Carro de la Gloria de Dios, que estos santos se esforzaron por llevar a través de la tierra y el mar. Es una exaltación simbólica del Triunfo de la Compañía de Jesús y del teatro de sus grandezas, que en los colegios de la Compañía se representaba frecuentemente, sobre todo en los siglos XVII y XVIII.

La originalidad de esta obra reside básicamente en la mezcla de elementos de tradición italiana –Santana era genovés y la Compañía tenía fuertes vínculos con Roma– y elementos de clara progenie oriental. No olvidemos que está pintado en plena eclosión europea del arte chinosco, alimentado en España por el Galeón de Manila. Entre los primeros está el tratamiento barroco del anagrama de Cristo y el empleo de los carros tirados por caballos empenachados, como símbolos de triunfo. Entre los segundos, se encuentran todos los ornamentos que decoran la franja superior y las laterales, que imitan fielmente sedas chinas con dragón, pájaros exóticos, rosas y crisantemos. Un aire oriental impregna, no obstante, toda la representación.

[F.G.G.]

#### BIBLIOGRAFÍA

CUEVAS (1968), p. 151; GARCÍA GUTIÉRREZ (2004), pp. 286-287.



## ANÓNIMO SEVILLANO

### *Inmaculada Concepción, c. 1700*

Madera tallada, dorada y estofada. 123 cm

Villaverde (Sevilla). Parroquia de la Inmaculada Concepción

Esta obra, que representa a la Virgen María en su Inmaculada Concepción, ha sido elegida como centro de la exposición, por varias razones. La primera por conceder a la figura de María el lugar preeminente que ocupó en la teología del mundo católico durante el Barroco y de manera particularmente intensa en Sevilla, ciudad que siempre se ha señalado como especialmente devota de esta advocación. El hecho mismo de que fuese esta figura la que de forma casi sistemática sustituyera a la imagen de la Fe en nuestras custodias eucarísticas reformadas durante los siglos XVII y XVIII plantea, incluso, una interesante vertiente teológica del fenómeno. La segunda razón es la derivada de la calidad artística excepcional de esta obra, hasta ahora prácticamente desconocida fuera de su lugar de origen. Su colocación central y exenta quiere, también, recordar el sentido monumental de los numerosos «Triunfos de la Virgen» que se erigen durante el Barroco en muchos puntos de Andalucía.

Según datos que obran en el archivo de la parroquia donde hoy recibe culto, procede de la capilla sacramental de la iglesia del Convento de San Francisco que hubo junto a esta población y que desapareció tras las desamortizaciones eclesiásticas.

Se trata de una escultura de fuerte dinamismo barroco tanto en la disposición escarolada y ondulante de

los paños del manto como en las armónicamente distorsionadas posturas de los dos ángeles mancebos de la soberbia peana o en la rotunda anatomía de los querubines. Una rosacea encarnadura original y un elaborado trabajo de estofado en los tejidos completan un conjunto llamativo por su brillantez y por su delicada gracia casi manierista.

Los rasgos estilísticos de la imagen y, especialmente los de las figuras que forman la peana que la sustenta, muestran paralelos muy notables con otras obras sevillanas, como las del retablo de la capilla sacramental de San Isidoro, la Virgen del Reposo, actualmente en la iglesia sevillana de la Nuestra Señora de la O, la Inmaculada Concepción de la Parroquia de Santa Ana en Triana o la imagen de la misma advocación que preside el retablo mayor de la Parroquia de Espartinas (Sevilla). Algunas de ellas están atribuidas a Pedro Duque Cornejo aunque ninguna documentada. Dos de ellas fueron hechas para retablos contratados por el ensamblador Miguel Franco y una tercera para un retablo de Jerónimo Balbás, autor con el que se sabe colaboró Duque asiduamente. No obstante, no dejan de sorprender las diferencias de estilo entre estas obras y las documentadas como obras seguras de Duque en época posterior.

## BIBLIOGRAFÍA

Obra inédita

[A.P.H.]





### 3. EL DESIERTO

El del barroco es un individuo apasionado, de ánimo sensible e inestable que tiende a vivir de forma intensa pero también a sufrir fácilmente el desengaño y la melancolía. Por ello elige con frecuencia la huida como única salida vital. Muchos hombres y mujeres deciden recluirse en monasterios y conventos con la pretensión de alejarse de las tentaciones del mundo y de la carne. La dura condición de su prometida salvación eterna es la renuncia voluntaria a los deseos básicos de la vida (los votos): Obediencia (voluntad propia), Castidad (sexo), Pobreza (dinero) y Ayuno o Abstinencia (alimento). Todos esos instintos serán sublimados, que no eliminados, en la vida del convento y ello se refleja en las obras de arte que pueblan las clausuras.



## SEBASTIÁN DE LLANOS VALDÉS

### *Los desposorios místicos de Santa Catalina, c. 1670*

Óleo sobre lienzo. 200 × 140 cm

Jerez de la Frontera (Cádiz). Colección privada

Corresponde esta pintura a la plenitud creativa del pintor sevillano Sebastián de Llanos Valdés, quien la realizó hacia 1670 a juzgar por las características del estilo que presenta. Es, por otra parte, la mejor pintura que de él conocemos entre su no demasiado extenso catálogo.

En este sentido, y comoquiera que la obra no fue firmada por el artista, en fecha desconocida y probablemente en el siglo XVIII alguien, movido por el alto nivel artístico que presenta, colocó en ella la firma de Murillo que, por lo tanto, no deja de ser apócrifa.

En la composición de esta obra el artista ha incluido un claro ritmo diagonal que vincula la figura de Cristo con la de la santa. Magníficamente resueltas están las expresiones faciales de ambos, en las que contrastan la complacencia que emana del rostro de Cristo con la emoción desbordante plasmada en las facciones de Santa Catalina. Muy bien resueltas están las figuras que componen la cohorte angélica

que la rodea, tanto los serafines niños, que aparecen a la izquierda, como los más adultos que respaldan a la santa, a la derecha, uno de los cuales porta las azucenas alusivas a su pureza y castidad. Un fondo arquitectónico resuelto a la manera de un pórtico, en el que figura una hornacina con una escultura de San José con el Niño, cierra la composición en su parte superior derecha.

Santa Catalina de Siena perteneció a la Orden dominica, donde fue considerada como *esposa de Cristo*, que murió, según su leyenda, a los 33 años, con la misma edad que el Redentor. El episodio más trascendente de su vida fue sus desposorios místicos con Cristo, tras el cual intercambiaron sus corazones, tal como se describe en esta pintura, estando este momento escasamente recogido tanto en la pintura europea, como en la pintura española.

[E.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

ANGULO (1971), p. 263; VALDIVIESO (2003), p. 312.

*«Allí me dio su pecho,  
allí me enseñó ciencia muy sabrosa  
y yo le di de hecho  
a mí, sin dejar cosa;  
allí le prometí de ser su esposa»*

San Juan de la Cruz



## JUAN DE MESA (atribución)

### *San Juan Evangelista, c. 1620-1625*

Madera tallada y policromada. 128 cm

Inscripciones: en la peana, «*Para Estepa. Año de 1894*»

Estepa (Sevilla). Iglesia de Santa María la Mayor

La bibliografía artística ha incluido en el catálogo de Juan de Mesa imágenes de San Juan Evangelista sedente que, por razones estilísticas, se vinculan claramente con su producción. Es el caso de tallas tan significativas como el *Evangelista* de la colección Lafita o el San Marcos de la iglesia de su nombre de Sevilla, probablemente en origen una imagen de San Juan readaptada. Nosotros, por nuestra parte, propusimos en otra ocasión la atribución a Mesa de la imagen del *San Juan Evangelista* de Estepa. Las tres esculturas proceden con toda probabilidad de iglesias conventuales desamortizadas en el siglo XIX. El conjunto de estas obras responde a un mismo tipo iconográfico y compositivo, quizás aportación personal del propio Juan de Mesa, diferente al que se observa en las tallas de este tema que se conservan de Montañés como la imagen del Evangelista del Convento de Santa Clara (h. 1621-26) que aparece de pie; el de San Leandro (h. 1621-22), en altorrelieve, que, aunque sentado, ofrece una composición inestable dibujando

una gran diagonal, o el de Santa Paula (1637), sedente, que gira la cabeza hacia arriba y hacia la izquierda, al contrario que en las obras de Mesa. En este último caso, al igual que en el Evangelista de San Leandro, un pergamino sustituye al libro.

La imagen del San Juan Evangelista de Estepa muestra evidentes relaciones con la escultura de San Marcos antes citada, tanto en la composición general de la figura como en la distribución de los paños. Aunque ha sido clasificada como obra del círculo de Montañés del cuarto decenio del siglo XVII creemos que se trata de una obra indudable del maestro cordobés, que repite en su expresiva cabeza los rasgos morfológicos habituales del artista, recordando, en especial, a la *Cabeza Degollada del Bautista* de la Catedral de Sevilla y al *Bautista* del Convento de Santa María la Real.

[A.T.D.]

#### BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ, SANCHO y COLLANTES (1955), pp. 50 y 98; DÍAZ (2003), pp. 345-358; TORREJÓN (2003), pp. 371-378; DÁVILA y PÉREZ (2006), pp. 368-369.



## JUAN DE VALDÉS LEAL

### *Las Tentaciones de San Jerónimo, 1656*

Óleo sobre lienzo. 222 × 247 cm

Firmado: *J. Baldes Leal Fa. Ao. 1657*

Sevilla. Museo de Bellas Artes

Esta pintura, que procede de la sacristía del desaparecido Convento de San Jerónimo de Buenavista de Sevilla, fue realizada por el pintor Juan de Valdés Leal en 1656, junto con un amplio grupo de obras en las que se narraban episodios de la vida del santo titular y se efigiaba a los más notables religiosos de esta Orden.

El episodio de las tentaciones de San Jerónimo basa su iconografía en una carta que este santo escribió a su hermana, Santa Eustaquia, en la que le informaba que una vez, estando retirado en el desierto, fue víctima de terribles tentaciones en las que se le aparecieron hermosas mujeres que danzaban lujuriosamente en torno suyo provocando sus apetencias carnales. Señala también San Jerónimo que para evitar dichas tentaciones pidió auxilio a Cristo crucificado.

En esta pintura Valdés Leal consiguió plasmar un episodio provisto de gran fuerza narrativa al presentar la figura del santo una intensa potencia física y espiritual en el gesto de rechazar a las mujeres causantes de sus turbaciones. En la pintura, éstas danzan ante el santo con lascivo contoneo, mostrando en sus rostros una belleza ajada propia de quienes viven en el ejercicio de la lujuria.

Especial interés en esta pintura presenta la descripción corporal del santo, semidesnudo, captado con la anatomía de un hombre maduro. Llama la atención en su figura la expresión de su rostro, provisto de una larga barba puntiaguda que intensifica la vehemencia con que suplica protección al Crucificado. Intensamente teatral es la gesticulación de sus brazos, en una actitud de contundente rechazo hacia las pretensiones de las mujeres que le tientan.

La vigorosa alternancia entre la provocación de las mujeres y la resistencia del santo está resuelta por el artista con una pincelada vigorosa y enérgica que no va en detrimento de la cuidada descripción del vestuario de las damas, ni en la plasmación de los magníficos detalles de naturaleza muerta como los libros y la calavera ante la cual ora San Jerónimo. También está admirablemente descrito el ambiente interior de la gruta, salpicado de vegetación y abierto, al fondo, en una oquedad que da paso a una lejanía donde se describe el paisaje desértico del entorno de Belén, donde se había retirado el santo.

[E.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

VALDIVIESO (1988), p. 72, nº. 234.

*«La fortaleza del cuerpo  
es enfermedad de la muerte,  
y la enfermedad del cuerpo  
es fortaleza del alma»*

**San Jerónimo**



## JOSÉ DE ARCE

### *San Bruno de Colonia, 1641*

Madera tallada, policromada y estofada. 135 cm

Jerez de la Frontera (Cádiz). Cartuja de Santa María de la Defensión

San Bruno de Colonia (1030-1110) fue canonizado en 1623, por lo cual su iconografía alcanza relevancia sólo a partir de esta fecha, aunque recibía culto interno en la Orden desde 1514. Uno de los motivos más habitualmente representados de su historia era el de *La plegaria de San Bruno en el desierto de la Cartuja*, que es el interpretado por Arce en esta obra.

Se muestra aquí como un joven rapado, de barba incipiente y vestido con el hábito de la Orden instituida por él mismo. Aparece idealizado y rejuvenecido, pues cuando fundó la Gran Cartuja de Grenoble en 1083, pasaba de los cincuenta años. Sentado sobre una roca, sostiene una calavera en la mano izquierda mientras que «pone» la derecha sobre su pecho, contemplando el símbolo de la vanidad humana. Es un asceta entregado a una intensa vida interior, cuyos ojos están resaltados por las cejas bajas y largas y los párpados levemente abultados, propios del estilo de su autor. Los labios entreabiertos manifiestan el rezo en voz baja, pues Arce ha representado al fundador meditando sobre la muerte, según la iconografía de Ripa, identificán-

dolo con los santos ermitaños de los primeros años del cristianismo.

La roca y la calavera con la cual San Bruno solía meditar son sus atributos, pues la recuperación de la ascetis cristiana en el siglo XVII se observa en la importancia renovada que la iconografía del eremita tuvo en estos años, manifiesta en todas las artes plásticas, coincidiendo con una nueva sensibilidad hacia la Naturaleza. Una de las fuentes grabadas de referencia para Arce es la serie de santos ermitaños publicada en Amberes por Rafael y Johan Sadeler hacia 1606, titulada: *Solitudo sive vitae patrum eremicolarum...*, abierta sobre composiciones de Martín de Vos.

La técnica de Arce en esta obra es poderosa, de largos golpes de gubia que crean superficies irregulares que captan la luz, potenciada mediante la policromía, blanca y dorada, posiblemente obra de Pablo Legot. Su naturalismo está muy cercano al de los grandes pintores flamencos, siendo su técnica muy afín a la de Pedro Pablo Rubens.

[E.R.M.]

#### BIBLIOGRAFÍA

URRUTIA (1843), p. 190; PORTILLO (1874), p. 50; PEMÁN PEMARTÍN (1930), p. 210; MALE (1932), p. 212; ROMERO DE TORRES (1934), T I, p. 434; RIOS MARTÍNEZ (1991), pp. 101-102; RIOS MARTÍNEZ (1994), pp. 377-390; REAU (1997), T. II, Vol. 3, p. 249; ANTÓN y JACOME (2002), p. 115; RIOS MARTÍNEZ (2007).

«Y luego a las subidas  
cavernas de la piedra nos iremos,  
Qque están bien escondidas,  
y allí nos entraremos,  
y el mosto de granadas gustaremos»

San Juan de la Cruz





## JOSEFA DE AYALA Y CABRERA, «JOSEFA DE ÓBIDOS»

### *Naturaleza muerta con pasteles, barros y flores, 1676*

Óleo sobre tela. 85 × 160,5 cm

Firma: «Jozepha em obidos 1676»

Santarém (Portugal). Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire

Esta pintura forma pareja con otra del mismo tema y constituye una de las obras maestras de su autora, una de las más apreciadas pintoras del arte seiscentista peninsular.

Era hija del pintor portugués, natural de Óbidos, Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), formado en Sevilla en 1628-1631 en los círculos de Francisco de Herrera, el Viejo (padrino de Josefa), y fue estimadísimo pintor de «países», de bodegones y de retablos, muy ligado al ambiente de la Corte de don Juan IV y de la Casa de Braganza. Josefa regresó a Portugal siendo niña, educándose artísticamente junto a su padre, con quien aprendió el refinado naturalismo de fuerte inspiración sevillana que después versionará de forma personal sin la contención más erudita de Baltazar. Su obra, que incluye pinturas religiosas, grabados y miniaturas en cobre, es muy personal cuando pinta naturalezas muertas, género en que denota la influencia de su padre y de otros bodegonistas castellanos (Juan Van der Hamen) y valencianos (Miguel March y Thomas Yepes), entre otros, siendo posible que en su casa paterna, dispusiese de obras de esos y otros artistas, incluyendo a Herrera.

Las grandes telas de Santarém, probablemente destinadas a un salón aristocrático, son piezas de una cuidadosa ejecución. Ya se ha interpretado el programa simbólico de estos cuadros como un elogio de la vida cotidiana, portadora de verdadera felicidad, en un contexto tridentino que evoca las fiestas galantes de la Corte portuguesa, matizadas por significación moralizante, materializada en la presencia de ciertas flores interpretables a la luz del conocimiento del *Tratado da Dignificação das Plantas, Flores e Frutos* de fray Isidoro Barreira.

Josefa conocía bien, por cierto, este mundo complejo de la simbología cristológica, aprendido junto a su padre. Con la muerte de Baltazar, en 1674, Josefa asume la dirección del obrador familiar y su arte adquiere, en el último decenio de su vida, mayor versatilidad y poder de intervención, aunque no siempre alcance, por tratarse de un encargo de mayor responsabilidad, la óptima cualidad de las dos telas de 1676, hoy en la biblioteca de Santarém.

[V.S.]

#### BIBLIOGRAFÍA

MATOS SEQUEIRA (1942); REIS-SANTOS (1957), pp. 9-13; HERNÁNDEZ DÍAZ (1967a), p. 49; SERRÃO (1991), pp. 203-205; VON BARGHAHN (1997), pp. 164-165; SERRÃO (2001-2002), pp. 142-145; ESTRELA, *et alii* (2005).

«Al Señor alabemos  
en la guinda y la cereza,  
para el gusto, paz  
para los ojos, guerra»

Sor María del Cielo



## CÍRCULO DE JOSÉ DE ARCE

### *Niño Jesús*

Mediados del siglo xvii

Madera tallada, policromada y estofada. 57 cm

Sevilla. Colección Antonio Plata

Una obra fundamental en la evolución de la iconografía del Niño Jesús en la escuela sevillana es la imagen perteneciente a la Hermandad Sacramental de la Iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla. Fechada en 1644 y relacionada con Francisco Dionisio de Ribas y Alfonso Martínez, la escultura ilustra a la perfección el cambio de rumbo que experimenta la escultura sevillana, anclada aún en estos años en los presupuestos estéticos montañesinos y que acusa directamente el impacto del nuevo estilo incorporado por el flamenco José de Arce. La disposición dinámica de la escultura, en actitud de avanzar, el movimiento de la túnica y la desenfadada talla del cabello convierten a la escultura en auténtico manifiesto de la nueva estética y en ejemplo de la superación del modelo iconográfico de Jesús Niño impuesto por Montañés a principios del siglo xvii.

La imagen del Niño Jesús de colección particular que comentamos participa de las características del nuevo estilo introducido por Arce. En actitud de marcha, bendiciendo con la diestra y sobre una

peana decorada por tres cabezas de querubines, ofrece un acusado dinamismo tanto por la disposición del cuerpo como por el movimiento de la túnica que aparece ricamente policromada. La escultura debe situarse en el entorno más cercano al artista flamenco, si es que no estamos ante una obra del propio Arce. El tratamiento formal de la cabeza no concuerda con el que podemos observar en otras imágenes infantiles de Arce, como los ángeles llorosos pertenecientes a la Hermandad de la Humildad y Paciencia de Carmona, que ofrecen complicadas y movidas cabelleras de abundantes rizos. No obstante, la estructura de la cabeza y disposición del cabello de la imagen sí ofrecen, en cambio, conexiones formales con los tipos femeninos del maestro flamenco como la desaparecida *Santa Catalina* del Convento de la Merced de Cádiz o las Virtudes que decoran la portada de las dependencias de la Iglesia del Sagrario de Sevilla, situada junto a la puerta del Perdón del patio de los Naranjos de la catedral.

[A.T.D.]

### BIBLIOGRAFÍA

Obra inédita



## JOSÉ RUBIRA

### *Carta de profesión de Maria Josefa Solís Folch de Cardona, 1767*

Óleo y oro molido sobre lienzo. 80,5 × 61,7 cm lienzo; 143,5 × 101, × 7 cm con marco

Inscripciones: «MARIA JOSEPHA DE SANTA GERTRUDIS», «Hago Profesión a Dios Nuestro Señor y a l purísima Virgen María, Concebida sin culpa Original, en Presencia de la M.R.M. Soror Petronila de Sn Antonio. Priora y desta Comunidad de Religiosas del Espíritu Santo, y en mos del Eminentísimo Señor Don Francisco, por la Divina Misericordia Presbitero Cardenal de Solís, Arzobº de est Ciud. Nro Prelado, y prometo Obedª, Castd y vivir sin tener Propio perpetua Clausura hasta la muerte y gurdar la Regla de mi Padre Sn. Agustín y Obedª a mis Prelados y Preladas y a sus lexitimos sucesores. Y como assí lo prometo, pido al presente notario me lo de por testimonio y a los presentes me sean testigos de esta mi Profesión»

«Fecha En 15 de octubre del Año del S. de 1767»

Sevilla. Convento del Espíritu Santo

Se trata en este caso de una obra pictórica que reproduce a mayor escala la carta de profesión de una monja del Convento del Espíritu Santo, una obra de encargo que muestra una rica iconografía. En la parte superior del lienzo aparecen el sol relativo al apellido y los escudos de armas de la familia Solís Folch de Cardona; por debajo, la Trinidad, el corazón sangrante y la Inmaculada Concepción. A ambos lados de estas figuras se sitúan Santa Gertrudis, Santa Teresa y nueve santos más entre los que se cuentan algunos fundadores de Órdenes. En un nivel intermedio, tres figuras alegóricas corresponden a los tres votos que la monja hacía al profesar: castidad, pobreza y obediencia, y en los ángulos inferiores, dos parejas de angelitos que sostienen respectivamente el velo negro, símbolo de la monja de claustro, y la corona de flores que la novicia luciría el día de la profesión.

La protagonista es Sor Maria Josefa de Santa Gertrudis, llamada en el siglo Maria Josefa Solís Folch

de Cardona (1749-1837), hija de José Solís (Madrid 1716-Santa Fe 1762), IV Duque de Montellano, que había sido Virrey de Nueva Granada y que, retirado del mundo, al igual que su hija, había ingresado como fraile en 1761 en un convento de franciscanos, por lo que fue conocido también como el virrey fraile. La monja era, a su vez, sobrina de Francisco Solís Floch de Cardona (Madrid 1713- Roma 1775), arzobispo de Sevilla desde 1755 y cardenal desde 1756. Él mismo fue quien celebró la profesión de su sobrina el 15 de octubre de 1767.

Es muy probable que esta minuciosa pintura y su espléndido marco fuesen hechos por dos asiduos colaboradores de Solís como fueron José Rubira, pintor conocido por sus habilidades como miniaturista, y Cayetano de Acosta, su tallista habitual, cuyo personal estilo se percibe en la fastuosa moldura rococó.

#### BIBLIOGRAFÍA

VALDIVIESO y MORALES (1980), p. 184, lám. 209.

[A.P.H.]



## CÍRCULO DE JOSÉ DE ARCE

### *San Juan Bautista Niño*

Mediados del siglo xvii

Madera tallada, policromada y estofada. 101 cm

Sevilla. Iglesia de San Juan Bautista (vulgo de la Palma)

Sin alcanzar el desarrollo de la iconografía del Niño Jesús, es habitual en el periodo barroco la representación infantil del Bautista, las populares imágenes de San Juanito. Su representación se inspira en las imágenes de Jesús Niño como imagen exenta, pero incorporando la vestimenta, ambientación y símbolos de la iconografía del San Juan Bautista adulto. La imagen del San Juan Bautista Niño de la Iglesia de San Juan de la Palma es un notable ejemplo representativo de esta iconografía dentro de la escuela sevillana. Situada en el lado del Evangelio del retablo mayor de la iglesia, la escultura aparece de pie sobre una peña en elegante composición, avanzando la pierna izquierda que puede apreciarse casi en su integridad. Viste túnica de piel de camello que deja al descubierto el hombro y la mano derecha que señala a un imaginario cordero, en tanto que con la izquierda sostiene la cruz con la enseña del Ecce Agnus Dei.

El análisis de la imagen revela el estilo característico de la escuela sevillana a partir del segundo tercio del siglo xvii. La factura abocetada y la dinámica

composición de la cabellera, la blandura del modelado anatómico o el tratamiento suelto y simplificado de la túnica revelan el influjo del nuevo estilo introducido en la escuela por el escultor flamenco José de Arce. La obra puede fecharse a mediados del siglo xvii y situarse en el círculo de los escultores activos en la escuela en esos años que acusan el impacto de la nueva estética del maestro flamenco, del que forman parte los hermanos Felipe y Francisco Dionisio de Ribas, Alfonso Martínez o el joven Pedro Roldán. Apurando un poco más quizás pueda fecharse la escultura en la década de los cuarenta del siglo xvii. El riquísimo estofado de la túnica, con motivos en relieve e incrustaciones de pedrería, es similar al que podemos observar en la escultura del Niño Jesús situada al otro lado del retablo mayor, obra que se relaciona con Francisco Dionisio de Ribas y Alfonso Martínez, fechada en 1644, y que cuenta con una espléndida policromía realizada por el maestro pintor Gaspar de Ribas.

#### BIBLIOGRAFÍA

Obra inédita

[A.T.D.]





## JUAN LAUREANO DE PINA

### *Lámpara, c. 1711-1712*

Plata cincelada y repujada. 175 cm de altura y 82 cm de diámetro mayor  
Sevilla. Parroquia del Sagrario

Atribuida por nosotros en 1981 a este autor, ocho años más tarde apareció el documento del contrato. La pieza fue regalada a la parroquia por el cardenal Arias, sucesor de Palafox, el gran protector del autor, que previamente le había encargado otras dos para las naves laterales de la catedral. Sin embargo, la lámpara del Sagrario es diferente a éstas, pues, aunque posee el mismo tipo de ornamentación vegetal barroca, está tratada de un modo diferente a las catedralicias, pues en lugar de presentar una superficie continua y opaca en el plato, como es lo habitual en estas piezas, la presenta completamente calada, en la que rosas y hojas están perfiladas como si fueran de encaje, siendo únicamente opacos el borde y el remate inferior, que está constituido por acantos. Las cadenas siguen la misma tónica y están formadas por distintos módulos, flores, esferas y formas cónicas, todas caladas y alternantes, lo

que otorga a la obra un original y movido aspecto. El remate es de forma bulbosa y está rematado por una corona real, mientras que la pieza que contiene la luz está muy elevada.

No conocemos piezas de este tipo, en las que el plato está calado, pues las ya mencionadas de la catedral del mismo autor aunque anteriores, 1693, y las enormes de la Capilla Real, que realizó en 1717, no muestran el plato calado sino opaco, como es habitual en estas piezas. Por lo tanto la lámpara del Sagrario constituye una originalidad dentro de los modelos barrocos, e incluso de las piezas del mismo autor, que quizá en la última etapa de su trabajo llevó su técnica al más afiligranado y delicado estilo.

[M.J.S.]

#### BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1981b), pp. 58-59 y 110; PALOMERO (1986), p. 613; DONADO (1988), pp. 189-193.





## 4. EL SIGLO

La Sevilla barroca es ciudad formada por pueblo llano, comerciantes y aristócratas terratenientes. Su Real Maestranza de Caballería refleja su fidelidad a la monarquía con una actividad que antaño fue militar y que se ha vuelto festivo espectáculo. Los arquetipos humanos se reflejan en la mitología clásica y en la literatura. La vida social está sólidamente cimentada sobre un mundo de apariencias que, a pesar de ser convencionales, son fielmente respetadas por todos los niveles. El espejo no es sólo un objeto frecuente de decoración barroca sino emblema de todo este universo de imágenes reflejadas. La pintura concentra sus logrados engaños visuales en un género específico; el trampan-tojo y se convierte en metáfora de la equívoca realidad que perciben los sentidos.

## DOMINGO MARTÍNEZ

### *Alegoría del otoño, c. 1735-1740*

Óleo sobre lienzo. 44 × 35,5 cm

Madrid. Colección privada

Atribuida inicialmente a Murillo, esta obra fue vinculada al quehacer artístico de Domingo Martínez (1688-1749) por Valdivieso, quien advirtió su parecido con los modelos físicos infantiles de este pintor. El lienzo representa un niño pastor, captado de medio cuerpo, ataviado con camisa blanca y pieles, que porta entre sus manos una flauta. Su figura ocupa prácticamente toda la composición y se inserta en un hermoso paraje natural de celaje rojizo. El hecho de que aparezca coronado con pámpanos de vid ha llevado a interpretar esta imagen como una posible representación alegórica del otoño, que pudo haber formado parte de una serie de las Cuatro Estaciones. Figuraciones simbólicas de este tipo fueron realizadas en el ámbito sevillano con anterioridad por Murillo, conociéndose de Domingo Martínez un interesante ciclo completo, de mayor complejidad narrativa, conservado en colección particular. Este lienzo se insertaría así dentro de la temática profana cultivada por Martínez en los últimos años de su producción, coincidiendo con el resurgir de asuntos vinculados a la cultura clásica en la pintura

sevillana del segundo cuarto del siglo XVIII, que fueron demandados por una minoría cultivada.

Esta obra resulta ilustrativa de la frecuencia con la que Martínez recurrió a la estampa como base de sus composiciones. Navarrete señaló su clara dependencia con el *Flautista* grabado por Jan van Troyen, sobre composición de David Teniers –inspirada en la de Francesco Bassano del Kunsthistorisches de Viena–, que formó parte del *Theatrum Pictorum* publicado en 1660. No obstante su sumisión a esta fuente grabada, Martínez introdujo en su lienzo ligeras variantes, como la sonrisa, la ternura en la mirada o el suave paisaje de fondo, orientadas a exaltar la gracia y amabilidad expresivas características de sus figuras infantiles, así como el sentimiento bucólico y pastoril, próximo al espíritu rococó, presente en su producción final. Se advierte en esta obra el sentido refinado y elegante de la pintura cortesana europea, como evidencian la delicada pose de la figura y su cromatismo luminoso.

[L.M.]

#### BIBLIOGRAFÍA

VALDIVIESO (1996), p. 25; VALDIVIESO (2003), p. 543; VALDIVIESO (2004), p. 36; NAVARRETE PRIETO (2004), pp. 79-80; PLEGUEZUELO (2004), p. 294, nº 89.



## IGNACIO DE IRIARTE

### *Paisaje con cazadores, c. 1660*

Óleo sobre lienzo. 98 × 155 cm

Firmado: «Ignacio de Iriarte 1660»

Madrid. Colección Excm. S<sup>ra</sup>. Duquesa de Alba

Fue Ignacio de Iriarte el principal paisajista sevillano del Barroco y, aunque sus obras conocidas actualmente son muy escasas, sabemos que realizó un pródigo repertorio de pinturas protagonizadas por una agreste naturaleza. Fundamentalmente, sus obras son paisajes puros, aunque en algunas ocasiones se incluyen en ellas pequeños personajes que participan en un episodio religioso.

De los dos únicos paisajes que han llegado firmados hasta nuestros días, uno se encuentra en el Museo del Prado y el otro es éste de la colección Alba. En ellos puede constatarse que el artista no se inspiró en la geografía perteneciente al entorno sevillano, pudiéndose advertir, en todo caso, que ciertos aspectos de la movida y ondulada naturaleza que describe parecen estar inspirados en el ámbito montañoso que se extiende al norte de la ciudad, especialmente en paisajes rurales de la tierra de Aracena. De esta localidad era oriunda su primera esposa y allí Iriarte tenía algunas posesiones.

En este paisaje se advierte también que Iriarte hubo de manejar grabados de origen flamenco e italiano,

aunque recreados de forma personal, sin incidir en la copia de los mismos, puesto que su concepción de la geografía es totalmente original, poseedora además de una peculiar personalidad.

Por lo tanto, Iriarte ha plasmado en esta obra una naturaleza movida y ondulada que en el centro de la composición culmina en un promontorio rocoso coronado con un castillo; al lado de unas rústicas construcciones aparece un puente de madera cruzando un río, observándose también en la parte inferior un grupo de cazadores, con sus perros, que charlan animadamente mientras que otro dispara con su arcabuz a unas aves. No falta el pintoresquismo de unas cabras sobre unos riscos, ni la presencia de unos perros que ladran. El movido ondulado que surge entre las rocas tamiza parcialmente la luz que procede del celaje del fondo, creando intensos efectos de claroscuro que potencian contrastadas áreas de luz y de sombra e intensifican la vibración de la naturaleza.

#### BIBLIOGRAFÍA

PITA ANDRADE (1959), p. 38; PITA ANDRADE (1987), pp. 229-230, nº 61; VALDIVIESO (2003), p. 374.

[E.V.]

*«Porque como en los matices  
sutiles pinceles logran  
unos visos, unos lejos,  
que en perspectiva dudosa  
parecen montes tal vez,  
y tal ciudades famosas»*

Calderón





## BERNARDO LORENTE GERMÁN

### *Trampantojo con alegoría del tabaco, c. 1730-1740*

Óleo sobre lienzo. 69 × 49 cm

Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Este trampantojo es una repetición con ligeras variantes de un original firmado por Bernardo Lorente Germán que se conserva en el Museo del Louvre de París. Allí forma pareja con una *Alegoría del vino* que se ha considerado como una representación del sentido del gusto, mientras que esta otra obra se ha señalado como una alusión al sentido del olfato. Pero, al mismo tiempo, puede advertirse que la simbología de algunos objetos que están colgados sobre el tablero que figura al fondo de esta pintura puede aludir al inevitable deterioro que las cosas sufren a través del tiempo, al igual que la vida humana. Este aspecto se constata en el cuadrado en el que se representa a los fumadores cuyo lienzo está desprendido en la parte superior y también en la rota cubierta de piel de becerro del libro que aparece abajo, sobre una repisa, junto con una rosa marchita.

Un sentido claramente moralizante refuerza la intencionalidad de esta pintura, en la que aparece escrita sobre el tablero la frase *Ave Maria gratia plena*

y sobre la página del viejo libro figura otra frase que señala su título y que es *Confianza en Dios*. Todos estos elementos nos muestran una intención de señalar la necesidad de mantener una actitud espiritual en la vida en contra de la materialidad débil y frágil de todo lo humano.

Algún contacto y relación de la cultura pictórica sevillana hubo de haber con la corriente europea en la que se crearon bodegones y trampantojos de carácter similar. Por ello es muy posible que Lorente Germán conociera la obra de los holandeses Cornelius Norbertus y Franciscus Gisbrecht, pintores holandeses de una generación anterior a la suya y que también tuviera referencia de la creatividad del trampantojo en Italia en aquella época procedentes de Benedetto Sartori, artista que de todas formas muestra una evidente inferioridad técnica con respecto al pintor sevillano.

[E.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ SÁNCHEZ (1983-1984), nº 125; GERARD POWEL-RESSORT (2002), pp. 313-314; VALDIVIESO (2003), p. 514.

«Este que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
xon falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido»

Sor Juana Inés de la Cruz



## BERNARDO LORENTE GERMÁN

### *El rapto de Europa, c. 1740*

Óleo sobre lienzo. 34 × 45 cm

Firmada: «Ber. Lorente German faciebat 17..»

México D.F. (México). Museo Soumaya

Cuando Ovidio en sus *Metamorfosis* (Libro II, vs. 836 y ss.) relata el rapto de Europa realiza una de las narraciones más eróticas de las fábulas amorosas protagonizadas por Zeus, metamorfoseado en un hermoso toro *del color propio de la nieve*. Europa, hija del rey fenicio Agenor, despertó el deseo en el padre de los dioses, quien se convirtió en toro para, camuflado entre el ganado de Agenor, estar más cerca de ella; cuando ésta se encontraba en la playa de Tiro recogiendo flores, el toro se le acercó y, tras numerosos juegos, la joven subió sobre su lomo, momento en el que Zeus la rapta adentrándose en el mar.

La pintura de Lorente Germán forma pareja con la representación de *El rapto de Anfítrite*, con la que guarda similitudes conceptuales y formales. En la composición se advierte la monumental figura de Zeus, convertido en un toro blanco de mirada y sonrisa humanas, cuyos cuernos están cubiertos por guirnaldas florales depositadas por Europa; ésta se encuentra sentada sobre su lomo, sus manos asiendo los cuernos y su *vestido trémulo y sinuoso al viento*. El grupo protagonista se adentra en un mar

de onduladas olas mientras, en segundo plano, en la playa donde pacen los bueyes de Agenor, dos jóvenes del séquito de Europa expresan su angustia con ademanes convulsos. Un paisaje agreste de montículos áridos, matorrales y árboles enjutos cierra la composición en el fondo y en la zona derecha.

En la obra se percibe la influencia del gusto borbónico por la pintura francesa e italiana, que se observa en el arquetipo físico femenino de Europa y en los cambios técnicos y formales introducidos por Lorente Germán a partir de 1729. Así, respecto a la primera etapa de su trayectoria, destaca la preeminencia de tonalidades pasteles, el uso de veladuras que proporcionan mayor transparencia a las gamas cromáticas, un dibujo menos riguroso y una pincelada más pastosa y evanescente. Igualmente, el tratamiento lumínico relega el tenebrismo a un lugar secundario, mientras una luz suave y difuminada se erige en protagonista y concede a la escena un carácter intensamente sensual.

#### BIBLIOGRAFÍA

VALDIVIESO (2003), pp. 511-512, lám. 491.

[M.I.]



## ANÓNIMO SEVILLANO

### *Espejo con marco, c. 1700*

Madera tallada y dorada. 172 × 133 cm

Sevilla. Parroquia de Santa Ana, Triana

La presencia de espejos sobre las cajoneras de sacristía responde a su uso por parte de los oficiantes quienes han de revestirse antes celebrar. Durante el Barroco era frecuente que tanto el mobiliario de la sacristía como los espejos acusaran el paroxismo ornamental que caracterizaba a este período cultural. El ejemplo que nos ocupa está conformado por un rico marco de talla sobredorado característico de los instantes finales del siglo xvii o principios del xviii, cuando comienza a desdibujarse el sentido regular del marco con su triple compartimentación, para dar paso a orlas de perfil irregular compuestas por distintos motivos distribuidos de acuerdo a un marcado *horror vacui*.

En este caso la cantonera y la entrecalle han sido suplantadas por un complejo entramado de volutas en las esquinas, tiras correosas enroscadas, algunos golpes de talla de hojas carnosas rizadas y ramilletes florales, ensartados en las citadas volutas y

en los medios de cada palo. Estos ramilletes parecen simular rosas y lirios abiertos, en combinación con capullos. Una moldura jalonada por abultada hojarasca da paso al filo, compuesto por doble hilera de lengüetas.

Según anticipamos, esta combinación de elementos es propia de la retabística, marcos y otras labores de talla de los momentos finales del xvii y primera década del xviii, cuando todavía no se ha producido la incorporación plena de la hoja de cardo y los motivos correosos que preceden a la posterior rocalla. Con este tipo de ornato, en Sevilla, destaca la obra de retablistas como la familia Barahona, Cristóbal de Guadix, Juan de Valencia o Miguel Franco, arquitecto de retablos y tallista que, a comienzos del xviii, figura en ocasiones vinculado con la parroquia trianera.

[F.J.H.G.]

## BIBLIOGRAFÍA

Obra inédita



## ALONSO MIGUEL DE TOVAR (atribución)

### *Retrato de Manuel López-Pintado, 1713*

Óleo sobre lienzo. 102 × 83 cm

Inscripción: «DN. MANL, JOSEPH ANDRES/ANTONIO LOPEZ PINTADO/HIJO DEL GENL, DN, MANL, LOPEZ PINTADO Y DE DA, YNES SO/LANO DE LEON SIENDO DE EDAD DE 3 AÑOS Y 15 DIAS Y EN DIZE, / DE 1713 AS, SE ACABO DE RETRA / TAR»

Sevilla. Colección Morales-Marañón

Se han conservado pocos retratos infantiles barrocos en la pintura sevillana, razón por la cual el que aquí se expone, posee un valor añadido. Por otro lado, el personaje representado está identificado y su retrato datado con precisión. Representa a Manuel López Pintado y Solano, hijo de Manuel López-Pintado y Almonacid, Teniente General de la Armada, Almirante de la Carrera de Indias y Caballero Veinticuatro de Sevilla. El bastón de mando y el sombrero de Almirante se refieren a la actividad militar de su padre y predicen su probable dedicación futura. La rosa que muestra en su mano izquierda añade el único toque poético a tan protocolario atuendo y los dos tinteros de cerámica mejicana sobre el bufete tal vez aludan a los regalos que su padre traía de las Indias. La peluca de rizos a la francesa, la casaca roja bordada en oro y los zapatos calados, muestran la moda que sigue la Corte de Felipe V, monarca al servicio de cuya causa dinástica acaba de luchar su padre durante la Guerra de Sucesión, en el sitio de Barcelona, con un éxito final que le ha valido el nombramiento de Almirante que aquí ostenta, orgulloso, su descendiente. Tras numerosos servicios a la Corona y un notable enriquecimiento por rentas y concesiones reales, el 29 de septiembre de 1737, el padre del retratado recibiría del rey el título de I Marqués de Torreblanca de Alja-

rafe y haría construir sus casas principales en la sevillana calle de Santiago. El niño aquí retratado se casaría más tarde con Ana María de Medina y Guerra, de la que tendría tres hijos, uno de los cuales, Fernando, sería el II marqués y una de cuyas hijas, Javiera, se casaría con Juan de Estrada y Panés. Los sucesores de éstos últimos, que con los años heredarían el título de Torreblanca, añadirían los de los marquesados de Casa Estrada y de Villapanés.

Considerando los paralelos estilísticos de esta obra con el *Retrato de Niño* firmado, probablemente en Sevilla, por Alonso Miguel de Tovar, hoy en la Wallraf-Richartz Museum de Colonia (Alemania), es muy posible que esta obra pudiera ser del mismo pintor, realizada durante su primera etapa sevillana, anterior a su traslado a la Corte. La firma de éste, si existió, pudo estar en la franja derecha que falta a este cuadro y en la que se representaba un perrito de compañía, hoy desaparecido. El pavimento de baldosas de Génova otorga suntuosidad a la palaciega estancia donde la columna, la cortina y el paisaje añaden un toque cortesano, llamativo por la temprana fecha de la obra, anterior al supuesto contacto de Tovar con la Corte.

#### BIBLIOGRAFÍA

Obra inédita

[A.P.H.]





## ANTOINE COYSEVOX

### *Retrato de Carlos II, c. 1679*

Mármol. 85,5 × 70 × 27 cm

Inscripción: «F.A.C.» (Fecit Antoine Coysevox)

Sevilla. Colección Morales-Marañón

Es novedoso el hallazgo de este retrato de Carlos II pues aunque hay otros ejemplares pictóricos, no se conocía hasta ahora ninguno escultórico conservado en España, aunque sí fuera de ella como los dos de Paul Strudel (1648-1708) de Viena donde fueron encargados: uno de ellos, de busto (Inv. 5465), en el Kunsthistorisches Museum y el otro, de cuerpo entero, en la Prunksaal de la Österreichischen Nationalbibliothek.

Varios argumentos conducen a atribuir esta obra al lionés Antoine Coysevox, escultor de Luis XIV y director de su Academia. El tratamiento idealizado del difícil rostro del monarca refleja no sólo la posibilidad de una inspiración indirecta en un retrato pictórico, sino la voluntad de idealizar sus rasgos faciales poco agraciados. El empleo del trépano, tan frecuente en su obra, aparece aquí discretamente usado en las pupilas y en los rizos más bajos de la flácida y poco francesa melena real.

La existencia de las iniciales «F.A.C.» (Fecit Antoine Coysevox), similares a las que el célebre retratista deja en alguna otra obra, como *Retrato de caballero*, en colección privada, firmado «A.C.F.» (Antoine Coysevox Fecit), sumado a la coinciden-

cia de características formales con otros retratos del mismo autor, permiten añadirla provisionalmente a su catálogo. Los rasgos juveniles del rey hacen suponer una cronología temprana para esta obra, lógica también por razones históricas. Es posible que formase parte de una pareja de retratos del Rey y de María Luisa de Orleáns, su primera esposa con la que se casa en 1679, sobrina del rey de Francia. De la Corte de Versalles, donde el escultor trabajaba en esas fechas, pudo traerse la obra puesto que no se tienen noticias de que Coysevox viajara a España. Precisamente en ese año se casa con Claude Bourdy, con la que tendría 11 hijos de los cuales tres de ellos sirvieron a este rey de España. Las dos únicas obras de Coysevox conservadas hoy en nuestro país son los más tardíos retratos de Felipe V e Isabel de Farnesio, hoy en Aranjuez pero ingresados en las colecciones reales a principios del siglo XIX.

Es lógico pensar que esta obra estuviera originalmente en la Corte, aunque hoy se encuentra en colección particular sevillana, procedente de los jardines del Palacio de los Condes de Garvey, en Jerez de la Frontera.

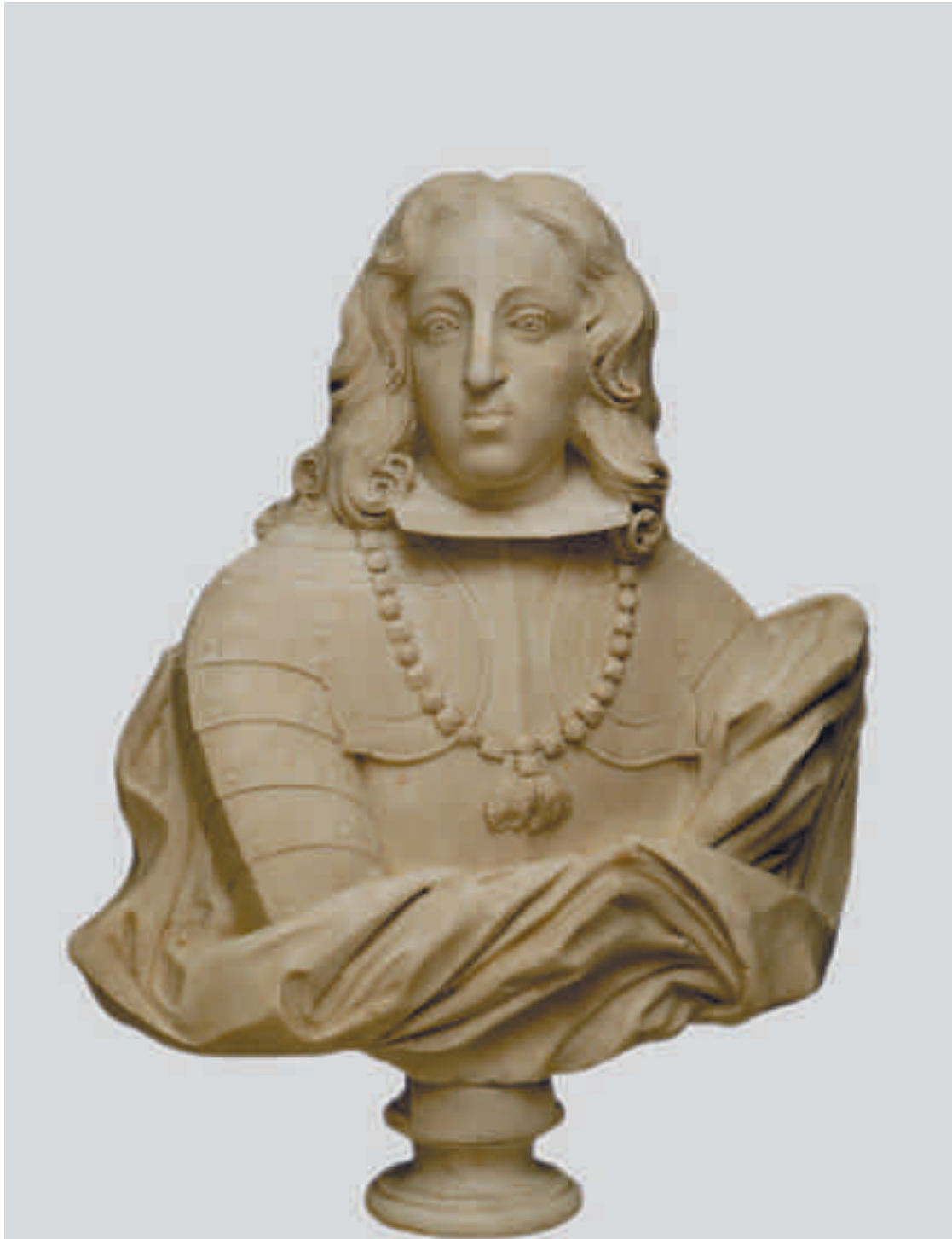
[A.P.H.]

## BIBLIOGRAFÍA

Obra inédita

*«El rey parte es león, feroz y horrendo,  
de quien el mundo todo está temblando,  
y manso buey del medio cuerpo abajo,  
nacido para el yugo y el trabajo».*

**Aliciato**



## ANÓNIMO

### *Repostero del Palco del Príncipe, c. 1796*

Terciopelo de seda bordado con hilos de oro. 117 × 74,50 cm

Inscripción: «*PARCERE SUBJECTIS NUMQUAN PASARUS ECLIPSEM ET DEBELLARE SUPERBOS*»

Sevilla. Real Maestranza de Caballería, Museo Taurino

La Real Maestranza de Caballería de Sevilla tenía por costumbre adornar el Palco del Príncipe de la plaza de toros cada vez que se celebraban festejos taurinos. Así consta desde que se levantaron las primeras plazas de madera hasta la edificación del coso taurino actual. Tanto si las corridas eran presididas por los reyes o por algún miembro de la familia real o, si en su ausencia, el retrato de su Hermano Mayor fuese el que ocupase simbólicamente tan egregio lugar, el palco se engalanaba con ricas colgaduras, reposteros, bancos revestidos de terciopelo y un rico pabellón con corona real que campeaba sobre el escudo y las alegorías de los ríos Betis y Po que rematan el arco del Palco del Príncipe.

Entre esta ostentosa decoración destaca el repostero realizado en rojo terciopelo de seda, bordado con hilos de oro que se colocaba sobre la balastrada de dicho Palco los días que asistía a los toros algún miembro de la familia real. Centrado por el escudo real al uso en la época, sostenido por dos leones rampantes, el repostero ofrece una rica y variada decoración en la que se incluyen panoplias, roleos, hojarascas de formas car-

tiliginosas, el escudo de los Cruzados Españoles en las esquinas de la parte inferior, en alusión a las cuatro Órdenes militares, cuya jefatura ostentan los reyes, y una filacteria con los versos de Virgilio (*Eneida* VI, 853) que compendian el programa de la Pax Augusta.

La Corporación posee otro repostero similar, bordado con hilos de plata, que se colocaba en el palquillo que la Maestranza disponía en la embocadura de la Puerta del Príncipe. Ambos reposteros debieron encargarse para la gran función de cañas reales y corridas de toros que tuvieron lugar en la plaza con motivo de la visita del rey Carlos IV en 1796. La presencia del rey en estos festejos motivaría el privilegio real de la colocación de cadenas en la fachada principal del coso taurino. Los versos virgilianos que ostenta el repostero podrían aludir a la finalización de la guerra en el Rosellón, en la que tuvo una activa participación la Maestranza tanto desde el punto de vista económico como a través de los caballeros que estuvieron luchando en el ejército.

[F.H.A-O.]

## BIBLIOGRAFÍA

Obra inédita



## ANÓNIMO SEVILLANO

### *Santa Cecilia*

Último cuarto del siglo xvii

Madera tallada, policromada y estofada. 97 cm

Sevilla. Parroquia de Santa Ana, Triana

La música jugó un papel esencial en el desarrollo del Barroco, en general, y de la liturgia, en particular, dado el auge que alcanzaron las capillas musicales al servicio de catedrales, iglesias colegiales o parroquias importantes como la de Santa Ana de Triana, donde se conserva esta singular escultura de la patrona de los músicos. Estas capillas cubrían las necesidades musicales de la liturgia barroca cumpliendo incluso, en ocasiones y para otros clientes, funciones de carácter áulico y profano.

Justino Matute y González de León hacen referencia a esta obra, situándola en un retablo de la nave de la Epístola. Dicho retablo habría sido costeado por la hermandad de músicos de la parroquia, una agrupación que no sólo celebraba grandes fiestas en honor de su patrona, sino que había hecho construir este conjunto como viva muestra del fervor y de las posibilidades económicas de este colectivo.

La santa aparece sentada en un sillón dorado ante una mesa sobre la que se dispone el instrumento musical litúrgico por excelencia, el órgano. Viste túnica verde y manto rojo con ampulosos pliegues que se adaptan a la postura sedente de la mártir, que adquiere en este caso un marcado aire profano propio del arte de fines del xviii. Los rasgos formales del rostro, las características cromáticas y de acabado de la policromía, la encarnadura, las peculiaridades de diseño que se aprecian en el sillón neoclásico y el simulado bordado de la túnica, nos hacen pensar en un arco cronológico posterior al Rococó. La mesa sobre la que se dispone el órgano se apoya en patas cabriolé y el instrumento, policromado imitando jaspes, como era habitual en ese momento, ha perdido el teclado y algunos elementos de su tubería y de su talla ornamental.

[P.M.M.L.]

#### BIBLIOGRAFÍA

MATUTE (1816), p. 35; GONZÁLEZ DE LEÓN (1844), p. 575.





## 5. LA MUERTE

La muerte es un hecho biológico pero la idea que de ella tenemos, es un hecho cultural. Durante el Barroco fue elaborada por la Iglesia toda una sofisticada teoría funeraria, artísticamente ritualizada y socialmente rentabilizada. La vida terrena era entonces un simple período transitorio, doloroso y expiatorio que permitía al creyente prepararse para una «buena muerte» que le garantizase la vida eterna, la única merecedora de ser tenazmente perseguida. La muerte, dominadora del mundo e igualadora de pobres con poderosos, acecha detrás de cada latido vital y se convierte así en idea rectora de la vida. El instante final –sea éste cruento martirio, como en Cristo, o dulce dormición, como en la Virgen–, es inesperado para pecadores y deseado para místicos. Sólo los restos mortales de los santos son dignos de honores, fasto y recordación.



## PEDRO DE CAMPROBÍN

### *La muerte visitando al caballero, c. 1660*

Óleo sobre lienzo. 100 × 162 cm

Sevilla. Hermandad de la Santa Caridad

Es esta pintura una interesante *vánitas* cuyo significado señala que tras el amor impuro se esconde la muerte. En efecto, en ella se representa a un caballero, el cual, en el interior de sus aposentos, aguarda la llegada de una dama con la intención de compartir con ella sus deseos amorosos. La dama llega a la cita y, como era habitual en aquella época, lo hace discretamente cubierta con un velo para preservar su anonimato; pero al presentarse delante del caballero se desvela mostrando en su rostro y su cuerpo la presencia de un esqueleto. Es la muerte que, disfrazada de dama, visita al joven galán para castigar su impureza y arrebatarse los gozos de este mundo.

Sobre la mesa que hay en la estancia y en primer plano, aparece junto al caballero un conjunto de objetos que aluden a los placeres mundanos que éste disfruta y que le van a ser arrebatados. De esa manera se alegoriza la vanidad de la vida y la breve duración de los disfrutes terrenales ante la inesperada visita de la Parca. Estos objetos son un laúd, una pistola, una espada, varios libros, monedas, naipes

y una caracola, siendo todos ellos símbolos de los placeres, la gloria militar, la sabiduría, los juegos y diversiones que serán arrebatados al caballero por la macabra dama que lo visita.

En principio, el joven galán no se ha percatado de la identidad de su hermosa amada y, por ello, con gesto cortés se quita el sombrero ante la recién llegada, la cual de inmediato le revelará su terrible identidad.

La contraposición entre el amor y la muerte es constatable en la cultura occidental desde la Antigüedad clásica, donde se consideraba filosóficamente que el *Eros* conducía al *Thánatos*. Lógicamente, en el Barroco esta meditación se adaptó al ámbito cristiano en el que, desde los púlpitos o en los confesonarios, al igual que en numerosas piezas literarias se señalaba con una clara intencionalidad que los gozos del amor están siempre amenazados por la muerte.

[E.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

VALDIVIESO y SERRERA (1980), p. 82; VALDIVIESO (2002) (a), p. 200; VALDIVIESO (2003), p. 207.

*«No hay en el mundo donde se vean  
más meretrices a todas horas del día,  
van con velos negros, y los repliegan sobre el rostro,  
no dejando sino un ojo al descubierto»*

**Brunel**



## CÍRCULO DE PEDRO ROLDÁN

### Ángeles llorosos, c. 1700

Madera tallada, policromada y estofada. 92 cm  
Sevilla. Parroquia de Santa Ana, Triana

Dos instantáneas fotográficas de Sánchez del Pando, publicadas en la década de 1920, acreditan que los dos ángeles mancebos y llorosos que se conservan actualmente en la capilla sacramental de la Parroquia de Santa Ana, acompañaron a la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, titular de la Hermandad trianera de la O, escoltándolo en su paso procesional. Actuaban, en realidad, como ceriferarios, pues sostenían en una de sus manos un farol de plata, al tiempo que con la otra enjugaban sus lágrimas en un largo lienzo, a manera de pañuelo. Estos ángeles, durante el siglo xx, fueron utilizados habitualmente por otras cofradías radicadas en el barrio de Triana, formando parte de la instalación de sus efímeros altares de culto, besamanos y besapiés.

En todos estos casos se trataba de un préstamo temporal, pues parece claro que su propiedad radicaba en la fábrica parroquial de Santa Ana. Aunque se desconoce su verdadera procedencia, estimo que bien pudieran haber pertenecido en origen a una de las cofradías de penitencia que tuvieron su sede canónica en el aludido templo, y que se extinguieron a lo largo del siglo xix. Por su morfología y funcionalidad, resulta plausible pensar que hubieran sido concebidos para figurar en unas andas procesionales, pudiéndose especular con que durante el resto del año quedarán expuestos en sendas repisas u hornacinas del retablo de la hipotética hermandad.

Lo cierto es que desde 1971, tras la restauración a la que se sometió la Iglesia de Santa Ana bajo la dirección del arquitecto Rafael Manzano Martos, dichos ángeles fueron colocados sobre la mesa de altar del retablo que preside la capilla sacramental, despojados de sus complementos argénteos. Recordaremos, a este respecto, que dicha máquina lignaria fue ensamblada por el entallador y escultor

Miguel Franco entre 1710 y 1711, quien lo contrató por 8.000 reales con la Hermandad de la Pura y Limpia Concepción. Su hornacina principal alberga una hermosa efigie escultórica de la Inmaculada, al tiempo que en las calles laterales se exponen las imágenes de San José y San Antonio de Padua. El programa iconográfico se completa con los tres relieves marianos que campean en el ático: al centro, la Coronación de la Virgen y, a sus lados, la Natividad y la Presentación de María en el templo.

Al año siguiente de haberse concluido dicho retablo, esto es, en 1712, la hermandad sacramental de Santa Ana trasladó el Santísimo a esta capilla, situada en la nave del Evangelio. Se trataba de un espacio originario del siglo xvi, que fue reconstruido en 1684 bajo el patrocinio de doña Josefa de Barros Saavedra, gran devota del misterio concepcionista. Desde 1972 la corporación eucarística se halla fusionada con la cofradía de penitencia del Santísimo Cristo de las Tres Caídas y Nuestra Señora de la Esperanza (conocida popularmente como la Esperanza de Triana), que a partir de entonces se hizo cargo de la custodia y conservación tanto de la capilla como de todo el patrimonio artístico originario de la hermandad sacramental.

En cualquier caso, entiendo que se trata de una pareja de ángeles que estilísticamente se sitúan en la estela de los seguidores de Pedro Roldán, a finales del siglo xvii o en los primeros años del xviii, como lo proclama, por ejemplo, la peculiar manera de tallar los gruesos mechones compactos de sus flotantes cabelleras. Sin embargo, la caracterización de sus rostros carece de la fuerza expresiva de las obras autógrafas del maestro.

[J.R.P.]

#### BIBLIOGRAFÍA

RODA PEÑA (1996) (a), pp. 117-118; RODA PEÑA (1996) (b), pp. 233-236; CUÉLLAR CONTRERAS (1998), pp. 62-64.



CRISTÓBAL DE YEPES (ebanista)  
CRISTÓBAL DE VALENZUELA Y CARPIO (platero)  
*Sepulcro, 1711 (ebanistería), 1738-1740 (platería)*

Madera de cedro tallada y ensamblada, vidrio, planchas de carey y plata fundida y repujada. 188 × 212 × 102 cm

Inscripciones: «CHRISTOBAL DE YEPES NATURAL DE SEVILLA ME FESI AÑO DE 1711» / «YN TE DOMINE ESPERAVI NON CONFUNDAN YN ETERNUN»

Écija (Sevilla). Convento del Carmen Calzado, Hermandad de la Soledad y Santo Entierro

Se trata de un prisma rectangular perforado por vanos cuadrados y arcos de medio punto, adornado con pilastras y columnas salomónicas, que está dotado de cubierta trapezoidal a cuatro aguas, con linterna y remates de pirámides. Toda la pieza se recubre con chapas de carey, bajo las que se insertan panes de latón dorado que, al transparentarse a través del carey, otorgan luminosidad y riqueza a la obra. Su aspecto se ennoblece, además, con aplicaciones de plata que remarcan aristas, perfilan vanos y forman basas, capiteles, cornisas, cresterías y remates de azucenas. En torno al basamento inferior, diez cartelas ovales de plata exhiben emblemas de la Pasión; una de ellas muestra siete monedas de curso legal en España, acuñadas en plata entre 1623 y 1738.

La devoción medieval al Santo Sepulcro originó en muchas ciudades españolas la representación de dramas sacros y, sobre todo, la ceremonia del Descendimiento. Este culto público se materializó en las procesiones de Semana Santa, durante las que se revivía el Santo Entierro de Cristo. La relevancia de la urna-sepulcro de Écija queda de manifiesto por la

solemnidad de su apariencia, así como por el efectismo y la teatralidad barroca de su diseño arquitectónico –un tanto arcaizante para la época–. Creada en Sevilla por Cristóbal de Yepes, constituye un impecable trabajo de ebanistería que alcanza cotas casi preciosistas en la adaptación de las planchas de carey a los más intrincados detalles arquitectónicos y la convierten en un verdadero mueble joya, sobre todo, tras recibir el conjunto de adornos de platería ejecutados por el ecijano Cristóbal de Valenzuela quien, además, era cofrade de la hermandad propietaria del sepulcro. Las marcas de Valenzuela («VAZA»), así como las del fiel contraste de Écija, Antonio Hernández Colmenares (sol, «...OLME»), y la presencia de una moneda acuñada en 1738, permiten datar la obra de platería entre este año y 1740, fecha de la muerte del citado fiel contraste. Este sepulcro guarda notables paralelismos, en cuanto a morfología, diseño y materiales, con la urna del Santo Entierro de Logroño, construida en Sevilla en 1694.

[G.G.L.]

#### BIBLIOGRAFÍA

HERNANDEZ, SANCHO y COLLANTES (1951), p. 166; MORALES, OLIVER, PLEGUEZUELO, SANZ SERRERA y VALDIVIESO (1982), p. 215; GARCÍA LEÓN (2001), p. 194; MARTÍN OJEDA y GARCÍA LEÓN (1999), p. 147; CRISTÓBAL ANTÓN (2006), p. 30.

«Al arquitrabe y frisos  
carmín los cubre lisos;  
columnas, basas, nichos, capiteles,  
oros ilustran, platas y cinceles»

Pedro Soto de Rojas



## ANÓNIMO SEVILLANO

### *Retrato funerario de Sor Francisca Dorotea, 1623*

Óleo sobre lienzo. 96 × 175 cm

Inscripciones: «*Sorons Francice Dorotee Vultus A(nno) 1623*» en el anverso y «*Franco. Osorio Canonigo 1.770*» en el reverso  
Bormujos (Sevilla). Convento de Santa María la Real

El 13 de marzo de 1623 murió con gran fama de santidad, la madre sor Francisca Dorotea, fundadora del convento de dominicas de Santa María de los Reyes de Sevilla. Ante la insistencia de todos los devotos que querían ver su cuerpo, las religiosas tuvieron que exponerla en el coro bajo para que se pudiese ver por la reja, donde permaneció veinticuatro horas. Se la dispuso en unas andas que se adornaron «con un rico paño de brocado, y en ellas colocaron a la Venerable Madre, vestida de su pobre y grosero habito, pero tan precioso por suyo, que pudo el oro servir de funda al sayal». Además «a petición de muchas personas de cuenta se obtuvo licencia del prelado para que se entrase un pintor a retratarla: y al dar Don Pedro de Castro, el arzobispo, la licencia, dijo: La daría de mejor gana para hacer las informaciones para beatificarla...», ya que una *vera effigie* era imprescindible para ello.

El fervor por la religiosa tras su muerte no decreció reproduciéndose su imagen tanto a pequeño tamaño, que se usaban casi como una estampa de santos, o en formatos mayores. Producto de esta devoción se conservan al menos tres representaciones más de Sor Francisca Dorotea: una versión más moderna del

retrato funerario y un retrato doble con el sacerdote Juan de Salinas, protector del convento, y que se conserva también en Bormujos, encontrándose la última en la catedral hispalense, donada por el canónigo Juan de Loaysa y que fue «copiada el año de 1678 por Bartolomé Murillo que lo sacó por un original que había de la dicha venerable madre difunta pintado en el año 1623 en que murió». No es extraña esta relación con la sede hispalense ya que el propio cabildo impulsó su beatificación, aunque sin resultado satisfactorio, y fruto del cual es el hermoso retrato grabado de Cornelio Schut que también se exhibe en esta exposición. La obra aquí expuesta, según se ha podido leer durante la restauración en el reverso del lienzo, tuvo alguna relación con el canónigo mencionado sin que por el momento pueda determinarse qué sentido tuvo ésta.

Aunque se han conservado pocas pinturas de este género, por referencias bibliográficas sabemos que era habitual retratar a los difuntos, en especial a personajes que gozaban de gran devoción, ya que su tránsito era el momento en que pasaban a estar ante Dios y se convertían en intercesores de los vivos.

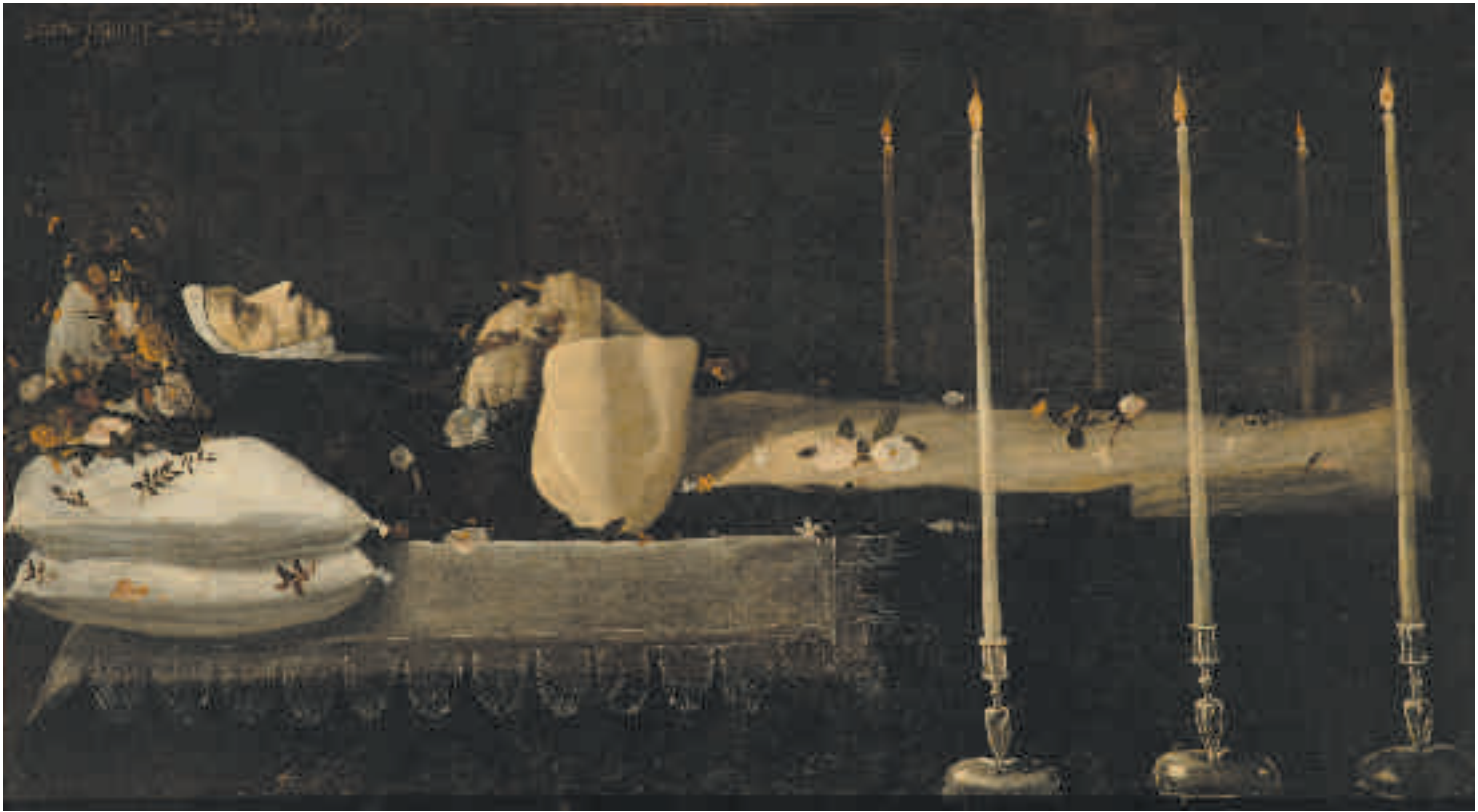
[G.M.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

ARANDA (1685), pp. 447-449; ARANDA y QUILES (2000), p. 369.

*«¡Oh, vida breve y dura,  
quién se viese de ti ya despojado!  
¡oh, estrecha sepultura!  
¿cuándo seré sacado  
de ti para mi esposo deseado?»*

San Juan de la Cruz





## FRANCISCO DE ZURBARÁN

### *Retrato de P. Bustos de Lara, c. 1640*

Óleo sobre lienzo. 183 × 91 cm

Madrid. Colección Arango

Es éste uno de los siete infantes de Lara perteneciente a la leyenda histórica española del siglo x. Su existencia transcurrió en el condado de Castilla, gobernado por Fernán González, en el momento en que dicho territorio se encontraba permanentemente amenazado por Almanzor. En la *Primera crónica general* de Alfonso X El Sabio se narra la muerte de los siete hijos de Gonzalo Bustos de Lara a manos de Rui Velázquez como consecuencia de una venganza, mientras que el padre fue entregado a Almanzor. Estando éste encarcelado en Córdoba recibió las cabezas cortadas de sus hijos, a las que besó emocionado, nombrándoles uno a uno, Diego, Martín, Suero, Fernán, Rui, Gustius y Gonzalo. El nombre de ninguno de ellos comienza por la letra P. por lo que no es posible señalar con precisión al hijo efigiado en esta pintura que comentamos.

En el siglo xvii fueron muchas las obras teatrales que se compusieron con el argumento de la vida, muerte y venganza de los siete infantes de Lara y en Sevilla se ofrecieron de ellas numerosas representaciones en los corrales de comedias. El conocimiento popular de esta leyenda incidió en el encargo a Zurbarán de series pictóricas con los retratos de los siete infantes, su padre, Almanzor y varios personajes más que intervienen en la historia y que configurarían,

probablemente, la cifra de doce pinturas. Ninguna de estas series realizadas por Zurbarán, en ocasiones con la ayuda de su obrador, ha llegado completa hasta nuestros días.

Este infante de Lara está captado con actitud elegante y, al mismo tiempo, aguerrida, llevando coraza, lanza y espada, al tiempo que un elegante gorro aristocrático. La postura que adopta parece haber sido tomada a través de un movimiento instantáneo y rápido, de tal manera que la capa, recogida a sus espaldas, ondula intensamente en el espacio. La actitud corporal del personaje es muy intensa, especialmente en la expresividad del rostro, seria y concentrada. No dejan por ello de advertirse en la pintura connotaciones de carácter escénico, dado que la figura aparece captada con nitidez, siendo muy rotunda su volumetría.

Destaca en la pintura su armonioso cromatismo, en el que los tonos rojos del vestuario que no recubre la armadura contrastan sobre la suave penumbra de tonalidades grises y verdes que invade el fondo de la escena.

#### BIBLIOGRAFÍA

GUDIOL (1976), p. 357, cat. 495; YOUNG (1978); pp. 100-105; SERRERA (1988), p. 248; NAVARRETE (1995), pp. 69-71; NAVARRETE (1998), nº 25, pp. 67-76 y 144-147.

[E.V.]



## JUAN DE MESA

### *Crucificado de la Misericordia, 1622*

Madera tallada y policromada. 173 cm

Sevilla. Iglesia del Convento de Santa Isabel

El 3 de enero de 1622 Juan de Mesa recibe del Convento de San José de Mercedarios Descalzos de Sevilla el encargo de realizar en madera de cedro una imagen de Cristo Crucificado. El artista declara en ese acto que ya ha comenzado a ejecutarla y que se compromete a acabarla en tres meses. La entrega real se produjo, sin embargo, veinte meses más tarde, esto es, el 5 de septiembre de 1623. El Convento fue objeto de la Desamortización y ya en el siglo xx López Martínez identifica la obra mencionada en el documento con una conservada en el Convento de Santa Isabel de la misma ciudad, colocada en un retablo de Martínez Montañés que albergaba hasta la llegada de la Invasión Francesa el célebre cuadro de Pacheco con la escena del Juicio Final, hoy en el Museo Goya de Castres.

La identificación, no obstante, debía salvar una diferencia iconográfica detectable entre la obra solicitada por el cliente, una imagen de Cristo muerto, y la finalmente entregada, un Cristo vivo y en actitud de dirigirse al creyente que ora ante él. Se ha pensado en un cambio introducido por el propio cliente después de realizado el encargo, lo que además justificaría el retraso en la entrega de la obra.

Como confirmación de esta hipótesis se ha descubierto, en el curso de un proceso de restauración llevado a cabo en 1997-1998 en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, un documento manuscrito en su interior en el que se afirma que la obra se terminó el 7 de noviembre de 1622. También los trabajos han evidenciado la voluntaria ocultación de la llaga del costado y del reguero de sangre que de ella manaría, lo que obliga a pensar que los cambios debieron introducirse sobre una imagen terminada en la fecha que indica el documento hallado dentro.

Al analizar la obra en detalle se percibe también que la corona de espinas original, tallada en el bloque de madera, como era costumbre en su autor, ha desaparecido y ha sido sustituida por una reciente. La imagen de Mesa, que es la cuarta de esta iconografía en su orden de ejecución, muestra un estilo personal bien identificable y que se distingue con nitidez del de su maestro, Juan Martínez Montañés, por el grado de expresividad que imprime al cuerpo y al rostro frente al sereno clasicismo de aquel.

[A.P.H.]

#### BIBLIOGRAFÍA

LÓPEZ MARTÍNEZ (1932), pp. 77-78; DÁVILA-ARMERO y PÉREZ MORALES (2006), pp. 226-233.



## JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS

### *Retratos de Don Alonso Pérez de Guzmán y su esposa Doña María Alonso Coronel, c. 1609-1613*

Madera tallada y policromada. 148 cm (ambas esculturas)

Santiponce (Sevilla). Monasterio de San Isidoro del Campo. Fundación Casa Álvarez de Toledo y Mencos

Dos hondos arcosolios abiertos en los muros laterales del presbiterio de San Isidoro del Campo albergan respectivamente, a la izquierda del espectador, al héroe de Tarifa y, a la derecha, a su mujer, ambos arrodillados y orantes en dirección al altar mayor. Los sepulcros góticos iniciales, al construirse la iglesia y por su condición de patronos, estuvieron exentos en el centro de la nave, hasta que las prescripciones litúrgicas trentinas impulsaron a los frailes jerónimos a desplazarlos al proceder a una completa remodelación de la capilla mayor del templo.

Las figuras orantes arrodilladas ante un reclinatorio son muy antiguas en la escultura funeraria española. Importantes ejemplos en el ámbito andaluz del siglo XVI, en la vecina Granada, son las efigies de los Reyes Católicos en el altar mayor de la Capilla Real y los del Gran Capitán y su esposa en la Iglesia de San Jerónimo. En la época de Montañés, sin embargo, como precedente de su elección tipológica de los orantes arrodillados mirando al altar, parece más congruente invocar los grupos broncíneos de los Leoni representando a Felipe II y su familia, a los lados del presbiterio de la maravilla universalmente admirada de El Escorial.

Montañés, como tenía por costumbre, pactó minuciosamente las condiciones de las obras del altar mayor y los sepulcros de la cabecera del templo. La escritura de concierto, de 1609, detalla: «...mas ha de hazer el

maestro dos bultos de los fundadores de rodillas y mayores que el natural y unos sitiales delante». Las piezas antepuestas son evidentemente reclinatorios, no asientos distinguidos, revestidos de ricas telas. Montañés demuestra su constante y absoluta maestría en la estilización de todo lo real perceptible, bien sean los rostros del guerrero heroico y de su noble esposa; la variadísima gama de elementos de indumentaria: telas, joyas, adornos, armadura... o bien los cojines y lujosos reclinatorios revestidos de telas de patente efecto realista. Las gubias del llamado «dios de la madera» definen con certera precisión las formas; ningún toque sugiere lo móvil o vibratorio; todas las formas fijan planos y perfiles lisos y tensos. Los dos rostros respiran serenidad y nobleza clásicas. Han sido definidos en visión ideal y heroica, de una belleza armonizada tras la cual se adivinan incluso modelos reales estilizados en líneas y planos regulares y perfectos. Las dos estatuas orantes de San Isidoro del Campo permiten especular con la limitada demanda de escultura profana de los siglos XVI a XVIII, comparada con la cantidad abrumadora de imaginería religiosa. A la vista de la calidad de las efigies montañesinas hemos de lamentar su escasa dedicación al retrato –fuera del gran honor que significó su llamada a la Corte para labrar un busto de Felipe IV– o a otras modalidades de escultura mitológica u ornamental, tan solicitadas y apreciadas en otras sociedades y escuelas europeas.

#### BIBLIOGRAFÍA

BAGO y QUINTANILLA (1928-1930); GILMAN PROSKE (1967); HERNÁNDEZ DÍAZ (1987); GÓMEZ PIÑOL (2002).

[E.G.P.]



## ANÓNIMO SEVILLANO

### *Seis jarras de claveles, rosas y azucenas*

Último tercio del siglo xvii

Plata repujada y cincelada. 48 cm

Inscripciones: «*Son de Nuestra Señora la Antigua de Sevilla*»

Sevilla. Catedral

Estas piezas, pertenecientes a la capilla de la Antigua, se utilizan durante la procesión del Corpus para adornar la llamada «custodia chica» de la Catedral de Sevilla. No sabemos si inicialmente se utilizaron en la capilla con flores naturales, pero en la actualidad las tienen de plata y parecen de la misma fecha. El modelo de jarra se asemeja a un ánfora con asas, que toman la forma de ces vegetalizadas, con rosario de perlas en el nervio. El cuerpo está enteramente cubierto de flores y hojas de tipo barroco, que se repiten en el basamento, mientras que en la parte inferior de la vasija, más estrecha, y en el perfil cóncavo de la base, se conserva la decoración de falsos gallones repujados que recuerdan las formas manieristas de la primera mitad del siglo. Estas piezas demuestran ya la introducción del pleno Barroco, pues todos los elementos tanto estructurales como decorativos datan de las últimas décadas del siglo xvii.

Es posible que las jarras estuviesen relacionadas con el culto a la Virgen, pues no olvidemos que la capilla está dedicada a su advocación de la Antigua, y por ello quizá en las flores de plata que contienen se aprecia un simbolismo mariano, pues las flores son claveles, rosas y azucenas, las mismas especies que pintó Roelas en la cabeza de la Virgen en el lienzo que representa a *Santa Ana dando lección a la Virgen*, del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Por otra parte, las jarras con azucenas son símbolo del cabildo eclesiástico de Sevilla, así que tanto las jarras como las flores pudieron tener un doble simbolismo, el mariano y el capitular.

#### BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1976), p. 171.

[M.J.S.]





CRISTÓBAL RAMOS (atribución, imagen)  
CAYETANO DE ACOSTA (atribución, cama)

*Tránsito de la Virgen, c. 1760-1765*

Madera dorada y policromada y tejidos. Escultura: 46 × 130 × 52; cama: 152 × 92 × 67 cm  
Sevilla. Convento de Santa Rosalía

La Asunción de la Virgen fue un tema que siempre interesó a la teología desde los inicios del cristianismo. Numerosos textos apócrifos fueron escritos sobre el destino final de la Madre de Dios y sobre su tránsito al cielo, textos que sirvieron de inspiración para definir su iconografía. Su fiesta litúrgica fue instituida por decreto del emperador Mauricio (582-602), fijándose su celebración el 15 de agosto.

La Asunción de Nuestra Señora fue una de las devociones profesadas en este monasterio desde su fundación. El 13 de agosto de 1761 las velas de tales cultos produjeron un incendio que destruyó prácticamente todo el convento. En efecto, cada año, durante los días 13, 14 y 15 de ese mes, la Virgen suele ser desplazada del coro bajo del convento, donde habitualmente recibe culto, a la iglesia, donde es expuesta a la veneración pública de los fieles. Para la ocasión, las religiosas preparan un altar efímero que ambienta la escena e invita a la oración, todo ello imbuido de la atmósfera monacal que se respira en la clausura.

Lamentablemente, no se ha conservado documentación que informe sobre los autores de la imagen y

de la cama, aunque ambas han sido objeto de atribución. La imagen de la Virgen, por sus rasgos estilísticos, podríamos atribuirla al quehacer artístico de Cristóbal Ramos y datarla en la década de 1760, en tanto que la cama ha sido atribuida por idénticas razones a Cayetano de Acosta, quien la ejecutaría al tiempo que hace los retablos y las esculturas de la iglesia entre 1761 y 1763, todo ello sufragado por el arzobispo Francisco de Solís y Floch de Cardona. Esta nueva cama rococó parece que sustituyó una anterior, hoy desaparecida y que, según la tradición del monasterio, habría sido donada por Sor Josefa Carrillo, hermana del deán de la Catedral de Sevilla Miguel Carrillo, que profesa en este cenobio en 1732.

El conjunto se completa con una serie de atributos entre los que podrían destacarse la orla de flores contrahechas y algunas piezas de platería, tales como la corona y la media luna realizada en plata de ley, de mediados del siglo XVIII, así como varias piezas de joyería entre las que destaca un juego de broches de lazos de plata sobredorada, de idéntica cronología.

[A.M.R.]

BIBLIOGRAFÍA

PLEGUEZUELO (2007a), p. 124.



## DOMINGO MARTÍNEZ

### *Niño Jesús pasionario, c. 1740*

Óleo sobre lienzo. 101 × 71 cm

Soria. Parroquia de San Francisco de Asís

No conocemos el proceso exacto que llevó esta pintura desde Sevilla a tierras sorianas, aunque sí podemos intuir que fue realizada por Domingo Martínez hacia 1740, en fechas que coinciden con su plenitud artística.

La iconografía que presenta esta obra muestra al Niño Jesús pasionario, recostado sobre la columna en la que fue flagelado y apoyando su rostro sobre el símbolo de su crucifixión. Sobre la frente lleva corona de espinas y de su cuello pende la soga con que fue atado; en el suelo, y al pie de la columna, aparecen otros atributos de la Pasión como el látigo y el flagelo con que fue fustigado. No faltan a sus pies el letrero con el INRI, los clavos ni la calavera, símbolo de la muerte sobre la que triunfó tras su resurrección.

Este tipo de pinturas, en las que la amable presencia del Niño desdramatiza los amargos episodios de su futura Pasión y Muerte, fue introducido en Sevilla en la segunda mitad del siglo xvii, siendo su mejor intérprete Bartolomé Esteban Murillo. Posteriormente,

en el siglo xviii, Domingo Martínez recreó de forma espléndida esta iconografía en momentos en que se habían diluido ya los rigores morales de la Contrarreforma y el pensamiento religioso admitía imágenes más amables y distendidas.

La intensificación de la iconografía devota que traducía una espiritualidad menos rigurosa que la de centurias anteriores, conllevó también una mayor delicadeza a la hora de captar las anatomías corporales, especialmente las infantiles, e igualmente a la hora de plasmar los tonos del colorido. En este caso, Martínez fue un maestro que supo crear delicados y bellos modelos infantiles, herederos de los de Murillo, pero con personalidad totalmente propia. Ello puede constatarse tanto en la figura del Niño, dulcemente doliente, como en los dos ángeles que le flanquean y que muestran suaves y recogidas actitudes, intensamente imbuidas en elegancia y refinamiento, como corresponde a una época en la que, en Sevilla, el espíritu del Rococó estaba ya en puertas.

[E.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

VALDIVIESO (2004), p. 34; PLEGUEZUELO (2004), nº 42, p. 295.

*«De la roca virginal  
donde toca el mar insano.  
El Señor recién nacido  
se queja del hombre humano»*

San Juan de la Cruz



## JUAN DE VALDÉS LEAL

### *Retrato de Miguel Mañara, c. 1687*

Óleo sobre lienzo. 100 × 90 cm

Inscripción: «EL VENERABLE DON MIGUEL MAÑARA [falta] VICENVELO DE LECA [falta] PADRE DE LOS POBRES DE LA S[falta] CHARIDAD DE JESUCHRISTO [falta]»

Sevilla. Hermandad de la Santa Caridad

Miguel Mañara fue un sevillano prototípico de la segunda mitad del siglo XVII; hijo de un rico comerciante italiano, caballero de Calatrava desde niño y de cultura muy refinada. Desde que enviudó en 1661, cambió su vida orientándola a la práctica caritativa hacia los pobres, a través de la Hermandad de la Santa Caridad, que revitalizó y engrandeció, uniéndose sus nombres para siempre. Su pensamiento lo plasmó en su obra titulada *El Discurso de la Verdad* que se muestra en esta exposición, donde reflexiona sobre la vanidad de lo terrenal y señala el camino a la salvación.

Muestra de la profunda huella dejada en los hermanos de la Santa Caridad es este retrato, del que se registra su pago en 1687, ocho años después de su muerte, y destinado a una de las salas del Hospital edificado gracias a él mismo. Es, pues, una obra de carácter conmemorativo que toma como base una iconografía anterior, como en casos antecedentes. Para el rostro debió tomar Valdés Leal la mascarilla funeraria de Mañara, que se guarda en la Hermandad, mientras que la base de la composición sería un grabado de su hijo Lucas Valdés de 1679. Junto

a un ejemplar del *Discurso de la Verdad*, que ya figuraba en el grabado, aparece la calavera que sintetiza muy eficazmente el argumento de la obra. En este contexto la calavera no es únicamente la muerte. Como señala Juan de Borja en una de sus *Empresas Morales* «no hay cosa más importante al hombre cristiano que conocerse, porque si se conoce, no será soberbio, viendo que es polvo y ceniza, ni estimará en mucho lo que hay en el mundo viendo que muy presto lo ha de dejar. Tener esto delante de los ojos, es el mayor remedio que puede haber [...] y es lo que se da a entender en esta última empresa de la muerte con la letra: HOMINEN TE ESSE COGITA. que quiere decir: Acuérdate que eres hombre».

Se retoma también con esta pintura una larga tradición iconográfica de representación de escritores, especialmente en grabados, mostrando similitudes con el de fray Luis de Granada, muy influyente en la mentalidad de Mañara, realizado por el sevillano Juan de Jáuregui.

[G.M.V.]

### BIBLIOGRAFÍA

SEBASTIÁN Y BANDARÁN (1923), p. 117-121; GUICHOT (1931), p. 13-15, 36-39; KINKEAD (1978), p. 457; VALDIVIESO y SERRERA (1980), p. 79; VALDIVIESO (1988), pp. 197, 265; VALDIVIESO (2002), pp. 131-132.

*«Hermano mío, si quieres tener buena muerte,  
en tu mano está, ten buena vida  
que con buena vida no hay mala muerte  
ni buena muerte con mala vida»*

**Miguel de Mañara**



## PEDRO DE LA FUENTE

### *Paso riguroso del Jordán de la muerte y aviso al hombre interior para vivir y morir bien, c. 1664*

Clemente Rey, Sevilla, 1664

Encuadernado en piel. Exlibris del Convento de la Candelaria de Cádiz

Madrid. Fundación Universitaria Española, Biblioteca, LIT2/1398

Con el sugestivo título de *Paso riguroso del Jordán de la muerte y aviso al hombre interior para vivir y morir bien*, el franciscano Pedro de la Fuente publicó en Sevilla en 1664 uno de los ejemplos más paradigmáticos del *ars moriendi* español del Barroco. Fray Pedro Talavera de la Fuente nació en Sevilla en 1581 y murió en la misma ciudad en 1666. Predicador mayor del convento sevillano de San Francisco Casa Grande y calificador del Santo Oficio, fue autor de numerosas obras de comentarios e instrucciones espirituales, dedicando al tema de la muerte un *Breve compendio para ayudar a bien morir* (Sevilla, 1616) que serviría de base casi medio siglo después al *Paso riguroso del Jordán de la muerte*, cuya edición de 1664, impresa en San Francisco de Sevilla, está encabezada por una expresiva xilografía de la muerte.

El libro es, pese a lo metafórico de su título, una instrucción pedagógica sobre la asistencia en el proceso de la muerte, obra de caridad cuya relevancia subraya dado que el agonizante «tiene necesidad de padrinos a la salida desta Iglesia, por la muerte del cuerpo, como la tuvo a la entrada, por la regenera-

ción del bautismo». El *Paso riguroso* se resuelve en una explicación del modelo ritual de la buena muerte, pieza angular en el «contrato» de la salvación («en el qual ponemos la industria, y Dios el caudal»), con particulares disgresiones en torno a la esencia e importancia del Purgatorio y acerca de las apariciones de ánimas. De todo el libro, quizás los pasajes más singulares sean los referidos a la descripción, historia y devoción de la Sábana Santa de Turín, a la que dedica 11 páginas, y, muy especialmente, el establecimiento matemático de las formas, posiciones, tamaños y capacidades del Paraíso, el Purgatorio, el Infierno, el Limbo y el Limbo de los Niños, que reproducen muy escolásticamente el universo concéntrico de Aristóteles, «de suerte que desde la haz de la Tierra hasta el infierno, según esta cuenta Geométrica diremos que ay mil y ciento y noventa y tres leguas. Este lugar aunque aora es muy ancho, es veresímile que después del juyzio universal se ha de ensanchar, por que ha de caber juntamente todos los cuerpos de los dañados».

[M.J.d.L.R.]

101110105

PASSO  
RIGVROSO DEL

JORDAN DE LA MVERTE,

Y AVISSO AL HOMBRE IN  
TERIOR PARA MORIR, Y VIVIR BIEN.

FOR EL R. P. F. PEDRO DE LA FUENTE, PREDICADOR,  
Mayor del Convento de San Francisco de Sevilla Casa Grande  
y Calificador del Santo Oficio.



CON PRIVILEGIO.

IMPRESSO EN SAN FRANCISCO DE SEVILLA CASA  
GRANDE. Per Clemente Rey. año de 1664.



## ANÓNIMO

### *Túmulo para las exequias de la reina María Luisa de Borbón, 1689*

Grabado sobre papel. Cobre, talla dulce. 70,5 × 29 cm

Ilustración de la obra anónima *Breve relación de las exequias que la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla dedicó a su reina la señora doña María Luisa de Borbón, que sea en gloria, el día 30 de marzo de 1689*. Sevilla, Juan Francisco de Blas, s. a. (1689)

Madrid. Biblioteca Nacional (3-61301)

El túmulo que se levantó en el crucero de la Catedral de Sevilla en marzo de 1689 con motivo de las exequias de María Luisa de Borbón, sobrina de Luis XIV y primera esposa de Carlos II, fue uno de los más importantes erigidos en el templo, el mejor conocido y el único del que tenemos testimonio gráfico en dicho siglo. Esta estampa anónima que traemos a colación está vinculada a la habitual *relación*, libro impreso también anónimo que relata el solemne funeral de la reina.

Como solía ocurrir en este tipo de fastos, el Ayuntamiento sufragó los gastos de su celebración, mientras que el cabildo catedralicio dirigió la construcción del catafalco. De él sabemos que tenía veinte metros de altura y que en su traza, seleccionada mediante concurso público, intervino el retablista Bernardo Simón de Pineda, que debió de ser su principal inspirador, como parece probarlo que en ella se vea una evidente relación con otras obras suyas anteriores.

José Manuel Baena Gallé ha descrito con detalle su tan abigarrado como tópico programa iconográfico, articulado en torno a las virtudes teologales y en el

que destacaban un gran número de imágenes y enfáticas inscripciones latinas y castellanas que, a través de la homenajeadada –calificada como «lo mejor del mundo»–, no pretendían más que ensalzar una monarquía, la de los Austrias, que estaba al borde mismo de su extinción.

En cualquier caso, este túmulo es el último eslabón de una gloriosa cadena que parte del dedicado a Felipe II en 1598. En efecto, su disposición mediante cuerpos superpuestos decrecientes y su apego clásico así lo apuntan, sobresaliendo al respecto el empleo de columnas. No obstante, a la vez tiene una evidente relación con el triunfo que asimismo se levantó en la catedral con motivo de la canonización de San Fernando en 1671 y en el que jugó un papel también estelar Pineda. En concreto, la mitad superior del túmulo no es más que una simplificación de la del triunfo fernandino. Todo ello por tanto contrasta con la enorme innovación que supuso el túmulo que para la misma soberana levantó José de Churriguera en Madrid.

#### BIBLIOGRAFÍA

ESCUDERO (1894), p. 476; LEÓN (1989), p. 360; PORTÚS (1989), pp. 251-252; BAENA (1992), pp. 87-94 y 143-153; CRUZ (1997), p. 260; MORENO (1997), pp. 47-48.

[A.R.M.]



## BARTOLOMÉ VERDEJO CABRERA Y VELA

### *Norte fijo de la salvación: instrucción moral y mística para vivir y morir bien el hombre en estados y oficios*

Julián Paredes, Madrid, 1678 (3ª edición). Encuadernado en piel  
Granada. Universidad, Biblioteca Central. A-12-215

El *Norte fijo de la salvación*... publicado en Madrid hacia 1678 por el clérigo secular Bartolomé Verdejo Cabrera y Vela, es un ejemplo típico y muy completo del arte de bien morir del siglo XVII, que contiene metafóricamente el de bien vivir. Como reza su subtítulo, que trata de alimentar su difusión, es obra «muy útil, y necesaria para los Pastores, y Curas de Almas, Misioneros Apostólicos, Obediencias de la Escuela de Christo, Predicadores, y Confesores, Penitentes, y Personas Espirituales». Se presenta así como un prontuario destinado a enseñar a eclesiásticos y devotos los fundamentos de la asistencia a los moribundos, «pues ¿cómo puede el pecador asegurarse una buena muerte del primer ensayo, si ignora los lances, y estrechuras de aquel temeroso passo?». Pese a que el cometido declarado del libro es la reivindicación de la memoria de la muerte como atributo moral, con el ensayo de las prácticas del morir, realmente es más que eso.

El fundamento de la obra es el seguimiento del ritual de la buena muerte con el agonizante yaciendo en la cama, centro escenográfico del proceso, pues, en palabras de Verdejo, «da gracias a Dios, que te

avisan para la partida, dándote lugar para que mueras en tu cama reposado, con tiempo, para que como Christiano te prepares, quando pudieras aver muerto despeñado, ahogado, o cosido a puñaladas, o con muertes desastradas». Una vez salvado este peligro, Bartolomé Verdejo trata de la actuación de confesores y médicos junto al lecho mortuorio y establece las obligaciones espirituales del agonizante, entre las cuales está la de otorgar testamento, documento que aborda muy pormenorizadamente, aprovechando la sucesión de las cláusulas para entrar en precisiones teológicas, morales, legales y de procedimiento. Más llamativa, en cualquier caso, es la descripción de las penas físicas del infierno, en que vuelca lo más grueso y expresivo de su pluma, no descuidando el «estanque de fuego de piedra azufre ardiente», el paradójico «frío agudísimo, y temblor de dientes», el «ahullido tremendo», la «perpetua visión de demonios», «el hambre cruel, y sed rabiosa», «el humo, y hedor infernal» y «el grandísimo aprieto y estrechura», amén de las penas del alma.

[M.J.d.L.R.]

R. 4008

**NORTE FIXO  
DE LA SALVACION.  
INSTRUCCION MORAL, Y MISTICA  
PARA VIVIR, Y MORIR BIEN EL HOMBRE  
EN TODOS ESTADOS,  
Y OFICIOS.**

**MUY UTIL, Y NECESSARIA PARA LOS  
Pastores, y Curas de Almas, Misioneros Apostolicos,  
Obediencias de la Escuela de Christo, Predicadores,  
y Confesores, Penitentes, y Personas  
espirituales.**

**P O R**

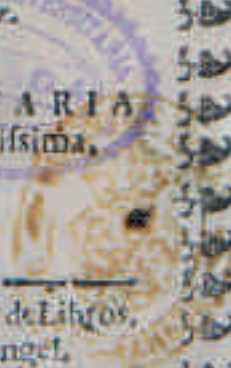
**EL DOCTOR DON BARTOLOME VERDEJO**  
*Cabeza y Vela, natural de la muy noble, y muy leal Ciudad  
de Andujar, Abogado en ella, Prior de la Parroquia del  
glorioso Apostol Santiago, que antes lo fue de las de Señor  
San Lorenzo de la Ciudad de Corda, de Señor San Pedro de  
la Villa de Mengibar, de Señor San Juan Bautista de la  
Villa de Arjona, Diocesis de Taen, y Abad de la Uni-  
versidad de la dicha Ciudad de Andujar.*

**DEDICADO**

**A LA SIEMPRE VIRGEN MARIA**  
*Madre de Dios, y Señora nuestra, en su Purissima,  
è Inmaculada Concepcion.*

**CON PRIVILEGIO.**

*En Madrid, Por Julian de Paredes, Impresor de Libros.  
Vendese en su casa, en la Plaçuela del Angel.*



JUAN CRASSET

*La dulce y santa muerte*

Joseph Padrino, Sevilla, 1750. Encuadernado en piel

Granada. Compañía de Jesús, Facultad de Teología (A-C85j-A50)

Una de las obras más difundidas en Europa en el género de las preparaciones para bien morir es *La dulce y santa muerte* del jesuita francés Jean Crasset, nacido en Dieppe en 1618 y fallecido en París en 1692. Buen predicador y director de congregaciones en la casa profesa de la Rue Saint Antoine de París, fue historiador de la Iglesia y autor de libros de meditación y espiritualidad, la mayor parte de ellos siguiendo la vía mística. A la reflexión y la conducta ante la muerte dedicó obras como *La Belle Mort exprimée en la personne d'un jeune enfant dévot à N. Dame, avec une très belle pratique pour bien mourir*, *la Préparation à la mort* y *la Double préparation à la mort, [...] augmentée d'un exercice de préparation à la mort pour tous les jours de la semaine et des prières de l'Église pour les agonisants*, aunque su mayor éxito editorial fue *La douce et sainte morte*, que tuvo ocho ediciones entre 1680 y 1720 y que se publicó mucho en España, durante el siglo XVIII, a través de la traducción de Basilio de Sotomayor, que hizo al texto, como no era raro en su oficio, algunos añadidos.

En realidad, el título de *La dulce y santa muerte* no se propone como una doble metáfora consoladora,

como pudiera parecer, sino que es el reflejo declarado de la propia estructura del libro, dividido en dos grandes partes: la dulzura de la muerte en la esperanza y el pensamiento cristianos y la necesidad práctica de prepararla como instrumento de santidad. De ese modo, la obra se presenta a la manera mística, introduciendo una serie de consideraciones suaves con el objeto de «endulzar, y hacer agradable el cáliz de la muerte», corrigiendo su amargura y convirtiendo el tránsito en «un bien apetecible» y algo «delicioso a aquellas almas, que están demasiadamente asidas a esta vida miserable». Posteriormente, el libro se convierte en un arte de bien morir, más reflexivo que práctico en cualquier caso, que gravita esencialmente sobre la confesión, el otorgamiento del testamento y la resistencia a las tentaciones de la agonía, rehusando entrar en pormenores en torno al viático y la extrema unción. El libro termina, en lo esencial, proponiendo a los sacerdotes algunas oraciones y consejos de consolación para que puedan dirigir con sabiduría los últimos momentos de los agonizantes.

[M.J.d.L.R.]

*Libro de Juicio Final*

LA DVLCE,  
Y SANTA  
MVERTE.

OBRA, QUE ESCRIBIÒ  
EN LENGUA FRANCESA  
el P. JUAN CRASSET, de la  
Compañia de Jesus, y traduxo  
en Castellano

EL DOCTOR DON BASILIO  
Sorontyor.

VAN A L FIN AñADIDAS,  
para utilidad de todos, assi Ecle-  
siasticos, como Seculares, las reso-  
luciones de los casos ocurrentes  
in articulo mortis; y algunas ad-  
verrencias, para que cada uno pue-  
da por si, y con tiempo, disponer  
acertadamente su Testamento, sin  
aguardar à los embarazos  
de la ultima enferme-  
dad.

Con licencia: En Sevilla, en la Im-  
prenta de JOSEPH PADRINO,  
en Calle de Genova.

## MIGUEL MAÑARA Y VICENTELO DE LECA

### *Discurso de la verdad*

Diego López de Haro, Sevilla, 1725

Granada. Biblioteca de Andalucía. ANT-A-61

El *Discurso de la verdad*, de Miguel Mañara y Vicentelo de Leca, es el resultado de uno de los más bellos, conocidos y significativos instantes de reflexión en torno a la muerte y la fugacidad de la vida en la España del Barroco. Convertido en mito en el ámbito de la Sevilla decadente de la segunda mitad del siglo xvii, Mañara ofrece en esta breve obra un modelo muy depurado y pictórico de meditación sobre los novísimos, elevando a una notable altura estética algunos lugares comunes del pensamiento estoico del momento. Miguel Mañara, nacido en Sevilla en 1627 y fallecido en la misma ciudad en 1679, caballero de Calatrava desde los diez años, fue uno de los personajes más singulares de una sociedad paradójica que gustó de la extremosidad y el contraste: veinticuatro y alcalde mayor de Sevilla, entre otros muchos cargos a los que fue renunciando, fue desde 1663 hermano mayor de la Santa Caridad, congregación de nobles y asimilados destinada a la asistencia a los menesterosos y al entierro de ajusticiados y mendigos, a la que impulsó con la reforma de sus reglas y la fundación en 1664 de su hospicio, que derivó después en hospital.

Éste fue el momento de redacción del *Discurso de la verdad*, de 1671, modélico en el uso senequista de los tópicos del *iubi sunt?* y en su sentido de la democracia de la muerte, eco de las danzas macabras de los siglos xiv y xv. En conjunto, la obra funciona como una gran epístola moral que recrea literariamente el género de vanitas, de tanta difusión en la pintura barroca europea y que en España alcanza sus expresiones más estridentes en los cuadros de Valdés Leal sobre las Postrimerías que, por encargo de Mañara y respondiendo a su estricto programa iconográfico, fueron pintados para el Hospital de la Caridad, donde aún cuelgan: *In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi*, de 1671-1672, visible este último en esta exposición. «Mira una bóveda», había escrito Mañara. «No se oye ruido; sólo el roer de las carcomas y gusanos tan solamente se percibe. Y el estruendo de pajes y lacayos, ¿dónde está? Acá se queda todo: repara las alhajas del palacio de los muertos, algunas telarañas son. ¿Y la mitra y la corona? También acá la dejaron. Repara, hermano mío, que esto sin duda has de pasar, y toda tu compostura ha de ser deshecha en huesos áridos, horribles y espantosos».

[M.J.d.L.R.]





MANUEL MONFORT (grabador)  
PEDRO TORTOLERO (dibujante)

*Túmulo que la Real Maestranza de Caballería de Sevilla levantó en el convento de Regina Angelorum con motivo de las exequias de su hermano mayor, el infante don Felipe de Borbón, Duque de Parma, 1765*

Grabado sobre papel. Cobre, talla dulce. 45,5 × 35,5 cm

Inscripciones: «*Petrus Tortolero invenit*», «*Emmanuel Monfort sculpsit*» y «*D.O.M. Philippo Borbonio, V Philippi nato Hispaniarum Infanti Parmae, Placentiae atque Guastalae Ducis, Supremo Maris Architalasso Castellae nec non, dignitate Prioris Supremi ornato, Hispalensis Maestranzae Regiae Praefecto, Praemature Terris erepto, eadem pietate, qua vivum coluit Hispalensis Maestranza amissum deflet, et Praesuli suo orbata unicum doloris solatium nacta pro lachrimarum illecebra tumulum construere decrevit*»

Sevilla. Hospital de Los Venerables, Fundación Focus-Abengoa

Los *Anales* de Matute indican que el 23 de septiembre de 1765 la Real Maestranza de Caballería de Sevilla celebró «*ostentosos funerales*» por su primer hermano mayor, el infante don Felipe, hijo de Felipe V y duque de Parma, en el Convento de Regina Angelorum. El empleo de todo el servicio de altar y coro de la catedral prueba la fastuosidad de estas exequias, para las que se «erigió un suntuoso túmulo de fingidos mármoles manchados, que se animó con diferentes jeroglíficos é inscripciones» y con una leyenda latina en la que la Maestranza proclamaba que, igual «que le reverenciaba vivo, le llora difunto, y privada de su gefe por único consuelo y alivio de sus lágrimas mandó erigirle este monumento».

Por su parte, Fátima Halcón publicó una descripción del túmulo que detalla que en su cuerpo había cuatro escudos de don Felipe, que la guardamalleta que pendía de su cúspide evocaba su manto ducal y que todo lo remataba el escudo de los Duques de Parma. Especificaba también que la cartela aludida por Matute la sostenían las alegorías del Tiempo y la Muerte y que el túmulo lo había trazado el pintor y grabador Pedro Tortolero y ejecutado el tallista y ensamblador Manuel Díaz de Obregón.

La estampa que ahora damos a conocer del túmulo, no vinculada a ninguna *relación* y cuya matriz conserva la Maestranza, fue abierta por el grabador valenciano Manuel Monfort sobre dibujo de Tortolero. Sigue, aunque no miméticamente, el modelo instaurado por Jerónimo Balbás en el túmulo de Luis XIV y, a su vez, es antecedente de alguno de los últimos ejemplos barrocos del tipo en Sevilla, como el que la Sociedad de Medicina levantó en 1789 en honor de Carlos III. De su elegante arquitectura destacan sus soportes, cuatro pirámides que de tan elongadas se convierten en obeliscos. Tanto su estructura como su ornato evidencian la vinculación de la arquitectura efímera con el retablo, la escultura y las artes suntuarias, en especial tejidos, joyas y platería, ya que la decoración e iluminación con numerosos candeleros eran esenciales en el impacto que tan delicucente edilicia producía.

#### BIBLIOGRAFÍA

MATUTE (1887), vol. 2º, pp. 202-204; HALCÓN (1983), pp. 49-52; HALCÓN (2000), p. 380.

[A.R.M.]



## JUAN BAUTISTA POZA

### *Práctica de ayudar a morir*

Madrid, 1657 (ed. príncipe de Francisco de Lyra, Sevilla, 1630)

Encuadernado en pergamino. Exlibris ms. de fray Juan Lázaro y exlibris de fray Juan Baena y de María López, vecinos de la villa de Estepa Zaragoza. Biblioteca Universitaria. G-84-133

La *Práctica de ayudar a morir*, publicada en Madrid en 1619, es sin duda la mejor y más conocida obra del jesuita Juan Bautista de Poza, nacido en Bilbao en 1588 y muerto en Cuenca (Perú) en 1659. Hijo del cosmógrafo Andrés de Poza, fue uno de los espíritus científicos más inquietos de la España de la época, enseñando Filosofía en Madrid, Teología en Alcalá de Henares y Sagradas Escrituras en Madrid y Murcia. Algunas proposiciones de su obra *Elucidarium Deiparae*, publicada en Alcalá en 1626, fueron condenadas y expurgadas, especialmente las relativas a la Virgen, pese a lo cual persistió en sus ideas escribiendo una *Defensio Elucidarii*, que fue condenada con mayor rotundidad. Esta pertinacia intelectual contra las admoniciones de sus superiores de la Orden, le acarreó su traslado al colegio jesuita de Cuenca, en el Virreinato del Perú, donde murió.

La *Práctica de ayudar a morir, para que cualquiera que supiera leer pueda, en ausencia de los sabios confesores, guiar y consolar a los enfermos*, como rezaba su título completo, tuvo tanta repercusión en su época que llegaron a imprimirse 12 ediciones en vida de Poza, traduciéndose al francés (París, 1637)

y al alemán (Francfort, 1653) y convirtiéndose en una de las *artes moriendi* más seguidas en los siglos xvii y xviii. Su afán es fundamentalmente didáctico, pues, como advierte, «parece necesario enseñar a que ayuden a bien morir los que para este ministerio tuvieren capacidad, y tendránle, valiéndose desta obra, todos los que supieren leer, y con la prudencia devida cessaren o prosiguieren con la lectura». El libro gravita lógicamente sobre la figura del agonizante, denunciando su inferioridad frente a huérfanos, cautivos o ánimas del Purgatorio en la recepción de oraciones, legados y fundaciones, aunque la parte más plástica y expresiva del texto es la que dedica a la singular batalla que protagonizan ángeles y demonios ante el lecho del moribundo, porque «su cama, y aposento están cercados de Ángeles, no solamente para defenderle de las tentaciones y batallas del demonio, sino también asistiéndole como Embaxadores que aguardan la respuesta que da [...] y nadie piense son espantos imaginados lo que dize de las temerosas visiones del demonio a la hora de la muerte».

[M.J.d.L.R.]

PRACTICA  
DE AYVDAR A BIEN  
MORIR. 2618

POR EL PADRE IVAN BAVTISTA  
*Poeta de la Compañia de Iesus.*

AGORA NUEVAMENTE AÑADIDO  
muchos exemplos de Santos,  
Vndezima impresion.

A Antonio Farfan de los Godos, Tesorero, Lugar y  
Oficial Real por su Magestad de la Ciudad  
de Cartagena de las Indias y su  
Provincia &c. 30714



Con licencia: En Madrid, por Melchor Sanchez.

A costa de Gabriel de Leon, mercader de Lugo.

## CORNELIS SCHUTT

### *Retrato de Sor Francisca Dorotea Villalba, c. 1683*

Grabado sobre papel. Talla dulce sobre cobre. 29 × 19,5 cm

Inscripción: «V.EFIGIES V. SERVAE DEI SOR. FRANCISCAE DOROTHEAE EXCALCIATAR. ORD. PRAEDIC. HISPALENSIVM FVNDATRICIS. OB. AN. MDCXXXIII.» En cartela inferior: «Vita tibi bibitur Christi cum sanguine Virgo: Quam bibis assidue, Vvita perennis erit». Abajo, a la izquierda: «C. Schutt. F. Hispal.»

Sevilla. Colección privada

Sor Francisca Dorotea (1559-1623) fue fundadora del convento de madres dominicas descalzas de Santa María de los Reyes, de Sevilla. Poco después de su muerte en 1623 su nombre y su santidad eran reconocidos por todos los sevillanos y en 1631 se inician los trámites de su pretendida canonización al mismo tiempo que la de Fernando de Contreras. El proceso, como otros de su época, fracasó pero quedaron en la memoria de la ciudad ecos de sus virtudes y algunas imágenes de su efigie, creadas por distintos artistas a requerimiento del Colegio Pontificio de Roma.

La serie de sus retratos parte de uno de tipo funerario que fue realizado por un anónimo pintor modesto, supuestamente, en su lecho de muerte y que puede contemplarse en esta misma exposición. Aunque es difícil imaginar la operación transformadora, parece ser que Murillo, en 1674 según Angulo, por petición del canónigo Juan de Loaysa, fue el encargado de realizar, sobre la base de éste, un nuevo y apócrifo retrato de la monja que hoy se conserva –no se sabe bien si en versión original o en copia del propio Murillo– en la catedral y del cual su discípulo Cornelis Schut habría hecho una réplica que no se conserva. Además de estas pinturas fueron encargadas dos estampas que reproducían este modelo

de confusa historia con algunos matices diferentes. Una fue ejecutada por Martinus de Bouche sobre dibujo de Cornelis Schut y la otra, aquí expuesta, dibujada y grabada por el propio Schut quien introduce algunas modificaciones sobre el de Bouche (si es que fuera posterior) haciéndolo más complejo y barroco. El óvalo se rodea de una cartela de turgentes recortes entre los que aparecen serafines que sostienen dos óvalos. En uno, Santas Justa y Rufina con la Giralda y en el otro, San Fernando entre San Isidoro y San Hermenegildo. A los lados de la cartela inferior, una imagen de María Magdalena penitente y de una figura que sostiene una llave y un incensario. En el centro del óvalo se representa a la monja acercándose el crucifijo ante el que oraba cotidianamente y que pidió en el momento de su óbito. Según narran los que asistieron al suceso, antes de expirar y para saciar su sed bebía el líquido que milagrosamente manaba de la llaga del costado de Cristo. Este tipo de retrato funerario de personajes de vida ejemplar fue relativamente frecuente en la España barroca y suelen presentar un valor testimonial y documental superior al habitualmente discreto valor estético que suelen mostrar, salvo excepciones.

[A.P.H.]



CRISTÓBAL GUERRERO DE LEÓN (grabador)  
JERÓNIMO BALBÁS (dibujante)

*Túmulo que la nación francesa de Sevilla levantó en el convento de San Francisco con motivo de las exequias de Luis XIV, 1716*

Grabado sobre papel. Talla dulce sobre cobre. 57 × 34 cm

Ilustración de la obra anónima *Relación de la pompa funeral que por el muy alto y muy poderoso señor, el señor Luis XIV el Grande, christianissimo rey de Francia consagró a la inmortal memoria de tan augusto y esclarecido monarca en el real convento de el seráfico padre San Francisco de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, su siempre amante reconocida nación francesa residente en dicha ciudad, en los días veinte y siete y veinte ocho de noviembre del año de 1715*. Sevilla, Juan Francisco de Blas, s. a. (1716)

Inscripciones: «D. Gerónimo Balbás, inbenit», «Cristóbal Guerrero de León, deli et exculp, Sevilla» y «Haec soli condita soli»

Biblioteca provincial franciscana. Provincia bética franciscana. Santuario de Nuestra Señora de Loreto, Espartina (Sevilla).

«El rey ha muerto». Con tan lacónica expresión se hizo eco Europa entera en septiembre de 1715 del ocaso de Luis XIV. El funeral que la «nación» francesa de Sevilla le dedicó el 27 y 28 de noviembre en el Convento de San Francisco supuso un hito en la evolución de la arquitectura efímera asociada a esta suerte de teatro sacro de la muerte.

M<sup>a</sup> José del Castillo documentó que los franceses levantaron un «mausoleo de singular arquitectura y primor de la mano del más abentaxado arquitecto» y dio a conocer la estampa –vinculada a la relación publicada con motivo de tan singular pompa funeral– que ahora analizamos. Fue abierta por el grabador Cristóbal Guerrero de León a partir de la traza que para el túmulo hizo Jerónimo Balbás, el gran retablista que implantó en Sevilla y luego en México el denominado Barroco-estípite.

Este túmulo quebró la morfología acuñaada en Sevilla en el de Felipe II y supuso la instauración de la plenitud barroca en este tipo edilicio. El del Rey Sol deriva del túmulo que José de Churriguera levantó en Madrid en 1689 a la reina M<sup>a</sup> Luisa de Borbón.

Así –igual que antes ocurrió en el retablo– Balbás articuló el catafalco en un solo cuerpo y un ático de alambicados arbotantes, todo de altiva verticalidad y veintidós metros de altura. Pero, sorprendentemente, sólo empleó el estípite de forma subsidiaria, ya que sus soportes principales fueron recios pilares de sección cuadrada y disposición sesgada. También pletórico fue su aparato simbólico, con la usual parafernalia heráldica y numerosos textos latinos y castellanos, rematándolo todo un obelisco coronado –cómo no– por el sol.

Sólo que Felipe V fuese nieto de Luis XIV y la gran tradición francesa al respecto pueden explicar la ambición de este túmulo. Su resonante éxito llevó a traicionar su espíritu efímero, ya que fue donado a los franciscanos para que lo usaran «perpetuamente» como monumento pascual, de forma que se convirtió en uno de los grandes modelos de los túmulos barrocos levantados con posterioridad en Sevilla. También se tiene como antecedente del «ciprés» y del manifestador que Balbás trazó para la Catedral de México.

[A.R.M.]

BIBLIOGRAFÍA

CASTILLO (1982), pp. 349-356; CASTILLO (1989), pp. 115-122; ALONSO DE LA SIERRA y TOVAR (1991), pp. 83 y 84; HERRERA (2001), pp. 354-356.

*«Máquina funeral, que desta vida  
nos decís la mudanza, estando queda;  
pira, no de aromática arboleda,  
si a más gloriosa Fénix construida»*

Luis de Góngora





## CAYETANO DE ACOSTA

### *Santa Teresa de Ávila, c. 1761-1763*

Madera tallada, policromada y estofada. 220 cm

Sevilla. Convento de Santa Rosalía

La santa de Ávila, a través de sus escritos, fue un personaje que ejerció una influencia notabilísima en la vida espiritual de todo el periodo barroco, al constituir una lectura cotidiana no sólo para personas de vida retirada y dedicadas a la meditación como forma de vida, sino también para individuos de vida activa secular.

Se trata en este caso de una de las obras más notables de Cayetano de Acosta, artista de gran prestigio como tracista y ejecutor de retablos aunque menos conocido en su importante faceta de escultor. Esta obra deja claro testimonio de su notable capacidad en este terreno. Ocupa habitualmente la hornacina principal de uno de los dos retablos laterales de la iglesia del Convento de Santa Rosalía y fueron realizados por Acosta cuando el arzobispo Francisco de Solís Floch de Cardona se ofrece a costear la reconstrucción de la iglesia y su mobiliario tras el incendio que padece en 1760 quedando completamente destruida.

Acosta la representa aquí en la forma habitual en que suele aparecer como mujer sabia, doctora de la Iglesia, con la cabeza tocada con el sombrero de dicho grado académico, y sosteniendo la pluma con que escribió sus numerosos e influyentes textos y el libro emblemático donde se publicaron. Su colocación sobre una nube hace alusión a sus éxtasis místicos y a su carácter celeste, actitud espiritual reforzada retóricamente por la dirección hacia lo alto de su mirada.

Un habilidoso juego formal, con los revuelos del manto que la cubre y el escapulario frontal de su hábito, denota la enorme soltura y naturalidad con que Acosta sigue modelos escultóricos de derivación berninesca y de acento italiano, influencia tal vez recibida en su contacto directo con escultores de ese origen activos en Cádiz en la década de los años 40, cuando él mismo se estableció en aquella ciudad.

[A.P.H.]

#### BIBLIOGRAFÍA

SANCHO (1952) p. 288; PLEGUEZUELO (2007) (a), p. 121, lám.12.

*«Esta vida que yo vivo  
es privación del vivir;  
y así, es continuo morir  
hasta que viva contigo;  
oye, mi Dios, lo que digo,  
que esta vida no la quiero;  
que muero porque no muero»*

**San Juan de la Cruz**



## PEDRO ROLDÁN

### *Ángeles pasionarios, 1673*

Madera tallada y policromada. 56 cm

Sevilla. Iglesia del Hospital de la Santa Caridad

Una vez que el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla estuvo finalizado en sus labores de ensamblaje y escultura, fueron sus mismos artífices, Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán, quienes se aplicaron a la talla del retablo del Santo Cristo de la Caridad, que se colocaría en el lado de la Epístola de este templo del Señor San Jorge. Aunque la asignación de sus esculturas a la gubia de Pedro Roldán se venía registrando por la historiografía hispalense desde el siglo XIX, lo cierto es que más recientemente también se deslizó una posible atribución al imaginero utrerano Francisco Antonio Gijón.

Cualquier duda a propósito de esta autoría se dispó cuando los profesores Valdivieso y Serrera publicaron en 1980 el tenor de lo asentado en un inventario fechado en 1674: «Otro altar enfrente... lo dio el Hermano D. José de Echacharreta, tiene una imagen de Cristo Nuestro Señor ya para clavarlo en la cruz haciendo oración a su eterno Padre cuya escultura y todo lo que hay en este retablo es de mano de Pedro Roldán. Es su vocación El Santo Cristo de la Caridad». Parece que la actitud orante de esta dramática imagen, hincada de rodillas, con la soga alrededor del cuello, las manos entrelazadas y la mirada dirigida hacia lo alto, responde a una inspiración directa del venerable Miguel Mañara, por entonces hermano mayor de la Santa Caridad, quien se la transmitiría personalmente a Roldán a la hora

de verificar su encargo. Las propias palabras del Hermano Mayor, reflejadas en las actas capitulares de la hermandad, serían éstas: «Antes de entrar Cristo nuestro Señor en la Pasión hizo oración, y a mí se me vino al pensamiento que sería ésta la forma como estaba; así lo mandé hacer, porque así lo discurrí».

Flanqueando la efigie del Cristo aparecen las dos esculturas de ángeles niños llorosos que figuran en esta exposición, portando atributos de la Pasión; uno lleva en su mano derecha los tres clavos y el otro en su izquierda el flagelo. Se encuentran, sin lugar a dudas, entre las más afortunadas creaciones angélicas de Pedro Roldán, quien muestra en ellas su absoluto dominio de la anatomía infantil desnuda, con un modelado blando pródigo en morbideces. El entristecimiento de sus rostros queda acentuado por la contracción de los labios y los regueros de lágrimas pintadas que se derraman desde los ojos, habitual recurso empleado por este escultor. Sus cabellos, trabajados a base de amplios golpes de gubia, presentan esa «graciosa compostura de pelo» a la que hacía referencia Antonio Palomino en su biografía de Roldán. Unos livianos paños de color rojo cubren sus partes pudendas, ascendiendo por sus espaldas para ir a recogerse sobre uno de los brazos.

#### BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ DE LEÓN (1844), p. 551; SEBASTIÁN Y BANDARÁN (1921), p. 11; SALAZAR (1949), p. 331; SALAZAR y BERMÚDEZ (1955), pp. 38-39; VALDIVIESO y SERRERA (1980), pp. 51 y 58; FERRER GARROFÉ (1982), pp. 30-31.

[J.R.P.]



## FRANCISCO DE ZURBARÁN

### *Cristo en la cruz, c. 1631-1635*

Óleo sobre lienzo. 255 × 193 cm

Sevilla. Museo de Bellas Artes

La profusa recreación pictórica del tema de Cristo crucificado en la pintura barroca en Sevilla culmina con esta espléndida representación de Francisco de Zurbarán, procedente de la escalera del Convento de los Capuchinos de esta ciudad.

La iconografía de esta pintura fue dada por el pintor y teórico sevillano Francisco Pacheco, quien señaló en su libro *Arte de la Pintura* que, según las revelaciones de Santa Brígida, el Redentor había de estar sujeto al madero con cuatro clavos, uno en cada mano y en cada pie. Por otra parte, el fondo de tinieblas que respalda su figura deriva de los textos evangélicos que señalan que a la hora de la muerte de Cristo se oscureció toda la tierra.

Precisamente este tratamiento de claroscuro que otorga sombra al fondo de la pintura y luz a la figura de Cristo, beneficia la descripción de su cuerpo, puesto que destaca nítidamente en primer plano con una rotundidad próxima a la de una escultura. Muy importante es la descripción expresiva de su rostro, vuelto hacia lo alto e imbuido en una potente tensión espiritual que permite deducir que se encuentra en los momentos que anteceden a su expiración,

cuando se dirige hacia el Padre pronunciando la frase: «En tus manos encomiendo mi espíritu».

En el resto de la anatomía del Crucificado se advierte un tratamiento acorde con la tradición sevillana al describir este tema, puesto que rehuye la descripción del dolor físico y apenas aparecen huellas del suplicio de la Pasión, en beneficio de una mayor grandeza anímica y una intensificación espiritual. Muy notorio es el tratamiento de las carnaciones corporales, resaltadas en lugares puntuales con suaves entonaciones rosáceas. Sobresale también el tratamiento del paño de pureza, resuelta con una pormenorizada y exacta reproducción de sus pliegues, cuya disposición produce contrastados efectos de luz y de sombra.

La fecha de ejecución de esta pintura puede situarse en los años tempranos de la actividad de Zurbarán en Sevilla, entre 1630 y 1635, sobre todo si se tiene en cuenta que los capuchinos sevillanos comenzaron el proceso decorativo de su iglesia a partir de 1631, una vez finalizada la construcción del convento.

[E.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

PONZ (1780), T. IX, p. 140; GONZÁLEZ DE LEÓN (1844), II, p. 259; KEHRER (1918), p. 37; GUINARD (1960), nº 95; ANGULO (1964-1965), p. 78; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), nº. 55; SERREIRA (1988), nº. 24; CATURLA y DELEDA (1994), p. 52; VALDIVIESO (1998), nº. 28, p. 124.



## PEDRO ROLDÁN (atribución)

### *Virgen dolorosa, c. 1680*

Madera tallada y policromada. 40 cm

Sevilla. Iglesia de San Alberto

La Dolorosa, que hace pareja con el Ecce Homo en la sacristía de la iglesia sevillana de San Alberto, muestra un estrecho parentesco con el busto mariano del Museo de Berlín, tenido como original del escultor Pedro Roldán, y mantiene un incuestionable aire familiar con algunas de las cabezas femeninas que dicho maestro tallara para el grupo escultórico del Santo Entierro, en el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad, también en la capital hispalense.

El sentido doliente, impregnado de una profunda emoción, que emana del rostro maduro de esta Virgen, no logra desfigurar sus rasgos de clásica belleza. Presenta, bajo las cejas enarcadas, unos ojos de cascarilla, cuya atribulada mirada se dirige hacia lo alto, como requiriendo compasión, habiéndose marcado en la propia encarnadura los regueros que van dejando las lágrimas que resbalan por las mejillas, algo característico en otras obras autógrafas de Pedro Roldán, como el *San Juan Evangelista* de la Hermandad del Nazareno de El Puerto de Santa María. Los labios, entreabiertos por el sollozo, descubren la hilera superior de los

dientes y de la lengua que intenta proyectarse hacia el exterior.

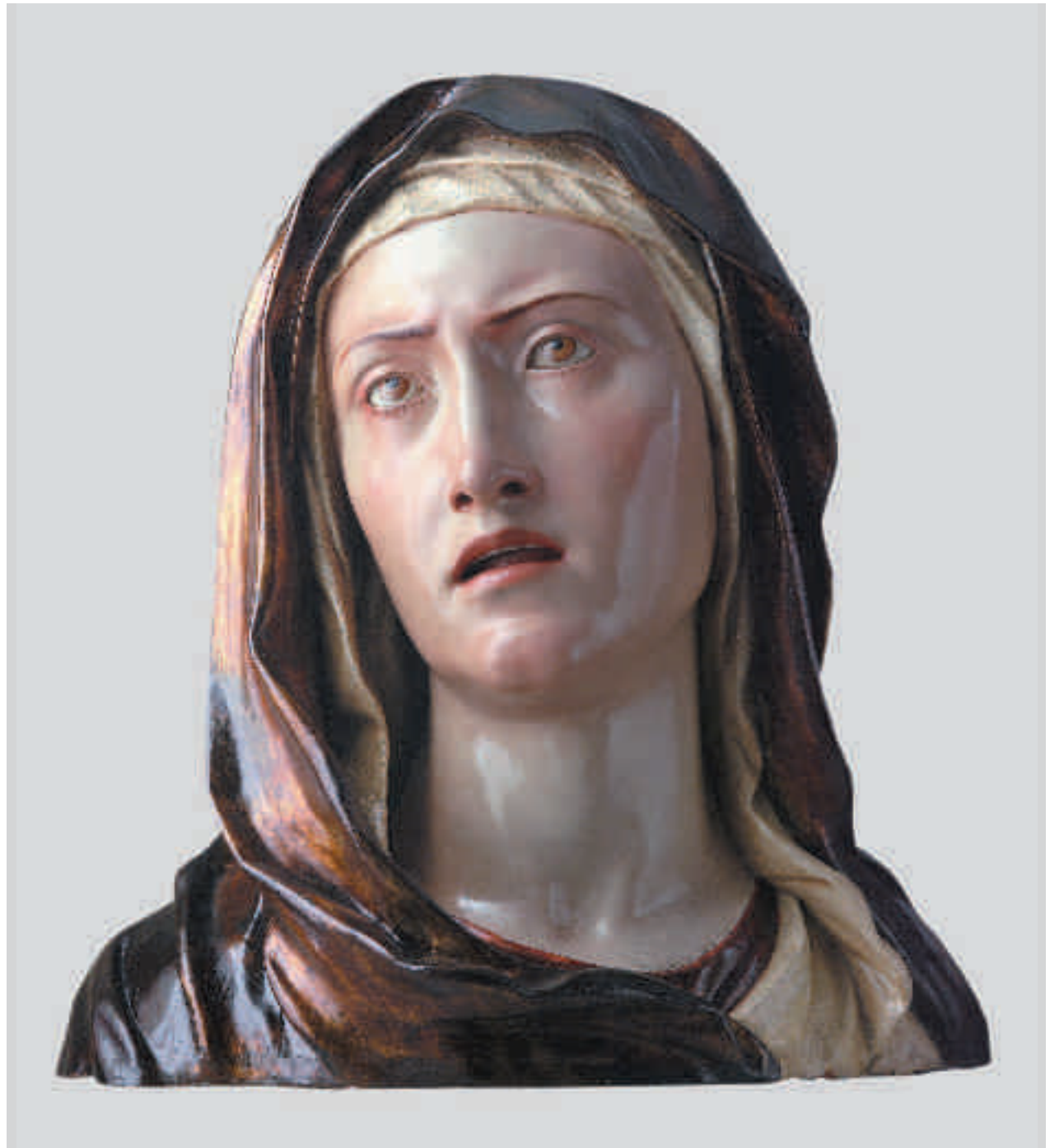
En este busto, cortado por debajo de la línea de los hombros, se huye de la estricta visión frontal y se busca el apetecido efecto dinámico, al girar hacia la derecha la compungida cabeza, que se presenta enmarcada por una toca marfileña, túnica roja cuyo borde asoma por el escote del cuello y manto de color cobrizo, con pliegues de cierta amplitud trabajados con profundos cortes de gubia.

Indudablemente, su emplazamiento original, junto al referido Ecce Homo, en el interior de la recoleta capilla del reclinatorio, adonde acudían a celebrar la Santa Misa los padres filipenses convalecientes, además de escucharse confesiones, «en especial de los penitentes faltos de oído», favorecía su contemplación cercana y la consiguiente meditación sobre los misterios de la Pasión de Cristo y los Dolores de María, produciendo el efecto espiritual que se perseguía en las composiciones de lugar ignacianas: una llamada a la conversión personal.

[J.R.P.]

#### BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ (1894), p. 108; GÓMEZ (1995), p. 116; MARTÍN y RODA (2004), pp. 490-491.





## PEDRO ROLDÁN (atribución)

### *Ecce Homo, c. 1680*

Madera tallada y policromada. 40 cm

Sevilla. Iglesia de San Alberto

En la pequeña capilla del Reclinatorio, situada en la tristemente desaparecida residencia de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla, y sobre sendas rinconeras, lucían dos hermosos bustos en madera policromada del *Ecce Homo* y de la Dolorosa, que en nuestros días se conservan, dentro de sendas urnas acristaladas, sobre la cajonera de la sacristía de la Iglesia de San Alberto, ocupada desde 1876 por los filipenses, quienes obtuvieron su propiedad en 1893 por rescripto pontificio del papa León XIII.

Aunque el Padre Cayetano Fernández otorga a estas esculturas una procedencia romana, nos parece mucho más plausible la atribución a Pedro Roldán que formulara en su día el profesor Gómez Piñol, quien resaltaba el importante papel desempeñado por dicho artista en la difusión de este género de obras de tono devocional, contemplativo e intimista, tan frecuentemente solicitadas en Sevilla durante el período barroco.

Con respecto a la efigie del *Ecce Homo*, es claramente roldanesco el tratamiento de su luenga cabellera, bigote y barba corta, a base de amplios y

sinuosos mechones compactos. El tipo físico empleado es muy semejante al del *Cristo de los Dolores* del Hospital del Pozo Santo de Sevilla, talla que hemos relacionado con el quehacer de Pedro Roldán y cuya ejecución, en 1681, puede servirnos de referente para enmarcar la cronología de este busto. Produce un singular impacto dramático el contemplar la corona vegetal que se ha trenzado y sobrepuesto a la cabeza, algunas de cuyas espinas traspasan la frente de la imagen, así como las gotas de sangre que, buscando una mayor plasticidad y realismo, han sido concebidas como diminutas lágrimas de cristal pintadas de rojo. Los ojos son de cascarilla, pintados interiormente, y dirigen su mirada hacia lo alto, en actitud oracional. Tan expresivo gesto comunicativo encuentra cumplida correspondencia en el doliente fruncimiento de las cejas y en los labios entreabiertos, permitiendo la visión de la lengua y de la hilera superior de dientes. La escultura se halla cortada por debajo de los hombros, habiéndose tallado parte de la soga que rodea el cuello y de la clámide de color púrpura.

[J.R.P.]

#### BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ (1894), p. 108; MARTÍN y RODA (2004), pp. 490-491.



## SEBASTIÁN DE LLANOS VALDÉS

### *Cabeza degollada de San Juan Bautista, 1670*

Óleo sobre lienzo. 51 × 79 cm

Inscripción: «ACCE AGNUS DEI»

Sevilla. Parroquia del Divino Salvador

Sebastián de Llanos Valdés (Sevilla, 1605-1677), hombre de condición hidalga, fue uno de los pintores más interesantes del panorama sevillano del segundo y tercer cuarto del siglo xvii. Su personalidad artística compleja se formó al influjo de diversas incidencias contemporáneas que parten, según Ceán Bermúdez, de su maestro Herrera el Viejo, siguen por Zurbarán y terminan en Murillo, con quien compartió las labores de la Academia de Pintura de Sevilla desde 1660. Este peregrinaje nos hablaría de un artista ecléctico pero, sin embargo, Llanos Valdés fue pintor de acusada personalidad y ciertas dosis de talento, capaz de desarrollar un estilo y crear tipos diferenciados en el contexto de la escuela local, aunque en el conjunto de una producción desigual. Destaca en su obra la capacidad para dotar a las composiciones de una fuerte carga expresiva e incluso dramática, como en el caso de las cabezas cortadas que nos ocupan, convirtiéndose, junto con Juan Valdés Leal, en el mejor exponente de esta temática de la pintura en la Sevilla del Seiscientos.

Las cabezas cortadas de santos no eran una temática originariamente local, pero sí española,

puesto que está presente en la escultura, con arraigo, desde el último tercio del siglo xvi. En pintura la imagen más antigua conocida es la *Cabeza degollada de San Juan Bautista* pintada por José Ribera en 1636, y conservada en la colección de la Academia de San Fernando de Madrid. En Sevilla, primero Zurbarán en el retablo principal de la Iglesia de los Mercedarios Descalzos, y más tarde Herrera «el Viejo», ejecutaron cabezas de santos degollados. Llanos Valdés debió realizar desde los inicios de su carrera diversas piezas en esta truculenta iconografía. Esta dedicación históricamente constatada ha traído aparejado un «san benito» atribucionista para este pintor. De antiguo cualquier cabeza cortada de santo de la escuela pictórica sevillana, encontrada o catalogada, se adjudicaba a la producción de Juan Valdés Leal, el mejor intérprete aquí de este asunto. Actualmente, a la par que se conoce cada día mejor la personalidad de Llanos Valdés y su obra, se le empieza a atribuir sistemáticamente cualquier cabeza cortada de procedencia sevillana, siempre que no tenga la suficiente categoría como para atribuirle a Valdés Leal.

[J.F.L.]

#### BIBLIOGRAFÍA

LLEÓ (1982), p. 28; SERRERA y VALDIVIESO (1983), p. 112, nº 39; VALDIVIESO (1986), p. 197, lám. 156; GÓMEZ PIÑOL (2000), p. 481, lám. 307; VALDIVIESO (2003), p. 315; MORALES et alii., (ed. 2005), I, p. 89.



## SEBASTIÁN DE LLANOS VALDÉS

### *Cabeza degollada de San Pablo, 1670*

Óleo sobre lienzo. 51 × 79 cm

Firma: «D. Sebastian d Llanos Valdés. 1670»

Sevilla. Parroquia del Divino Salvador

La pareja que se expone aquí es, sin duda, una muestra magnífica de esta iconografía y dos piezas absolutamente representativas de la madurez artística de Llanos Valdés. *La cabeza degollada de San Juan Bautista* refleja de forma dramática y con precisión el dolor del martirio. Aparece sobre la bandeja en la que fue colocada, según la tradición, por Salomé para entregarla a su madre Herodías y a su padrastro, el lascivo tetrarca de Galilea, Herodes Antipas. La bandeja está dispuesta en la pintura sobre un pretil o alféizar, acompañada, para la correcta identificación del personaje, por la cruz y la filacteria que simbolizan iconográficamente a la figura del llamado Precursor de Cristo. Mayor dramatismo si cabe, acentuado quizás por el rigor doloroso del rostro, presenta *La cabeza degollada de San Pablo*. En este caso la testa del santo se apoya directamente sobre una superficie pétreo dejando ver la espada con la que se actuó en el martirio, instrumento

totalmente anacrónico pues la empuñadura parece típica del siglo xvii. En el aspecto técnico, ambas obras muestran un tenebrismo tardío, efectivo y efectista, que resalta el realismo trágico de estas representaciones. En la colección del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla existen dos réplicas de obrador de estas pinturas y de buena consideración artística. Señalemos finalmente que, dentro de la considerable nómina de lienzos de cabezas cortadas, firmados o vinculables con la obra de Llanos Valdés, se conserva otra *Cabeza de San Juan Bautista* de gran calidad, firmada y fechada en 1676, y que perteneció a la colección Carvallo del Chateau de Vilandry en Francia, y una *Cabeza de San Pablo*, pieza fundamental en la trayectoria de este pintor, que se conserva en el Museo del Louvre.

#### BIBLIOGRAFÍA

LLEÓ (1982), p. 28; SERRERA y VALDIVIESO (1983), p. 112, nº 39; VALDIVIESO (1986), p. 197, lám. 156; GÓMEZ PIÑOL (2000), p. 481, lám. 307; VALDIVIESO (2003), p. 315; MORALES et alii, (ed. 2005), I, p. 89.

[J.F.L.]



## ANÓNIMO ROMANO

### *Urna relicario*

Último cuarto del siglo XVII

Madera tallada y dorada. 175 × 112 × 90 cm

Sevilla. Hospital de Venerables Sacerdotes, Fundación Focus-Abengoa

Esta obra, habitualmente ubicada junto con su pareja frontera, en unos nichos en el presbiterio de la iglesia del Hospital, no ha gozado de la atención crítica que hasta este momento han tenido otras del mismo sitio, a pesar de que Gestoso ya indicara su origen romano y de que ambas fueran exhibidas en el Pabellón Mudéjar de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929.

El momento de su llegada a los Venerables habría que fijarlo entre 1688, cuando terminan los pagos a Valdés Leal y a su hijo Lucas por la decoración mural de la capilla mayor, y 1701, año en el que son mencionadas en un inventario de la casa y hospicio, publicado por Angulo, donde se describen como muy primorosas «al modo de Italia».

El sistema ornamental seguido en estas obras, basado en el continuo entramado de volutas y hojas de acanto, es claro exponente de un Barroco pleno que, estilísticamente, reelabora una fórmula difundida en Roma por los discípulos de Bernini (Ciro Ferri o Giovanni Paolo Schor), y está documentada gracias a los grabados de Filippo Passarini, que en su libro de 1698 *Nuove invenzioni d'ornamenti* presenta soluciones muy similares a las de esta obra que, por otro lado, son habituales, según estudios de González Palacios, en el mobiliario romano del mismo momento.

Por desgracia, no conocemos bien la biografía de Justino de Neve, promotor de este hospital, canónigo

y prebendado de la Catedral de Sevilla quien, según comenta Gabriel Aranda en 1692, fue quien dispuso todo según su dirección e ingenio, ni tampoco sus posibles contactos con Italia, lo que podría aclarar el medio de llegada de estas piezas. El Hospital de los Venerables, conforme a lo escrito por González de León, había recibido de don Enrique de Guzmán, hijo del Conde Duque de Olivares, parte de las reliquias regaladas por el papa Urbano VIII durante su embajada en Roma, y gracias a un documento publicado por Quiles, sabemos que en 1676 el propio Justino de Neve tuvo depositadas en su poder dos «urnas ricas», que había encargado hacer en Roma el arzobispo de Granada don Diego de Escolano (+1672), para depositarlas en su capilla familiar de la Iglesia parroquial de Longares, Zaragoza. La presencia de unas urnas-relicario en dicha iglesia que, no obstante, son mucho más sencillas, y según las fuentes locales fueron traídas por el propio eclesiástico de Roma, donde había sido embajador de Felipe IV, nos impide por el momento identificar el documento con ésta que estudiamos. Tampoco parece clara la identidad de los restos óseos que contiene pues, aunque en la decoración mural se indica que corresponden a los de la casi desconocida Santa Hantosa, antes de la restauración se ha encontrado entre los huesos un documento original que los identifica con los de Santa Sabina, y alude a su procedencia romana: el ex cementerio de Santa Priscila.

[R.A.M.]

### BIBLIOGRAFÍA

GESTOSO (1892), 2ª ed. (1984), T. III, p. 362; EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA (1929-1930), nº 22 y 25, p. 5; ANGULO (1976), pp. 67 y 94; MORALES, SANZ, SERRERA y VALDIVIESO (1984), 2ª ed. (2004), T. I, p. 109; VALDIVIESO y FERNÁNDEZ LÓPEZ (1991), p. 59.

*«Elegantes panteones,  
en quienes el jaspe y mármol  
regia superflua custodia  
son de polvo inanimado»*

Sor Juana Inés de la Cruz





## ANÓNIMO

### *Terno de Difuntos*

Segunda mitad del siglo XVIII

Terciopelo y raso negro con hilo de oro. Capa pluvial (146 × 280 cm); Planeta (133 × 119 cm); Cubrecáliz (51,6 × 51,6 cm)

Sevilla. Catedral. Nº de Inv. 379, 389, 313 respectivamente

En los siglos del Barroco, el ceremonial y la liturgia desarrollados en la Santa Iglesia Catedral de Sevilla estarán rodeados de una especial suntuosidad y riqueza. La adecuada celebración de las distintas festividades dentro del calendario religioso exigirá el uso de unos elementos de ajuar que además de ornato, dotarán de contenido simbólico a las propias ceremonias.

Durante el siglo XVIII, la mitra sevillana seguirá siendo la segunda en importancia de España, y el Cabildo eclesiástico, interesado en manifestar su rango frente a otras catedrales, contribuirá a realzar su magnificencia. Con el impulso dado por la dinastía borbónica a la producción de textiles, la catedral hispalense se enriquecerá con nuevos ornamentos litúrgicos confeccionados en lujosos tejidos y decorados con exuberantes bordados. Las vestiduras de las dignidades del Cabildo metropolitano conformarán un importante tesoro dentro del patrimonio catedralicio, tanto por su cantidad como por la extraordinaria calidad de piezas destinadas al exorno y boato de las ceremonias religiosas. En la Catedral de Sevilla se conservan aproximadamente tres mil piezas de este tipo, aunque sólo las confeccionadas en negro o morado podrán ser utilizadas en las exequias.

La presencia de la muerte fue, paradójicamente, una constante en la vida cotidiana durante el Barroco. El deber cristiano obligaba moralmente a acompañar al cuerpo separado del alma en su último viaje al sepulcro, así la vida convive con la muerte en la celebración de un dramático discurso fúnebre que adquiere forma de ritual, en el que la Iglesia intercede por la salvación del finado. La misa de difuntos se convierte, sin lugar a dudas, en uno de los oficios religiosos que requiere mayor solemnidad, en los que los representantes de poderes civil y eclesiástico lucirán sus mejores atuendos para rendir luto al cuerpo que sucumbe ante la llegada de la muerte. Esta ceremonia adquiere una significación relevante cuando las honras fúnebres se celebran en memoria de algún miembro de la familia real, del alto clero o de algún personaje importante de la sociedad sevillana. Las exequias son acompañadas por una serie de componentes que configuran el

perfil de estos actos religiosos, como son la música o el repique de campanas, los adornos que decoran las paredes de los templos con ricas colgaduras, las alfombras sobre los suelos, la iluminación, las telas moradas y negras que enlutaban las mesas de altar y los atriles, y que podían también ocultar de la vista del espectador el altar mayor. También el ajuar litúrgico debía acompañar al acto luctuoso con particulares características, y dar solemnidad y grandeza a las honras, a la vez que expresara simbólicamente el poder de la Iglesia. Estaba integrado básicamente por ornamentos sagrados y otras piezas de plata.

Las vestiduras utilizadas por los oficiantes formaban parte del denominado terno de difuntos. El color de los tejidos con que se confeccionaba debía ser negro y realizado en seda y terciopelo, a lo que se le podía añadir decoración bordada en ricos materiales, como el oro o la plata. Estos materiales y elementos ornamentales darán las pautas para la configuración de la tradición del bordado andaluz.

Las piezas expuestas forman parte de uno de los tres conjuntos fúnebres del siglo XVIII que se custodian en los fondos de la Catedral de Sevilla. El terno está fechado en la segunda mitad de la centuria y no está completo, se conserva una casulla, dos dalmáticas, cuatro planetas, seis capillos de unas capas hoy desaparecidas, un estolón, un cubrecáliz, faldones y bocamangas de albas. La pluralidad de objetos que componen el terno es muy rica, y la utilización de los mismos corresponde al rango de la dignidad eclesiástica de los distintos oficiantes. Las tres piezas expuestas presentan las mismas características compositivas, y están realizadas originariamente en terciopelo de seda bordado en realce al pasado en oro, con lentejuelas de distintos tamaños y cordones de pasamanería en seda. Se juega con diferentes planos volumétricos y se utilizan para ello diferentes técnicas: de relleno, de hilos tendidos, etc. Por motivos de conservación, los bordados de la capa pluvial y del cubrecáliz han sido pasados a raso de seda negro debido al debilitamiento del terciopelo original. La ornamentación empleada consiste en una sucesión de rocallas entrelazadas de las que surgen finos motivos vegetales estilizados y

en la repetición de cornucopias dispuestas en zigzag que derraman grupos de pequeñas florecillas encadenadas, dando lugar a un conjunto estético muy agitado. Se encuadra esta decoración con una sencilla orla de doble trazo a modo de lacería que produce un ritmo dinámico por su ondulación. La capa pluvial recoge en su parte trasera el correspondiente capillo, que rodeado de una flocadura salpicada de caireles mantiene la misma decoración en oro que el resto de la prenda. Se completa el conjunto con un orfe y un pectoral, en los que se colocan dos broches de plata dorada en forma de águilas bicéfalas, que se fijan a la capa por costura y posibilitan el cierre de la prenda por enganche. En cuanto a la planeta, los motivos decorativos se disponen en siete bandas verticales desplegadas desde la parte inferior, mientras que el cubrecáliz los recorre a lo largo del perímetro del campo. Las tres piezas poseen un tejido interior de refuerzo y un forro de tafetán azulina sintético en el caso del cubrecáliz, raso de lana en la planeta y seda negra en la capa pluvial.

[D.CH.R.]

#### BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ MENA (1981).



## LUCAS VALDÉS (atribución)

### *El puente de la vida, c. 1674*

Óleo sobre lienzo. 161 × 200 cm

Sevilla. Hospital de la Santa Caridad

Es ésta una interesante pintura cuya iconografía coincide con el pensamiento barroco sevillano con respecto a la brevedad del paso del ser humano por la existencia. La iconografía de esta obra procede de grabados que, desde finales del siglo XVI, representan este argumento a través de la descripción de un puente escalonado con diez peldaños, en los que aparece el hombre desde su tierna infancia hasta la más avanzada vejez. En el frente de cada peldaño figuran escritos unos versos en los que se describe la actividad humana en cada momento de la vida, cuyo significado es alegorizado por figuras de algún objeto o algún animal.

La transcripción de los versos es la siguiente: a los 10 años: «salto y brinco en tiernos años, cual cabrito en la montaña, es mi caballo de caña»; a los 20: «potro no domado soy, halcón generoso y nuevo que en mi juventud me cebo»; a los 30: «mi gran fortaleza el toro representa y la tendida bandera mi edad florida»; a los 40: «soy un león a los cuarenta; estas armas blasón, razón y prudencia son»; a los 50: ligero soy como un zorro; esta es mi vara y figura de mi edad cuerda madura»; a los 60: «como lobo codicioso sin poder ya trabajar doy en morder y guar-

dar»; a los 70: «siempre como un perro gruño porque ya en la edad presente no hay otra cosa que me contente»; a los 80: «en mi edad como se ve no siendo ya de provecho, cual gato atisbo y acecho»; a los 90: «a la edad pueril he vuelto, mirad qué gentil aliño, un viejo dos veces niño»; a los 100: «el ataúd es ya mi asiento y aunque la tierra me cubre ya la muerte me descubre».

Debajo del puente simbólico de la vida se reproduce la escena del Juicio Final, convocatoria inevitable para el ser humano con independencia de la edad que haya alcanzado en su existencia. En esta escena los bienaventurados ascienden al cielo y los condenados se precipitan al infierno.

Esta pintura estaba ya en el Hospital de la Santa Caridad en 1674, pues se cita situada en la enfermería en el inventario de dicho año. En 1980 atribuímos esta obra a Lucas Valdés, quien en 1674 tenía sólo 13 años edad, aunque hay que señalar que existen grabados suyos realizados con 11 años.

[E.V.]

#### BIBLIOGRAFÍA

VALDIVIESO y SERRERA (1980), p. 94; VALDIVIESO (2002) (b), pp. 150-152.

*«¡Con qué ligeros pasos vas corriendo!  
¡Oh, cómo te me ausentas, tiempo vano!  
¡Ay, de mi bien y de mi ser tirano,  
cómo tu altivo brazo voy sintiendo!»*

Luis Carrillo y Sotomayor



## LUISA ROLDÁN

### *Niño Jesús Nazareno, c. 1692*

Madera tallada y policromada. 70 cm (imagen); 33 × 49 × 49 cm (peana)  
Granada. Convento de San Antón

Se guarda esta obra en el convento de las capuchinas de Granada, si bien perteneció originariamente a la casa de la misma Orden en Alcobendas. Es una excelente réplica, de la misma autora, del famoso *Niño del Dolor* perteneciente a la madrileña Congregación de San Fermín de los Navarros, institución en la que ingresó por legado testamentario de Isabel de Farnesio, tras haber pertenecido a Mariana de Neoburgo. Muy próxima al concepto de los niños que pintara Antonio de Pereda y que Julián Gállego identificó como auténticos jeroglíficos de la salvación, esta emotiva creación alcanzaría un notable éxito en aquella sociedad del pleno Barroco, lo que explica la existencia de la réplica que nos ocupa.

Como apuntó en su día Wethey, la tradicional vinculación de la imagen madrileña con Alonso Cano «es bastante insignificante, tanto estilísticamente como en cualquier otro sentido». En cambio, su resolución roldanesca y la concepción dinámica y emotiva, encajan con la personalidad de Luisa Roldán, atribución que sin duda es extensible a la talla guardada en Granada. Entre ambas versiones parece distinguirse una breve pero trascendental distancia cronológica. Así, mientras el *Niño de San Fermín* puede pertenecer al los primeros meses de estancia madrileña de la escultora, cuando aún se

muestra muy apegada a la formación sevillana, el que nos ocupa parece responder con claridad a los años en los que el influjo de la Corte hace que su estilo cambie y se haga más dulce y dinámico.

Ante la pretensión de alcanzar el nombramiento de escultora de cámara, Luisa Ignacia hubo de buscar el modo de adaptarse a los gustos cortesanos, empeño para el que contaría con la valiosa amistad de Antonio Palomino, quien sabía mejor que nadie que estar al día en el Madrid de aquellos años era estar en la onda de Luca Giordano. Cuando en 1692 llega el ansiado nombramiento, Luisa crea su magistral *Arcángel San Miguel* de El Escorial, curiosamente el mismo motivo iconográfico y la misma fecha del primer gran lienzo pintado por el napolitano para Carlos II durante su estancia española, según nos informa Palomino. La talla de El Escorial marca como ninguna otra un antes y un después en la producción de «La Roldana» y en ese estilo renovado hemos de enmarcar esta delicada versión del Niño del Dolor que, aunque ha perdido sus manos originales (como bien ha señalado Alfonso Pleguezuelo), muestra con total plenitud en su tratamiento y en la delicada policromía el último estilo de su genial autora.

[L.A.S.]

#### BIBLIOGRAFÍA

GÓMEZ MORENO (1963), p. 205; ESTELLA (1989), fig. 5, p. 263; ALONSO y ESPINOSA (2007), p. 15; PLEGUEZUELO (2007), p. 46; ROMERO TORRES (2007), p. 220.

«*Fatigas de los cinceles  
diestramente a un leño infunden,  
que el ser humano compite  
con sacras similitudes*»

Isidoro de Burgos Mantilla



## ANDRÉS SEGURA

### *Blandones, «Bizarrones», 1741*

Plata en su color, fundida, repujada y cincelada. 185 cm

Marcas: Ciudad de México, GOSA/LES (González), contraste, SEG/URA, autor  
Sevilla. Catedral

Forman parte estos cuatro de un conjunto de doce blandones que reciben el nombre del apellido de su donante, el arzobispo y virrey temporal de México Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta, quien había sido arcediano y canónigo de la Catedral de Sevilla durante quince años, y debió ser muy bien tratado en la ciudad y por el cabildo catedralicio, ya que, no siendo natural de ella, le dejó quizá el más rico legado de plata y oro labrados que se conserva en España.

En 1729 fue preconizado arzobispo de México, y en 1734 virrey, teniendo ambos cargos hasta 1740, cesando en el segundo a la llegada del nuevo virrey. Como arzobispo siguió hasta su muerte, siete años después. No es de extrañar que tan poderoso personaje, agradecido a la Catedral de Sevilla de la que siempre tuvo buen recuerdo, mandase un legado tan rico. Éste constaba de los mencionados doce blandones de plata y un conjunto de piezas de oro que se componía de dos copas con sus platos, un cáliz y un juego de vinajeras con campanilla y bandejas.

La disposición testamentaria se había hecho dos años antes de su muerte, es decir, en 1745, pero la

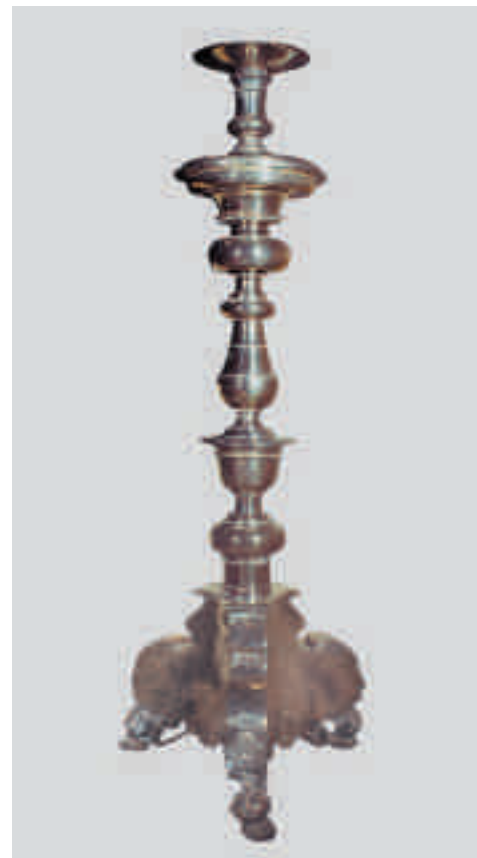
donación no llegó a Sevilla hasta 1753, por problemas con la guerra contra los ingleses, que demoraron el embarque en Veracruz durante todos estos años. Los blandones, que según afirmaciones del donante procedían de la fundición de su propia plata labrada, estaban destinados a colocarse en el altar mayor, crujía y coro de la catedral, y tenían su propia estatura. Siguiendo su mismo testimonio sabemos que ya estaban realizados en 1741 y presentan el modelo de candelero barroco de línea sencilla, sin apenas decoración. Su pie es triangular apoyado en garras de ave con esfera y rematadas en doble penacho vegetal. El resto del blandón presenta la tipología habitual de las piezas españolas de la primera mitad del siglo XVIII, pero los apoyos de garra con los penachos son claramente mexicanos.

El marcaje es muy completo, pues aparecen las tres marcas descritas en cada uno de los módulos que componen la pieza. Del autor, Andrés Segura, sabemos que ejerció en México entre 1726 y 1763, y del contraste, Diego González de la Cueva, que fue marcador entre 1741 y 1775.

#### BIBLIOGRAFÍA

SANZ (1976), pp. 235-236; (1981), p. 302; RUBIO (1981), pp. 115-133; PALOMERO (1984), pp. 616-617; SANZ y MEJÍAS (1992), p. 47; ESTERAS (1992), pp. 41-42; SANZ (1995), pp. 48-49.

[M.J.S.]





## ANTONIO DE QUIRÓS

### *Triunfo de la Santa Cruz sobre el mundo, el demonio y la carne, 1693*

Madera tallada y policromada. Monte: 173 × 179 × 283 cm, cruz: 346 × 186 cm

Sevilla. Iglesia del Santo Sepulcro y San Gregorio Magno, Hermandad del Santo Entierro

Hace ya algunos años que tuvimos ocasión de dar a conocer el verdadero alcance de los trabajos realizados para la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla por el escultor y retablista Antonio de Quirós (1663-1721). El 6 de abril de 1693, Quirós otorgó carta de pago por valor de 450 reales al presbítero Manuel González Contreras, mayordomo de dicha corporación nazarena sita en el Colegio mercedario de San Laureano, resto de los 2.123 reales en que se había concertado «la fábrica de la cabessa y manos de Nra. Señora; Cabezas, manos, Piernas y armaduras de los dos varones; la muerte y la Sierpe que hise de escultura, remates del sepulcro y chapiteles y demás obra que hasta oy tiene de demás remates, con cuya cantidad me contento y satisfago».

Tanto el paso como la escena alegórica del Triunfo de la Santa Cruz, conocida bajo el sobrenombre popular de «La Canina», se estrenaron el Viernes Santo 20 de marzo de 1693. La memoria de la estación penitencial de aquel año describe el conjunto, con gran precisión, como «paso del Triunfo en que va la Santísima Cruz sobre un monte, y al pie de ella el Mundo, Demonio y Carne, y sobre el Mundo sentada la Muerte, como rendida con la mano en la mexilla, abatida con la guadaña, y un rótulo desde la cruz a ella que dezía: Mors mortem superavit».

Tras la destrucción del Colegio de San Laureano por los franceses en 1811, sólo pudieron salvarse las efigies del Cristo Yacente y Nuestra Señora de Villaviciosa, quedando bastante maltrecho el esqueleto de la Muerte. Pasos, insignias y demás imágenes perecieron en el saqueo. Tras la reorganización de la Cofradía, el esqueleto fue recompuesto por Juan de Astorga en 1829.

Sobre un monte recubierto de hiedra, alusiva al mito del eterno retorno y de la vida eterna, se alza la cruz arbórea con las dos escaleras. Un sudario blanco pende del extremo derecho del *patibulum* y otro negro del izquierdo, con la leyenda *Mors mortem superavit* («La Muerte [de Cristo] venció a la muerte»). Con tan lapidaria sentencia se aclara que la muerte del Hijo de Dios redimió al mundo, perdonó el pecado y derrotó al demonio. Ante la Santa Cruz aparece la Canina, en actitud abatida y sentada sobre el globo terráqueo, empuñando la guadaña segadora de la vida humana. En el costado izquierdo aparece un dragón, con la manzana en las fauces, que expresa los poderes satánicos sobre el orbe.

#### BIBLIOGRAFÍA

BERMEJO (1882), pp. 478 y 492; GONZÁLEZ y RODA (1992), pp. 120-121; RODA (2004), p. 70.

[J.R.P.]



## JUAN DE ESPINAL

### *El Arcángel San Gabriel, c. 1778-1781*

Óleo sobre lienzo. 193 × 125 cm

Sevilla. Palacio Arzobispal

Esta pintura forma pareja con la que representa al *Arcángel San Miguel*, siendo ambas piezas, partes integrantes del encargo que el arzobispo de Sevilla don Francisco Javier Delgado y Venegas realizó al que fuera, en la segunda mitad del siglo XVIII, el pintor más relevante de la escena artística sevillana. El encargo consistió en la ejecución de quince lienzos para decorar la escalera principal del Palacio Arzobispal de Sevilla y se distribuía en varios ciclos: un Calvario constituido por *Cristo crucificado*, *Virgen Dolorosa*, *San Juan Evangelista*, *Santa María Magdalena* y *Dios Padre*; cuatro episodios del Antiguo Testamento: *Moisés mostrando las tablas de la Ley*, *El sacrificio de Isaac*, *El sueño de Jacob* y *El ángel anunciando la peste a David*; y tres parejas: *San Joaquín*, *Santa Ana y la Virgen* y *San Juan Bautista con Cristo*; *San Isidoro* y *San Leandro*; y *El arcángel San Gabriel* y *El Arcángel San Miguel*.

La pintura muestra al Arcángel San Gabriel, el mensajero de Dios para llevar a cabo la Anunciación a María (Luc. 1, 26-38). La figura del arcángel adquiere una fisonomía hermosa y andrógina, así

como una actitud dinámica que recoge la esencia de su misión anunciadora. Ataviado con una leve túnica de tonalidades claras y vaporosas que subrayan la palidez de su piel y el dorado de sus cabellos, porta en su mano derecha una vara de azucenas –símbolo de la castidad de María–, mientras su mano izquierda sostiene un cetro de oro. Se recorta la figura sobre un fondo de nebulosas manchas cromáticas bañadas por una espesa luz dorada, que otorga a la composición una estética de intenso recogimiento espiritual.

Espinal logra en la pintura destilar la esencia del Rococó sevillano, presente en el refinamiento y exquisita elegancia de la figura del arcángel y en la utilización de renovados recursos técnicos y estilísticos heredados de la tradición barroca. Los delicados matices de la gama cromática con preeminencia de tonos pasteles y nacarados, la flexibilidad de la línea y los visos amables del tratamiento lumínico, confieren a la pintura la gracia moderada del Rococó sevillano.

[M.I.]

#### BIBLIOGRAFÍA

ARANA DE VARFLORA (1789), (ed. 1978), p. 88; CEÁN BERMÚDEZ (1800), p. 33; COLÓN Y COLÓN (1841), p. 114; GESTOSO (1892), p. 395; VALDIVIESO y SERRERA (1979), pp. 53-54, nº 117, lám. XXXVII.2; PERALES PIQUERAS (1981), p. 72; VALDIVIESO (1986) (ed. 1992), p. 334; FALCÓN MÁRQUEZ (1992), p. 385; VALDIVIESO (2003), pp. 562-565, láms. 545 y 546.



## JUAN DE ESPINAL

### *El arcángel San Miguel, c. 1778-1781*

Óleo sobre lienzo. 193 × 125 cm

Sevilla. Palacio Arzobispal

Esta pintura, protagonizada por la figura del arcángel San Miguel, constituye una de las obras representativas del alto nivel creativo y técnico que llegó a alcanzar Espinal a lo largo de su trayectoria artística. Forma pareja con la anterior representación del *Arcángel San Gabriel* y, por lo tanto, es parte integrante del amplio conjunto pictórico encargado a Juan de Espinal por el arzobispo de Sevilla don Francisco Javier Delgado y Venegas.

Representa a uno de los siete arcángeles celestiales, San Miguel, considerado el jefe de las milicias celestiales. Es por ello que la figura se muestra ataviada *alla romana* con coraza, escudo y casco emplumado de guerrero y su mano derecha reposando sobre una espada. Su joven rostro adquiere una profunda gravedad que se torna en melancolía a través de su mirada y de su pose, refinada, elegante y no exenta de cierto manierismo tan del gusto Rococó. Se recorta la figura sobre un fondo de contrastadas y amplias manchas cromáticas que conceden a la composición una estética de gran intensidad dramática y marcado dinamismo.

La obra presentada es un perfecto exponente del estilo personal que desarrolla Espinal en sus años de madurez, alejado de la imperante influencia de Murillo, y configurador de la estética Rococó en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVIII, a partir de la renovación que lleva a cabo sobre los recursos estilísticos de la escuela barroca sevillana. La agilidad y rotunda expresividad en la factura de su pincelada, que se pone de manifiesto en el tratamiento de la indumentaria del arcángel o en el fondo compositivo, recuerdan, como apunta el profesor Valdivieso, al mejor Valdés Leal. Su firme dibujo y su armonioso sentido del color, así como su sensibilidad para la recreación de múltiples efectos lumínicos, potenciadores de intensas atmósferas y de texturas diferenciadas, o su precisa e inquisitiva captación de las expresiones anímicas y espirituales del ser humano, evidencian la sobresaliente calidad artística de este pintor.

#### BIBLIOGRAFÍA

ARANA DE VARFLORA (1789), (ed. 1978), p. 88; CEÁN BERMÚDEZ (1800), p. 33; COLÓN Y COLÓN (1841), p. 114; GESTOSO (1892), p. 395; VALDIVIESO y SERRERA (1979), pp. 53-54, nº 118, lám. XXXVII.1; PERALES PIQUERES (1981), p. 72; VALDIVIESO (1986) (ed. 1992), p. 334, lám. 280; FALCÓN MÁRQUEZ (1992), p. 385; VALDIVIESO (2003), pp. 562-565, láms. 545 y 546.

[M.I.]



## DOMINGO MARTÍNEZ

### *Ascensión de Cristo, c. 1725*

Óleo sobre lienzo. 175 × 138 cm

Gines (Sevilla). Iglesia Parroquial Nuestra Señora de Belén

La escena que reproduce el cuadro está basada en el Evangelio de Lucas, capítulo 16, versículo 9, y representa la ascensión de Cristo al cielo, esto es, el episodio final de los días dolorosos de Jesús y el primero de su destino glorioso. En ella, Cristo ya muerto y resucitado, indica a sus once discípulos (en presencia de la Virgen María) la misión propagadora de la fe que deben cumplir: «Id por todo el mundo y proclamad la buena nueva a toda la creación». El pintor trata el tema con sentido apoteósico y declamatorio, situando a los apóstoles en la cima de una montaña y a Cristo aparecido sobre ellos en un rompimiento de gloria, entre nubes, ángeles, querubines y serafines. Desde las nubes se proyecta hacia los apóstoles un haz de luz que ilumina el grupo de sorprendidos personajes.

Aunque desconocemos las circunstancias del encargo de esta obra, todo en ella recuerda la forma de hacer del pintor Domingo Martínez en torno a 1725, justo los años en los que trabaja en los acabados pictóricos de la Capilla de la Universidad de

Mareantes de San Telmo. Aunque no conocemos ninguna otra obra de iconografía similar, sí se conservan lienzos con la escena de la Asunción de la Virgen (Buen Suceso de Sevilla y Carmelitas de Baeza) que reflejan soluciones compositivas muy cercanas que afianzan esta atribución.

Varias de las novedades de Martínez se reflejan en ella. En primer lugar, los llamativos colores de su paleta, gama novedosa que contrasta con la de su propio maestro Lucas Valdés y coincide con corrientes más europeas. El tono refinado, elegante, idealizado y algo neomanierista, distancia esta obra de la tradicional escuela murillesca anterior. La dulzura del rostro de Cristo, el atrevimiento del rojo del manto que lo envuelve por arriba, los colores tornasolados del paño del ángel de la izquierda y los multicolores de los angelitos que revolotean al pie del grupo principal, son todos ellos rasgos propios de su labor.

[A.P.H.]

#### BIBLIOGRAFÍA

PLEGUEZUELO (2007c).





## ANÓNIMO SEVILLANO

### *Silla de manos eucarística, c. 1780-1790*

Madera tallada, policromada y dorada. Anclajes de los varales y bisagras de hierro dorado. 200 × 89 × 94 cm (197 con varales)

Inscripciones: «*Educas panen de terra*», «*De forti dulcedo*» y «*Veritas de terra orra est*»

Sevilla. Colección Morales-Marañón

Las sillas de manos son vehículos representativos con forma de caja, para un solo ocupante y que eran alzadas por dos varales acarreados por otros tantos criados llamados silleros. Surgidas a mediados del siglo *xvi*, las emplearon sobre todo damas y eclesiásticos y desde fines del *xvii* fue frecuente que éstos, precedidos por el admonitorio tintinear de una campanilla, llevasen el viático en sillas usadas sólo para tal fin, como la que, procedente de Granada, conserva la Hispanic Society de Nueva York.

La silla de manos de la que en esta ocasión tratamos tuvo este carácter eucarístico. Aunque carecemos de fuentes documentales seguras al respecto, creemos que se trata de una obra sevillana del final del Barroco, de hacia 1780 ó 1790, que muestra ya sugerencias neoclásicas. Su caja, que parece seguir algún sencillo modelo de «*chaise à porter*» de la *Encyclopédie*, está pintada y tapizada de color rojo y enriquecida por contenidos golpes de talla dorada en los remates de su cubierta, marcos de sus paneles, cantos y varales. No obstante, lo más interesante es su programa pictórico, un alegato eucarístico muy semejante, aunque más simple, al de la referida obra granadina.

El de nuestra silla lo forman cuatro tondos con marcos de laurel también pintados. El de la puerta cuenta con una filacteria en la que se lee «*Educas panen de terra*» (Sacas el pan de la tierra), verso de la Antífona del tercer nocturno del Oficio de maitines del día del Corpus Christi. Su pintura es una apoteosis eucarística, dos ángeles que llevan el pan de la tierra al cielo como alimento de los ángeles. La filacteria del panel derecho señala «*De forti dulcedo*», texto que refiere la dulzura de la Eucaristía y que se suele relacionar con el pasaje de Sansón y el león del *Libro de los Jueces* 14:5-9, aunque en este caso no se puede reconocer su escena. El texto del panel trasero dice «*Veritas de terra orra est*» (La verdad nace de la tierra), del *Libro de los Salmos* 84:12 y que se vincula a Ruth espigando el campo de Boaz, prefiguración del trigo eucarístico y que aquí tampoco resulta visible. Por último, el panel izquierdo ha perdido su texto, pero su pintura muestra el cordero sobre el libro de los siete sellos, por lo que debió de ser, como en la referida silla granadina, «*Percutus propter scelera nostra*» (Él fue triturado por nuestros crímenes), del *Libro de Isaías* 1 53:5. Lo acompaña una imagen que puede ser Isaías o San Juan Evangelista.

[A.R.M.]

#### BIBLIOGRAFÍA

Obra inédita





# Bibliografía



- AA. VV., *Coralli talismani sacri e profani*, Palermo, 1986.
- AA.VV., *Los Venerables*, Sevilla, 1991.
- AA.VV., *La Sevilla de las Luces, con las respuestas y estados generales del Catastro de Ensenada*, Sevilla, 1992.
- AA. VV., *Estepa, Corazón de Andalucía, Guía turística*, Estepa, 2006.
- ACCASCINA, M., *Le marche delle Argenterie e Orificerie Siciliane*, Busto Arsizio, 1976.
- ACTAS, I y II *Coloquios de Metodología Histórica Aplicada. La Documentación Notarial y la Historia*, Universidad de Santiago de Compostela, 1981 y 1984.
- AGUADO DE LOS REYES, J., *Riqueza y Sociedad en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, 1994.
- AGUILAR PIÑAL, F., «La cultura en el reinado de Fernando VI», *La época de Fernando VI, Textos y estudios del siglo XVIII*, n.º 9, Oviedo, 1981, pp. 297-313.
- AGUILÓ, M<sup>a</sup>. P., *El mueble clásico español*, Madrid, 1987.
- AGUILÓ, M<sup>a</sup>. P., *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*, Madrid, 1993.
- ALLENDE SALAZAR, J., *Velásquez: des Meisters Gemälde*, Berlín y Leipzig, 1925.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L. y J., *Guía artística de Cádiz*, Cádiz, 1987.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L., y HERRERA GARCÍA, F., «Del estudio en la teórica y del trabajo en la práctica. Observaciones sobre la formación, ideas y obra el arquitecto Vicente Acero», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, vol. XVI, 2004, pp. 113-127.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L. y TOVAR DE TERESA, G., «Diversas facetas de un artista de dos mundos: Jerónimo Balbás en España y México», *Atrio*, n.º 3, 1991, pp. 79-112.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, J. y L., *La V.O.T. de Servitas en Cádiz. Arte y Cultura*, exposición conmemorativa de los 275 años de presencia servita en la ciudad, Cádiz, 2002.
- ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C. y GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, A., *La Nobleza Titulada en Sevilla, 1700-1834*, Sevilla, 1981.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Andrés y Francisco de Ocampo y las esculturas de la catedral de Comayagua, Honduras», *Arte en América y Filipinas*, n.º 4, Sevilla, 1952, pp. 113-120.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Zurbarán en el tercer centenario de su muerte*, cat. exp., Madrid, 1964-1965.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Murillo El retrato de Nicolás Omazur adquirido por el Museo del Prado. Varios bocetos. La Adoración de Lenigrado», *Archivo español de Arte*, n.º 148, 1964, pp.269-280.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Pintura del siglo XVIII», *Ars Hispaniae*, t. XV, Madrid, 1971.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «La casa de los Venerables Sacerdotes», *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, Sevilla, 1976 (a).
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Casa de Venerables Sacerdotes», *Boletín de Bellas Artes*, n.º IV, Sevilla, 1976 (b), pp. 43-96.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Murillo*, 3 vols., Sevilla, 1981.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983.
- ANÓNIMO, *Breve Noticia de las Sumptuosas fiestas y Dedicación del Templo de San Luis, Casa de Probación de la Compañía de Jesús en el hispalense Emporio*, Sevilla, 1731.
- ANTÓN PORTILLO, J. y JÁCOME GONZÁLEZ, J., «Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII», *Revista de Historia de Jerez*, n.º 7, Jerez de la Frontera, 2001, pp. 103-128.
- ANTÓN, L. C., *El Trono del Santo Sepulcro. Real Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo Écija (Sevilla)*, Écija, 2006.
- ARANA DE VARFLORA, F., *Compendio histórico descriptivo de la ciudad de Sevilla*, 1789.
- ARANDA, G de., *Vida de la venerable Madre soror Francisca Dorothea, fundadora de las Religiosas Descalzas del Convento ... del Orden de el ... Patriarcha Santo Domingo*, Sevilla, 1685.
- ARANDA, G de., *Vida del siervo de Dios exemplar de sacerdotes el venerable Padre Fernando de Contreras*, Sevilla, 1692.
- ARANDA, G. de, *El artífice perfecto ideado en la vida del V. hermano Francisco Díaz del Ribero...*, Sevilla, 1696.
- ARANDA BERNAL, A. M. y QUILES GARCÍA, F., «El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de sor Francisca Dorotea», *Laboratorio de Arte*, n.º 13, 2000, pp. 361-370.
- ARANDA DONCEL, J., «El convento de San Agustín de Córdoba durante los siglos XVI y XVII», *Actas del Symposium Monjes y Monasterios españoles*, San Lorenzo de El Escorial, 1995, pp. 9-64.
- ARANDA, A., GUTIÉRREZ, R., MORENO, A. Y QUILES, F. (Coords.), *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, 2001.
- ARDALES, J. B., *La Divina Pastora y el beato Diego José de Cádiz*, Sevilla, 1949.
- ARENILLAS, J. A., *Del clasicismo al barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2005.
- ARGAN, G. C., «La retorica e l'arte barocca», *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, 1955.
- ARIAS Y ESTÉVEZ, M., «Wakizashi», *Asia en las colecciones reales del Museo Nacional de Artes Decorativas*, cat. exp., Santillana del Mar, 2000, pp. 89.
- AUGÉ, J. L., *Inventaire General des collections du Musée Goya. Peintures Hispaniques*, Castres, 2005.
- BAENA GALLÉ, J. M., «Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una propuesta de atribución»

- ción», *Archivo Hispalense*, n.º 222, 1990, pp. 185-189.
- BAENA GALLÉ, J. M., *Exequias reales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII*, Sevilla, 1992.
- BAGO Y QUINTANILLA, M. de, «Aportaciones documentales (segunda serie)», *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. II, Sevilla, 1928-1930.
- BAGO Y QUINTANILLA, M. de, *Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII*, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. V, Sevilla, 1933.
- BANDA Y VARGAS, A. de la, «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura», *Estudios de Arte Español*, Sevilla, 1972, pp. 13-35.
- BARBANCHO, J. R., *Lo moderno en la escultura de Sevilla*, Sevilla, 1999.
- BARDI, P. M., *La obra pictórica completa de Velázquez*, Barcelona, 1970.
- BENASSAR, B., *Historia de la tauromaquia. Una sociedad del espectáculo*, Valencia, 2000.
- BENEDETTI, S., «Gli "intrecci bizzarrissimi" della decorazione architettonica», *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, cat. exp., Roma, 2006, pp. 72-87.
- BÉRCHEZ, J. y MARIAS, F., «Fray Juan Andrés Ricci y su arquitectura teológica en el contexto barroco», *La Pintura Sabia de Fray Juan Andrés Ricci*, edición facsímil de F. Marías y F. Pereda, volumen de estudios, Madrid, 2002.
- BERMEJO y CARBALLO, J., *Glorias Religiosas de Sevilla*, Sevilla, 1882.
- BERNALES BALLESTEROS, J., *Pedro Roldán*, Sevilla, 1973.
- BERNALES BALLESTEROS, J., «Escultura montañesina en el virreinato del Perú», *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1974, pp. 95-120.
- BERNALES BALLESTEROS, J., *Alonso Cano en Sevilla*, Sevilla, 1976.
- BERNALES BALLESTEROS, J., *Tesoros ocultos de las Hermandades de Sevilla*, cat. exp., Sevilla, 1984.
- BERNALES BALLESTEROS, J., «Escultura montañesina en América», *Anuario de Estudios Americanos*, t. XXVIII, Sevilla, 1984, pp. 499-566.
- BERNALES BALLESTEROS, J., *El Siglo de Oro de la pintura sevillana*, cat. exp., Lima, 1985.
- BERNALES BALLESTEROS, J., «Retablos, esculturas y pinturas», *Esperanza Macarena en el XXV aniversario de su coronación canónica*, Sevilla, 1989.
- BERNALES BALLESTEROS, J., «Posibles relaciones entre los talleres de escultura de Granada y Sevilla. Alonso de Mena y Pedro Roldán», *Actas del Simposio Internacional Pedro de Mena y Su Época*, celebrado en Granada y Málaga, 5-7 de abril de 1989, Málaga, Junta de Andalucía, 1990, pp. 125-145.
- BERNALES BALLESTEROS, J., «Arquitectos y escultores de las tierras del Duero en el Virreinato del Perú (Siglos XVI-XVII)», *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Valladolid, 1990, pp. 33-43.
- BERNIS C., «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte», *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, cat. exp., Madrid, 1990, pp. 65-111.
- BERUETE, A. de, *Velázquez*, París, 1898.
- BONCOMPAGNI-LUDOVISI, F., *Le prime due Ambasciate dei giapponesi a Roma con nuovi documenti (1585-1615)*, Roma, 1904.
- BONET CORREA, A., «Utopía y realidad en la arquitectura», *Domenico Scarlatti en España*, cat. exp., Madrid, 1985.
- BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona, 1978.
- BONET CORREA, A., «Torre Farfán y la fiesta de la canonización de San Fernando en Sevilla, en 1671», en TORRE FARFÁN, F. de la, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando...*, ed. facs., Sevilla, 1984, pp. VII-XX.
- BOOKE, X. y CHERRY, P., *Scenes of Childhood*, cat. exp., Londres, 2001.
- BORGHÄSER, B., «Juan Bautista Villapando», en THOENES, CH. (coord.), *Architectural Theory from the Renaissance to the Present*, Berlin, 2003.
- BROWN, J., *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, 1986.
- BROWN, J., *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, 1990.
- BROWN, J. y GARRIDO, C., *Velázquez. La técnica de un genio*, Madrid, 1998.
- BROWN, L. A., *The Story of Maps*, Nueva York, 1979.
- BRUNA Y AHUMADA, F., *Oración que en la junta general de la Escuela de las tres bellas artes para el repartimiento de premios que pronunció don Francisco de Bruna, oidor decano de la Audiencia de Sevilla en 14 de julio 1778*, Sevilla, 1790.
- BRUNA Y AHUMADA, F., *Oración que en la junta general de las tres bellas artes para el repartimiento de premios pronunció don Francisco de Bruna, oidor decano de la Audiencia de Sevilla, en 21 de noviembre de 1782*, en *Distribución de premios a los discípulos de las nobles artes hecha por la Real escuela de Sevilla en junta pública de 21 de noviembre de 1782*, Sevilla, 1783.
- BUSTO, P. del, *Los tres templos del Señor: oración panegyrica con que en el día del gloriosísimo San Estanislao de Kostka, uno de los tres con quela Casa de Probación de San Luis... celebró la dedicación de su nuevo templo*, Sevilla, 1731.
- CAMACHO BAÑOS, A., *El templo de San Luis de Sevilla*, Sevilla, 1935.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., «La Iglesia de San Luis de los Franceses en Sevilla, imagen polivalente», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n.º 3, 1989, pp. 202-213.
- CAMÓN AZNAR, J., «Temas de Velázquez», *Goya*, n.º 36, Madrid, 1960.
- CAMÓN AZNAR, J., *Velázquez*, 2 vols., Madrid, 1964.

- CANO, I., «Carro del homenaje de Apolo o del Parnaso», en VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (Coords.), *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, cat. exp., Sevilla, 2004.
- CANSINO CASAFONDA, R., *Nuevo mapa: descripción iconológica del mundo abreviado: Real máscara de simbólicos triumphos en festiva ostentación del más plausible culto por medio de los cuatro elementos que ofreció a el throno... de nuestro catholico monarcha .... Fernando VI / por mano de ... D. Ramon Cansino y Casafonda... author... de esta relación*, Sevilla, 1751.
- CAPEL MARGARITO, M., «Juan de Valdés Leal y sus pinturas de Jaén», *Archivo Hispalense*, n.º 187, 1978, pp.119-130.
- CARRILLO, M., *Historia o elogios de las mujeres insignes de que trata la Sagrada Escritura en el Viejo Testamento*, Huesca, 1627.
- CATURLA, M. L., «Zurbarán exporta a Buenos Aires», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 4, 1951.
- CATURLA, M. L., *Francisco de Zurbarán*, París, 1994.
- CATURLA, M. L. y DELENDA, O., *Zurbarán*, París, 1994.
- CASTILLO UTRILLA, M. J., «El mausoleo a Luis XIV en Sevilla», *Homenaje al prof.Dr. Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, pp. 349-356.
- CASTILLO UTRILLA, M. J., «Jerónimo Balbás y el mausoleo de Luis XIV en Sevilla», *Laboratorio de arte*, n.º 2, 1989, pp. 115-122.
- CARRERO, J., *Luz de los Pueblos*, cat. exp., Sevilla, 1993.
- CAVESTANY, J., «El pintor de las Pastoras», *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, XV, 1945.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Carta de D. Juan Agustín Cean Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo*, Cádiz, 1806.
- CHARTIER, R., «Les arts de mourir», *Annales E. S. C.*, n.º 1, 1976, pp. 51-75.
- CHAVES, M., *Diego Ortiz de Zúñiga. Su vida y sus obras. Estudio biográfico y crítico*, Sevilla, 1903.
- CHECA CREMADES, F. y MORÁN, M. A., *El barroco. El arte y los sistemas visuales*, Fundamentos, n.º 77, Madrid, 1982.
- COLLANTES DE TERÁN DELORME, F., *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, 1967.
- COLÓN Y COLÓN, J., *Sevilla artística*, Sevilla, 1841.
- CORNEJO VEGA, F., *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, 2005.
- CORTINES MURUBE, F., «Su Eminencia el Cardenal Molina», *Archivo Hispalense*, t. 25-26, Sevilla, 1947, pp. 285-326.
- CROOKE Y NAVARROT, J., Conde viudo de Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898.
- CRUZ ISIDORO F., *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*, Sevilla, 1991.
- CRUZ ISIDORO, F., *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros mayores de la catedral y del concejo hispalense*, Sevilla, 1997.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco Siglos de Platería Sevillana*, cat. exp., Sevilla, 1992, pp. XLV y 384.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, 1997.
- CUÉLLAR CONTRERAS, F. P., «El Crucificado de la Iglesia Parroquial del Sagrario. Obra del escultor portugués, vecino de Madrid, Manuel Pereira (Años 1641-1644)», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 223-224, 1978, pp. 8-10.
- CUÉLLAR CONTRERAS, F. P., «Testamento en inventario de Francisco Polanco», *Revista de Arte Sevillano*, 1991.
- CUÉLLAR CONTRERAS, F. P., «La imagen de la Inmaculada y su retablo de la Iglesia Parroquial de Santa Ana de Triana», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 478, 1998, pp. 62-64.
- CUEVAS, J., *Arcos de la Frontera*, Cádiz, 1968.
- CUMONT, F., *Recherches sur le symbolisme funeraire des Romains*, París, 1966.
- CURTIS, Ch., *Velázquez and Murillo*, Londres y Nueva York, 1883.
- DABRIO, Mª T., *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba, 1985.
- DÁVILA ARMERO, A. y PÉREZ MORALES, J. C., «Catálogo. Obra atribuida», en PAREJA LÓPEZ, E., (dir.), *Juan de Mesa, Grandes Maestros Andaluces*, Sevilla, 2006, pp. 368-369.
- DÁVILA ARMERO, A. y PÉREZ MORALES, J. C., «Cabeza de Cirineo», en PAREJA LÓPEZ, E., (dir.), *Juan de Mesa, Grandes Maestros Andaluces*, Sevilla, 2006, p. 356.
- DELENDA, O. y NAVARRETE PRIETO, B., «El Vignola del Colegio de Arquitectos de Valencia como fuente para el dibujo arquitectónico en Sevilla», *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, cat. exp., Madrid, 2005, pp. 101-108.
- DELLA PERGOLA, P., «Contributo alla Galleria Borghese», *Boletino d'arte*, n.º 59, 1954, pp. 138-139.
- DEGORE, S., *Nippon To*, 1989.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, E., «Juan de Mesa en el convento de Santa Clara de Estepa. Propuesta de atribución de una imagen de San Juan Evangelista», en VILLAR MOVELLÁN, A. y URQUIZAR HERRERA, A. (eds.), *Juan de Mesa (1627-2002), Actas de las III Jornadas de Historia del Arte, 2002*, Córdoba, 2003, pp. 345-358.



- DÍAZ FERNÁNDEZ, E. A., «La obra del escultor Salvador Carmona en Estepa», *Boletín de Arte*, n.º 23, 2003, pp. 253-280.
- DÍAZ BORQUE, J.Mª., *La Sociedad Española y los Viajeros del siglo XVII*, Sociedad General Española de Librería S.A., Colección Temas, Madrid, 1975.
- D'ORS, E., *Lo barroco*, Madrid, 1964.
- DOMINGUEZ ORTIZ, A., *Orto y Ocaso de Sevilla*, Sevilla, 1989.
- DONADO CAMPOS, I., «Una nueva obra del platero Juan Laureano de Pina: la lámpara del Sagrario de Sevilla», *Archivo Hispalense*, n.º 216, 1988.
- EXPOSICIÓN, *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, cat. exp., Madrid, 2000.
- EXPOSICIÓN, *Exposición Iberoamericana (1929-1930). Catálogo de la sección de arte antiguo*. Palacio Mudéjar, Sevilla, 1930.
- ESCUADERO Y PEROSSO, F., *Tipografía hispano-lusa*, Madrid, 1894.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, F., *Breves apuntes biográficos sobre el escultor y arquitecto Jacinto Pimentel*, [www.cadizcofrade](http://www.cadizcofrade.com)
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, F., «Nuevos datos biográficos del escultor Alonso Martínez», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 553, 2005, pp. 192-194.
- ESTERAS, C., *Marcas de platería Hispanoamericana*, Madrid, 1992.
- ESTRELA, J., GORJÃO, S. y SERRÃO, V., *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), pintor obidense 'que nos paizes foi celebrado'*, Óbidos, 2005.
- FAGIOLLO, M., «The Scene of Glory. The triumph of the Baroque in the theatrical Works of the Jesuits», en O'MALLEY, J. y BAILEY, G.A. (eds.), *The Jesuits and the Arts, 1540-1773*, Pennsylvania, 2003.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1977.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., *Pedro de Silva*, Sevilla, 1979.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla, 1980.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., «La iglesia de Santa María la Blanca», *Laboratorio de Arte*, n.º 1, 1988, pp.117-131.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Valdés Leal y la arquitectura sevillana», *Laboratorio de Arte*, n.º 4, 1991, pp. 149-168. (a)
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., *El Palacio de San Telmo*, Sevilla, 1991. (b)
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., «Documentación de las pinturas de Juan de Espinal de la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º XXIII, Granada, 1992.
- FERNÁNDEZ, C., *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla. Su historia, instituciones, particularidades y biblioteca oratoriana*, Sevilla, 1894.
- FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ, C., *El primer conde de la Roca*. Consejería de Cultura y Patrimonio. Junta de Extremadura. Badajoz, 1995.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., «Velázquez. Genio y figura», *La Sevilla de Velázquez*, Sevilla, 1999.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2002 (2ª ed.).
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Lucas de Valdés (1661-1725)*, Sevilla, 2003.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., «La pintura mural de Domingo Martínez», en VALDIVIESO, E. y PLEGUEZUELO, A. (Coords.), *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, cat. exp., Sevilla, 2004, pp. 57-73.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Viage a Italia*, Madrid, 1991.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, E., *Los artífices sevillanos de la Semana Santa andaluza: el ornato tradicional*, Sevilla, 1998.
- FERRER GARROFÉ, P., *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en Madera*, Sevilla, 1982.
- FERRER GARROFÉ, P., «Proyecto para la reforma del presbiterio de la Capilla Real», *Sevilla en el siglo XVII*, cat. exp. Sevilla, 1983, p. 166.
- FINALDI, G., *Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel*, cat. exp., Madrid, 1995.
- FRANCHINI GUELFÍ, F., «La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción», *España y Génova, Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, 2004, pp. 205-221.
- FRANCO, A., PÉREZ, M. J. y RÍO, F. del, *Ayuntamiento de Sevilla. Catálogo de pinturas*, Sevilla, 1983.
- FUMAROLI, M., *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et res littéraire de la Renaissance au senil de l'époque classique*, París, 1994, (1ª ed. Ginebra, 1980).
- FURTTEMBACH, *Newes Itinerarium Italiae*, Ulm, 1627.
- GALANTE GÓMEZ, F. J., «La influencia de la escultura andaluza en la escultura del barroco en Canarias», *Actas del Simposio Internacional Pedro de Mena y Su Época*, celebrado en Granada y Málaga, 5-7 de abril de 1989, Málaga, Junta de Andalucía, 1990, pp. 195-217.
- GALLARDO DE ONDOVILLA, P., «El triunfo de San Fernando», *Sevilla en el siglo XVII*, cat. exp., Sevilla, 1983, pp. 247-248.
- GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984.
- GÁLLEGO, J., *Velázquez*, cat. exp., Madrid, 1990.
- GÁLLEGO, J. y GUDIOL, J., *Zurbarán*, Madrid, 1976.
- GALLEGO BURÍN, A., *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, 1982 (1946).

- GALLEGO BURÍN, A., *El Barroco granadino*. Granada 1987 (1956).
- GAÑÁN MEDINA, C., *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*, Sevilla, 1999.
- GRACÍA BERNAL, J. J., *El Fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, 2006.
- GARCÍA, D. S. I., *Breve noticia de la vida muerte y virtudes del Padre Geronymo de Hariza, Prepósito que fue de esta Casa, escrita ... por el Padre Domingo García, Prepósito actual de la misma Casa*, Sevilla, c. 1750.
- GARCÍA FELGUERA, M<sup>a</sup> de los S., *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, 1989.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, F., «Nuevas aportaciones a la iconografía de San Ignacio», *Boletín de Bellas Artes*, vol. XXXI, 2003, pp. 267-290.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, F., (coord.), *El Arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, 2004.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, F., *San Francisco Javier en el arte de España y Oriente*, Sevilla, 2006.
- GARCÍA LEÓN, G., *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*, Sevilla, 2001.
- GARCÍA LÓPEZ, J. L., *Jaén, clave en la escultura de los Siglos de Oro*, Sevilla, 2002.
- GARCÍA VEGA, B., *El grabado del libro español, siglos. XV-XVI-XVII*, t. II, Valladolid, 1984.
- GARRAMIOLA PRIETO, E., *Montilla. Guía Histórica, Artística y Cultural*, Córdoba, 1982.
- GARRIDO, C., *Velázquez, técnica y evolución*, Madrid, 1992.
- GERARD, V. y RESSORT, C., *Catalogue des écoles espagnole et portugaise*, París, 2002.
- GESTOSO y PÉREZ, J., *Sevilla, monumental y artística*, Sevilla, [1892], 2<sup>a</sup> ed., 3 vols.1984.
- GESTOSO y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla*, 3 vols. Sevilla. 1899-1902.
- GESTOSO y PÉREZ, J., *Catálogo de pinturas y esculturas del Museo de Bellas Artes*, Sevilla, 1912.
- GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, 1903, ed. Facs. a cargo de Alfonso Pleguezuelo, Sevilla, 1995.
- GILA MEDINA, L., «En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI», *Atrio*, n.º 4, 1992, pp. 35-48.
- GIL-BERMEJO GARCÍA, J., «Datos sobre la Colegial de Olivares: la sillería de coro», *Archivo Hispalense*, n.º 205, 1984, pp. 169-177.
- GILMAN PROSKE, B., *Juan Martínez Montañés. Sevillian Sculptor*, New York, 1967.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, E. (ed.), *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*, Alicante, 1999.
- GIRÓN MARÍA, F., *Alonso Miguel de Tovar: el pintor de la Divina Pastora*, Huelva, 1988.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M. del V., *Aurelio Gómez Millán. Arquitecto*, Sevilla, 1988.
- GÓMEZ PIÑOL, E., «Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México», *Temas de Estética y Arte*, n.º II, 1988, pp. 97-129.
- GÓMEZ PIÑOL, E., «La Belleza de la Virgen en el Arte de Sevilla», *Miriam*, n.º 279-280, 1995, pp. 94-118.
- GÓMEZ PIÑOL, E., «Camarines estepeños. Origen y función», *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1999, pp., 625-642.
- GÓMEZ PIÑOL, E., *La Iglesia Colegial del Salvador: arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*, Sevilla, 2000.
- GÓMEZ PIÑOL, E., «Los retablos de S. Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio», *S. Isidoro del campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*, Santiponce, 2002, pp. 117-147. (a)
- GÓMEZ PIÑOL, E., «Nuevas atribuciones e hipótesis sobre la evolución de la escultura sevillana en el primer tercio del siglo XVII», *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*, Córdoba, 2002. (b)
- GÓMEZ PIÑOL, E., «Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro sacro», *El Arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, 2004.
- GÓMEZ PIÑOL, E. y GÓMEZ, M<sup>a</sup> I., *El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*, Madrid, 2004.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1844, ed. 1973.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., «Nueva aportación a la obra escultórica de Blas Molner, La Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera», *Laboratorio de Arte*, n.º 6, 1993, pp. 189-200.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y CARRASCO TERRIZA, M. J., *Catálogo monumental de la provincia de Huelva*, Huelva, 1999.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y RODA PEÑA, J., *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 1992.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C., *El Teatro Escolar de los Jesuitas (1555-1640). Su influencia en el Teatro del Siglo de Oro*, Oviedo, 1997.
- GONZÁLEZ MENA, M. de los A., «Ornamentos Sagrados», *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1981.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Arredi e ornamenti alla corte di Roma: 1560-1795*, Milano, 2004.
- GONZÁLEZ RAMOS, A., *Pedro Núñez de Villavicencio caballero pintor*, Sevilla, 1999.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, A., *La Real Compañía de Comercio de Sevilla*, Sevilla, 1994.
- GOY DÍAZ, A., «Obras en la Colegiata de Olivares en la época del Conde Duque: la sillería coral de Bernardo Cabrera», *Laboratorio de Arte*, n.º 8, 1995, pp. 103-126.

- GRABAR, A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 2 vols., París, 1943-6.
- GUDIOL, J., *Velázquez*, Barcelona, 1973.
- GUDIOL, J., *Zurbarán*, Barcelona, 1976.
- GUERRERO LOVILLO, J., «La pintura sevillana del siglo XVIII», *Archivo Hispalense*, t. XXII y XXIII, Sevilla, 1955.
- GUICHOT, A., *Del notable retrato de Mañana que hizo Valdés Leal*, Sevilla, 1931.
- GUINARD, P., *Zurbarán et les peintres spagnols de la vie monastique*, París, 1960.
- GUINARD, P., «Las Sibilas zurbaranescas y sus fuentes grabadas», *Archivo Español de Arte*, n.º 170, 1970.
- GUTIÉRREZ PASTOR, I., «Dos series de retratos de Bernardo Germán Lorente con un nexo familiar: los Urtusaustegui y los marqueses de Torrenueva», *Archivo Español de Arte*, n.º 289, Madrid, 1999.
- HALCÓN ÁLVAREZ OSSORIO, F., *La Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Escultura y pintura*, Sevilla, 1983.
- HALCÓN ÁLVAREZ OSSORIO, F., *La plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*, Madrid, 1990.
- HALCÓN ÁLVAREZ OSSORIO, F., «La imagen del príncipe: el infante don Felipe de Borbón, duque de Parma, y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla», *Laboratorio de arte*, n.º 13, 2000, pp. 371-385. (a)
- HALCÓN ÁLVAREZ OSSORIO, F., «Iglesia de S. Bartolomé. Retablo sacramental (nave del Evangelio)», *El Retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000. (b)
- HARASZTI-TAKACS, «Pedro Núñez de Villavicencio, discípulo de Murillo», *Bulletin du Musée Ougrois des Beaux-Arts*, n.º 48-49, 1977, pp. 129-155.
- HAZAÑAS Y LA RÚA, J., *Vázquez de Leca. 1573-1649*, Sevilla, 1918.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., «Martínez Montañés en Lima», *Anales de la Universidad Hispalense*, n.º XXV, Sevilla, 1965, pp. 99-108.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Josefa de Ayala, pintora ibérica del siglo XVII*, Sevilla, 1967. (a)
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*, Madrid, 1967. (b)
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., «Martínez Montañés y el manierismo», *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971, pp. 39-60.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1563-1627)*, Sevilla, 1972, ed. 1983.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)*, Sevilla, 1983.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Sevilla, 1987.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBA-CHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1937.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBA-CHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F., *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, t. I-IV, Sevilla, 1951-55.
- HERRERA GARCÍA, F. J., *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, 2001.
- HERRERA GARCÍA, F. J., «Bernardo Simón de Pineda, artífice por sus obras digno de eterna alabanza. Prestigio, proyectos frustrados y obras desaparecidas», *Laboratorio de Arte*, n.º 17, 2004, pp. 189-207.
- HERRERA GARCÍA, F. J., «En los márgenes del cuadro. El marco en la Sevilla barroca», en VALDIVIESO GONÁLEZ E. y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (coords.), *Domingo Martínez, en la estela de Murillo*, cat. exp., Sevilla, 2004, pp. 109-127.
- HERRERA GARCÍA, F. J. y QUILES GARCÍA, F., «Nuevos datos sobre la vida y la obra de Leonardo de Figueroa», *Archivo Español de Arte*, n.º 259-60, 1992.
- HERRMANN-FIORE, K., «Il colore delle facciate di Vila Borghese, nel contesto delle dominanti coloristiche ell'edilizia romana intorno al 600», *Bolletino d'arte*, n.º 48, 1988, pp. 93-99.
- HERRMANN-FIORE, K., *Da Sendai a Roma, Un'Ambasceria giapponese a Paolo V*, cat. exp., Roma 1999.
- HORMIGO, E., *Vida y obra de Francisco de Villegas. Escultor, retablista y ensamblador*, Cádiz, 2002.
- IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*, Sevilla, 1990.
- JOS LÓPEZ, M., *La capilla de San Telmo*, Sevilla, 1986.
- KEHRER, H., *Francisco de Zurbarán*, Munich, 1918.
- KINKEAD, D. T., *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His life and work*, New York-London, 1978.
- KINKEAD, D. T., «The Picture Collection of Don Nicolas Omazur», *The Burlington Magazine*, vol. 128, n.º 995, 1986, pp.132-144.
- KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, *Ars Hispaniae*, vol. XIV, Madrid, 1957.
- KULA, W., *Problemas y Métodos de la Historia Económica*, Barcelona, 1974.
- LAFUENTE FERRARI, E., *Velázquez*, Londres, 1943.
- LAFUENTE FERRARI, E., *Velázquez*, Barcelona, 1944.
- LAGRÉE, J., «Juste Lipse: destins et Providence», *Le stoïcisme au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle. Le retour des philosophies antiques a l'age classique*, París, 1999.
- LARA RÓDENAS, M., de, *La muerte barroca. Ceremonia y sociabilidad funeral en Huelva durante el siglo XVII*, Huelva, 1999.
- LARA RÓDENAS, M. de, *Contrarreforma y bien morir. El discurso y la representación de la muerte en la Huelva del Barroco*, Huelva, 2001.

- LAVALLE, T., «Alonso Miguel de Tobar, pintor de Isabel de Farnesio», *I Congreso Internacional de Pintura Española del Siglo XVIII*, Málaga, 1998, pp.165-173.
- LEDDA, G., *La parola e l'immagine. Strategie della persuasione religiosa nella Spagna seicentesca*, Pisa, 2003.
- LEÓN, A., «El grabado sevillano durante el Lustró Real», *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, 1989, pp. 359-369.
- LEÓN, A., *Iconografía y Fiesta durante el Lustró Real (1729-1733)*, Sevilla, 1990.
- LEMOINE, P., *Galerie des femmes fortes*, Paros, 1947.
- LERÍA, A., «Proclamación y Jura Reales. El caso de Carmona», *Carel*, 2004, pp. 591-663.
- LEVY, E., *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Canadá, 2004.
- LLEÓ CAÑAL, V., «Fortuna crítica de Valdés Leal en el siglo XIX», *Actas del II congreso del Comité Español de Historia del Arte*, 1978, vol. I, pp. 205-207.
- LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979.
- LLEÓ CAÑAL, V., «El pintor Don Sebastián de Llanos Valdés», *Revista de Arte Sevillano*, n.º 1, Sevilla, 1982.
- LLEÓ CAÑAL, V., *La Sevilla de los Montpensier. Segunda corte de España*, Sevilla, 1997.
- LLEÓ CAÑAL, V., *La Casa de Pilatos*, Madrid, 1998.
- LLEÓ CAÑAL, V., «El palacio de San Telmo en el siglo XIX». *PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 51, 2004, pp. 71-77.
- LLEÓ CAÑAL, V. y HALCÓN, F. (coords.), *75 años. Sevilla y ABC en 1929*, cat. exp. Sevilla, 2004.
- LOBATO DOMÍNGUEZ, J. y MARTÍN ESTEBAN, A., «Aportaciones a la obra de Juan Leandro de la Fuente y Domingo Martínez. Dos pinturas inéditas del Patrimonio Nacional de los Reales Alcázares de Sevilla», *Reales Sitios*, n.º 22, 1994, pp. 12-22.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, A., *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1500-1700*, Madrid, 2007.
- LÓPEZ-GUADALUPE, M. L. y LÓPEZ-GUADALUPE, J. J., *Nuestra Señora de las Angustias y su Hermandad en la época moderna. Notas de historia y arte*, Granada, 1996.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *La Hermandad del Cristo del Amor y Juan de Mesa*, Sevilla, 1931.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Elogio del escultor Juan de Mesa y Velasco (1583-1627)*, Sevilla, 1939.
- LÓPEZ REY, J., *Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre*, Londres, 1963.
- LÓPEZ REY, J., *Velázquez. The artist as a maker*, Lausana-París, 1979.
- LOZOYA, M. de, «Zurbarán en Perú», *Archivo Español de Arte*, 1943.
- MÂLE, E., *L'art religieux après le Concile de Trente*, París, 1932.
- MARAVALL, J. A., *La cultura el Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, 1986.
- MARÍAS, F., *Velázquez: pintor y criado del rey*, Hondarribia, 1999.
- MARÍN FIDALGO, A., *Vermondo Resta*, Sevilla, 2000.
- MARÍN FIDALGO, A., *El Real Alcázar de Sevilla bajo los Borbones. El reinado de Felipe V (1700-1746)*, Sevilla, 2006.
- MARSET, J. C., «La estética del desengaño en la época de Alonso Cano», *Actas del Simposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, pp. 207-213.
- MARTÍN, M. y RODA PEÑA, J., *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*, Córdoba, 2004.
- MARTÍN MORALES, F. M., «Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla Barroca (1600-1670)», *Archivo Hispalense*, n.º 210, 1986, pp. 137-160.
- MARTÍN OJEDA, M., GARCÍA LEÓN, G., «Écija», *Misterios de Sevilla*, t. IV, Sevilla, 1999.
- MARTÍN ROSALES, F. y ROSALES FERNÁNDEZ, F., *Pablo de Rojas, Escultor de Imaginería, Maestro de Juan Martínez Montañés*, Alcalá la Real, 2000.
- MARTÍNEZ ALCAIDE, J., *Hermandades de Gloria de Sevilla*, Sevilla, 1988.
- MARTÍNEZ AMORES, J. C., «La Hermandad del Amparo y el emblema del corazón alado. Posibles fuentes e interpretaciones simbólicas», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 573, 2006, pp. 757-763.
- MARTÍNEZ GIL, F., *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, 1993.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A., «Para una cronología de Pedro Núñez de Villavicencio», *Goya*, n.º 169-171, 1982, pp. 105-112.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A., *La iglesia del Colegio de San Buenaventura (estilo e iconografía)*, Sevilla, 1976.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A., «Francisco de Herrera el Viejo, un joven pintor en pos de la modernidad», *De Herrera a Velázquez*, cat. exp., Sevilla, 2005, p. 94, fig. 79.
- MATOS SEQUEIRA, G. de, «Josephha em Obidos», *Panorama*, n.º 9, 1942.
- MATUTE y GAVIRIA, J., *Aparato para escribir la Historia de Triana y de su Iglesia Parroquial*, Sevilla, 1816.
- MATUTE y GAVIRIA, J., *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla metrópoli de la Andalucía*, 3 vols., Sevilla, 1887.

- MAYANS, G., *Obras Completas* (edición digital), serie Menor, *Emmanuelis Martín, Ecclesiae Alonensis Decani, Vita*.
- MAYER, A., *Murillo*, Stuttgart, 1913.
- MAYER, A., *Velázquez: A catalogue raisonné of the pictures and drawings*, Londres, 1936.
- MAYER, A., *Historia de la pintura española*, Madrid, 1942.
- Mc. KIM-SMITH, G., *Ciencia e Historia del Arte. Velázquez en el Prado*, Madrid, 1993.
- MENA, M., «Luis de Góngora», *Velázquez en Sevilla*, cat. exp., t. II, Sevilla, 1999.
- MILHOU-ROUDIE, A., «Un tránsito espantoso, la Peur de l'agonie dans les préparaciones á la mort et sermons espagnols des XVIe et XVIIe siècles», en REDONDO, A. (coord.), *La Peur de la Mort en Espagne au Siècle d'Or. Litterature et Iconographie*, París, 1993, pp. 9-16.
- MITRE FERNÁNDEZ, E., «La preparación ante la muerte en torno a 1300 (Algunos elementos configuradores del Ars moriendi en Occidente)», *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, n.º 7-8, 1986-1987, pp. 219-243.
- MORALES MARTÍNEZ, A. J., «Pervivencias de esquemas manieristas en la decoración arquitectónica barroca de Osuna», *Archivo Hispalense*, n.º 190 (Homenaje a Francisco Olid), 1980, pp. 78-89.
- MORALES MARTÍNEZ, A. J., «Modelos de Serlio en el arte sevillano», *Arte Hispalense*, n.º 200, Sevilla, 1982, pp. 149-161.
- MORALES MARTÍNEZ, A. J., «La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII», *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pp. 207-212.
- MORALES MARTÍNEZ, A. J., «Imagen urbana y fiesta pública en Sevilla: La exaltación al trono de Fernando VI», *Reales Sitios*, n.º 165, 2005, pp. 2- 21.
- MORALES MARTÍNEZ, A. J. et alii, *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, t. I, Madrid, 1982.
- MORALES MARTÍNEZ, A. J. et alii, *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1984, 2ª edición 2004.
- MORÁN, M., y CHECA CREMADES, F., *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985.
- MORENO CUADRO, F., *Arte efímero andaluz*, Córdoba, 1997.
- MORENO NAVARRO, I., *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, mixtificación y significaciones*, Sevilla, 1982.
- MORENO MENDOZA, A., *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, 1997.
- MORENO ROMERA, B., *Artistas y artesanos del Barroco Granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios*, Granada, 2001.
- MOSQUERA ADELL, E., y PÉREZ CANO, M. T., *La vanguardia imposible. Quince visiones de la arquitectura contemporánea andaluza*, Sevilla, 1990.
- MURO OREJÓN, A., «Pintores y doradores», *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1932.
- MURO OREJÓN, A., *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961.
- NAVARRETE PRIETO, B., *Zurbarán y su obra*, Valencia, 1998.
- NAVARRETE PRIETO, B., *Las Doce Tribus de Israel*, cat. Exp., Madrid, 1995.
- NAVARRETE PRIETO, B., «...El buen uso de las estampas... Pintura e imagen impresa en la obra de Domingo Martínez», *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, cat. exp., Sevilla, 2004.
- NAVARRETE PRIETO, B., «El Vignola del Colegio de Arquitectos de Valencia y sus retablos de traza sevillana: Juan Martínez Montañés», *Archivo Español de Arte*, n.º 311, 2005, pp. 235-244.
- O'CONNOR, M. C., *The Art of Dying Well. The Development of the Ars Moriendi*, Nueva York, 1942.
- OLLERO LOBATO, F., *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*, Sevilla, 2004.
- OLMEDO GRANADOS, F., «La formación de la imagen de la Real Maestranza y su triunfo en la estampa», en CARRASCO, D. (coord.), *Historia gráfica de la plaza de los toros de Sevilla*, Sevilla, 2003.
- O'MALLEY, J., «Saint Ignatius and the Cultural Mission of the Society of Jesus», en O'MALLEY, J y BAILEY, G.A. (eds.), *The Jesuits and the Arts, 1540-1773*, Pennsylvania, 2003.
- O'NEILL, C. E. y DOMÍNGUEZ, J. M., *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, 4 vols., Madrid, 2001.
- OROZCO DÍAZ, E., «Propósito y conclusión», *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, Madrid, 1971, pp. 73-159.
- OROZCO, E., *Mística, plástica y barroco*, Madrid, 1977.
- ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, 1997.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla...* 5 vols., Madrid, 1795-6.
- PÁEZ, E., *Repertorio de grabados españoles de la Biblioteca Nacional*, 4 vols., Madrid, 1981-1985.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M., «La platería en la catedral de Sevilla», *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El Parnaso español pintoresco y laureado*, vol. III, Madrid, 1724, ed. facs., Madrid, 1947.
- PANTORBA, B. de, *La vida y la obra de Velázquez*, Madrid, 1955.
- PAREJA LÓPEZ, E. F. et alii, *Juan de Mesa, Grandes Maestros Andaluces*, Sevilla, 2006.

- PASTOR TORRES, A., «El retablista y escultor Manuel García de Santiago: nuevas adiciones a su obra», *Laboratorio de Arte*, n.º 11, 1998, pp. 549-570.
- PATAI, R., *Man and Temple in Ancient Jewish Myth and Ritual*, Londres, 1947.
- PAZ, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la Fe*, México, 1982.
- PEMAN PEMARTÍN, C., *El arte en Cádiz*, Madrid, 1930.
- PERALES PIQUERES, R. M., *Juan de Espinal*, Sevilla, 1981.
- PÉREZ ESCOLANO, V., *Juan de Oviedo y de la Bandera. Escultor, arquitecto e ingeniero (1565-1625)*, Sevilla, 1977.
- PÉREZ LOZANO, M., «¿Existe un estilo neobarroco en el arte cofrade actual?», en ARANDA DONCEL, J. (coord.), *Actas del III congreso nacional de cofradías de Semana Santa*, Córdoba, 1997, pp. 293-299.
- PÉREZ MALLAINA, P., *Los hombres del Océano*, Sevilla, 1992.
- PÉREZ PÉREZ, M. A., «Niño Jesús», en PAREJA, E. (ed.), *Ayer y hoy. Obras maestras*, cat. exp., Córdoba, 2002, pp. 72 y 73.
- PÉREZ DEL PRADO, M., *La iglesia mínima. El espacio en los templos de las clausuras conventuales sevillanas*, Sevilla, 2000.
- PÉREZ ROJAS, J., «El barroco y el arte español contemporáneo 1860-1927», *Ars longa*, n.º 4, Valencia, 1993, pp. 73-92.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Inventario de las pinturas*, Madrid, 1964.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura española de floreros y bodegones de 1600 a Goya*, cat. exp., Madrid, 1983.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y NAVARRETE PRIETO, B., «Sobre Herrera el Viejo», *Archivo Español de Arte*, n.º 276, 1996, pp. 366 y 367, fig. 1-5.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y NAVARRETE PRIETO, B., (coords.), *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, cat. exp., Sevilla, 2005.
- PITA ANDRADE, J. M., *El Palacio de Liria*, Madrid, 1959.
- PITA ANDRADE, J. M., *De El Greco a Picasso*, cat. exp., París, 1987-1988.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*, Sevilla, 1976.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Un proyecto de Bernardo Simón de Pineda para el retablo mayor de la Capilla Real de Sevilla», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1981, t. XLVII, pp. 335-342.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «La lonja de mercaderes de Sevilla: de los proyectos a la ejecución», *Archivo Español de Arte*, n.º 249, Madrid, 1990, pp. 15-41.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Palladio, Herrera y Sevilla (1590-1625): datos e hipótesis para una polémica», *II Congreso de Barroco no Brasil*, sección 1ª, Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, octubre de 1989, Ouro Preto (Brasil), 1997, pp.71-87.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Arquitectura y Construcción en Sevilla (1590-1630)*, Sevilla, 2000.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «La "arquitectura brillante" del segundo Renacimiento sevillano», en LLEÓ CAÑAL, V. y HALCÓN, F. (coord.), *75 años. Sevilla y ABC en 1929*, Sevilla, 2004, pp. 58 y 59. (b)
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Cayetano de Acosta*, Sevilla, 2007. (a)
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «El retrato del cardenal Molina, una obra reaparecida de Alonso Miguel de Tovar», *Goya*, n.º 318, 2007, pp. 168-176. (b)
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Nuevas obras del pintor Domingo Martínez», *In Sapientia libertas. Escritos en homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007. (c)
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Una silla volante para el emperador del Marruecos», *Reales Sitios*, n.º 171, 2007, pp. 22-35. (d)
- PLEGUEZUELO, A. y OLIVER, A. (coords.), *Ver Sevilla: cinco miradas a través de cien estampas de la colección Fundación Focus-Abengoa*, cat. exp., Sevilla, 2002.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. y PÉREZ SÁNCHEZ, A., «Catálogo general», *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, cat. exp., Sevilla, 2004, pp. 235-309. (a)
- PONZ, A., *Viaje de España*, Madrid, 1772-1794, (ed. 1947).
- PORTILLO, J., *Cartas a Don Bruno Pérez sobre el Monasterio de Nuestra Señora de la Defensa*, Jerez de la Frontera, 1874.
- PORTÚS, J., «Catálogo», en OLIVER, A., SERRERA, J. M. y PORTÚS, J., *Iconografía de Sevilla 1650-1790*, Madrid, 1989, pp. 107-282.
- PORTÚS, J., «Autorretrato de Velázquez», *Velázquez en Sevilla*, cat. exp., t. II, Sevilla, 1999.
- PRADO, J. y VILLALPANDO, J. B., *In Ezechiem Explanaciones...*, 3 vols., Roma, 1596-1604.
- PRAZ, M., *Historia ilustrada de la decoración. Los interiores desde Pompeya al siglo XX*, Barcelona, 1965.
- PRIETO GORDILLO, J., «La visita de Felipe V y su corte a Sevilla: el gremio de los Plateros», *Atrio*, n.º 1, Sevilla, 1989, pp. 21-35.
- QUILES GARCÍA, F., *Utrera, un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750*, Sevilla, 1978.
- QUILES GARCÍA, F., «Tocado por la gracia de Murillo: El pintor cortesano Alonso Miguel de Tobar», *Reales Sitios*, n.º 153, 2002. pp. 44-55.
- QUILES GARCÍA, F., *Por los caminos de Roma, hacía una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*, Buenos Aires-Madrid, 2005. (a)

- QUILES GARCÍA, F., *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Sevilla, 2005. (b)
- QUILES GARCÍA, F. y CANO I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, 2006.
- RAMÍREZ, A., (ed. y trad.), *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606)*, Madrid, 1966.
- RAMÍREZ, J. A. et alii, *Dios Arquitecto. Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, 1994.
- RAMOS SOSA, R., «El escultor Bernardo Pérez Robles en Perú (1644-1670)», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 2, 1997-1998, pp. 11-16.
- RAMOS SOSA, R., «El Crucificado de la Compañía en Ayacucho (Perú): una propuesta de atribución a Bernardo Pérez de Robles», *Laboratorio de Arte*, n.º 11, 1998, pp. 511-519.
- RAMOS SOSA, R., «Un especialista en crucificados: la obra del escultor Pérez de Robles en Arequipa», *Laboratorio de Arte*, n.º 12, 1999, pp. 153-162.
- RAMOS SOSA, R., «El escultor Bernardo de Robles y Lorenzana en el Perú (1644-1670)», *Homenaje al Doctor Antonio San Cristóbal Sebastián*, Lima (Perú), 2000, pp. 405-438.
- RAMOS SOSA, R., «Nuevas noticias del escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú», *Laboratorio de Arte*, n.º 16, 2003, pp. 453-464.
- RAYA RAYA, M. A., *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987.
- REAU, L. *La iconografía del arte Cristiano*, Paris, 1957, (ed. 1997).
- RECIO, P. M. «Dos imágenes del escultor antequerano Diego Márquez», *Archivo Español de Arte*, n.º 195, 1976, pp. 346-347.
- RECIO MIR, A., «José de Arce en la Catedral de Sevilla y el triunfo del dinamismo barroco en la escultura hispalense», *Laboratorio de Arte*, n.º 15, 2003, pp. 133-159.
- RECIO MIR, A., «El final del Barroco sevillano: Manuel Barrera Carmona, Blas Molner y el retablo mayor de San Bernardo», *Archivo Hispalense*, 2003, pp. 129-147.
- RECIO MIR, A., «Alfonso Martínez, escultor en piedra, en el Sagrario de la Catedral de Sevilla», *Archivo Hispalense*, 2004, pp. 197-211.
- RECIO MIR, A., «La escultura sevillana y la Academia de San Fernando o el ocaso de una escuela», *Academia* (prensa).
- RECIO MIR, A., «Génesis del ornato barroco sevillano: causas y significación», en ARANDA, A., et alii (coords.), *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, 2001.
- RECIO VENGAZONES, P. M., «El escultor Miguel Márquez García en Estepa (Sevilla)», *El Sol de Antequera*, 26 de abril, 1983, s/p.
- REIS-SANTOS, L., *Josefa d'Óbidos*, Lisboa, 1957.
- REY HAZAS, A., *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, 2003.
- RIOS MARTÍNEZ, E. de los, *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo (1637-1650)*, Cádiz, 1991.
- RIOS MARTÍNEZ, E. de los, «Nuevas aportaciones a la vida y obra de José de Arce», *Archivo Español de Arte*, 1994.
- RIOS MARTÍNEZ, E. de los, *José de Arce, escultor flamenco (1607-1666)*, Sevilla, 2007.
- RIVAS CARMONA, J., *Leonardo de Figueroa*, Sevilla, 1994.
- RIVERO MERRY, L., *Carruajes y guadarneses en Andalucía*, Sevilla, 1999.
- ROCHE, D., «La mémoire de la mort: recherche sur la place des arts de mourir dans la librairie et la lecture en France au XVIIe et XVIIIe siècles», *Annales E.S.C.*, n.º 1, 1976, pp. 76-120.
- RODA PEÑA, J., «A propósito de una escultura dieciochesca de San José», *Laboratorio de Arte*, n.º 5, 1992, t. II, pp. 369-378.
- RODA PEÑA, J., *Hermandades Sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio*, Sevilla, 1996. (a)
- RODA PEÑA, J., «Noticia histórica de la Hermandad Sacramental de Santa Ana», *Esperanza de Triana*, Sevilla, 1996, t. I, pp. 225-237. (b)
- RODA PEÑA, J., «Iconografía e imágenes procesionales en el Santo Entierro Grande de 2004», en RODA PEÑA, J. (coord.), *Manifiesto de la Hermandad del Santo Entierro*, Sevilla, 2004, pp. 69-101.
- RODRÍGUEZ, D., «Alonso Cano y la arquitectura sevillana», *IV Centenario Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Madrid, 2001, pp. 289-302.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR F., *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el barroco hispano*, Madrid, 2005.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR F., *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, 2007.
- RODRÍGUEZ REBOLLO, A., *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Madrid, 2005.
- RODRÍGUEZ RUÍZ, D., «Tradición e innovación en la arquitectura de Vicente Acero», *Anales de Arquitectura*, n.º 4, 1992, pp. 36-49.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «L'architecture baroque espagnole à travers le débat entre peintres et architectes», *Revue de l'Art*, n.º 70, 1985, pp. 41-52.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «Alonso Cano y el retablo», *Figuras e imágenes del Barroco*, Madrid, 1999.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «Arquitectura y arquitectos en la provincia jesuítica de Andalucía», *El Arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, 2004. (a)
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez. Discurso del Académico Electo...*, Madrid, 2004, (b)

- ROLDÁN SALGUEIRO, M. J., «La Virgen del Amparo en un grabado de Diego San Román y Codina», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 537, 2003, p. 782.
- ROMERO TORRES, J. L., «Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638)», *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, pp. 751-761.
- ROMERO TORRES, J. L., «Los escultores andaluces y el sueño de la Corte», *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía*, celebrado en 2001, Córdoba, 2002, pp. 283-300.
- ROMERO TORRES, J. L., «El escultor flamenco José de Arce: revisión historiográfica y nuevas aportaciones documentales», *Revista de Historia de Jerez*, n.º 9, 2003, pp. 27-42.
- ROMERO TORRES, J. L., «El canónigo Alonso Ramírez de Arellano y su gestión artística en la Catedral de Sevilla (1654-1666)», *Actas del Congreso El Comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 401-409.
- ROMERO TORRES, J. L., «Agustín de Perea», *De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús*, Sevilla, 2005, t. III, pp. 200-201.
- ROMERO TORRES, J. L., «Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro de Saavedra», *Laboratorio de Arte*, n.º 19, 2006, pp. 173-194.
- ROMERO TORRES, J. L. «Pedro Roldán. Adoración de los Pastores, 1679-1681», *Roldana*, cat. exp., Sevilla, 2007, p. 172.
- ROMERO TORRES, J. L., «Focos artísticos», *Andalucía Barroca*, cat. exp. itinerante, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 139-149.
- ROMERO TORRES, J. L., «Una importante renovación estética en la década 1650: la modernización de las catedrales andaluzas», *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*, celebrado en Antequera, 17-21 de septiembre de 2007, Sevilla, Junta de Andalucía (prensa).
- ROMERO TORRES, J. L. y TORREJÓN DÍAZ, A., «La imagerie procesional en el contexto de la producción escultórica andaluza», *El referente escultórico de la Pasión*, Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza, t. II, Sevilla, 2004.
- ROMERO TORRES, J. L. y TORREJÓN DÍAZ, A., *Roldana*, cat. exp., Sevilla, 2007.
- ROMERO DE TORRES, E., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz*, Madrid, 1934.
- ROS, C. (coord.), *Historia de la Iglesia de Sevilla*, Sevilla, 1992.
- RUBIO, P., «El arzobispo y virrey Vizarrón y el cabildo de la catedral de Sevilla», *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, Huelva, 1981.
- RUIZ HALCÓN, M. T., «Los arcángeles de los Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación», *Reales Sitios*, n.º 40, 1974.
- SALAZAR Y BERMÚDEZ, M. D., «Pedro Roldán, escultor», *Archivo Español de Arte*, 1949, pp. 317-339.
- SALAZAR Y BERMÚDEZ, M. D., *Breves aportaciones a la escultura religiosa en Andalucía a través de una figura representativa*, Madrid, 1955.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, C., *Estudios sobre historiología. Historia y libertad*, Madrid, 1974.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, 1959.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., «Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo: nuevas obras de Alonso de Mena», *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*, Córdoba, 2002, pp. 151-168.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., «Prólogo», en GALLEGO BURÍN, A., *Estudios de escultura española*, ed. facs., Granada, 2006.
- SÁNCHEZ PINEDA, C., «Los cuadros de la Máscara de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, n.º 68, Sevilla, 1944.
- SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Escultura genovesa, Artífices del setecientos*, Cádiz, 2006.
- SANCHO CORBACHO, A., *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII*, Sevilla, 1947.
- SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952.
- SANCHO CORBACHO, A., *Iconografía de Sevilla*, Sevilla, 1975.
- SANCHO CORBACHO, H., *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos*, Sevilla, 1950.
- SANCHO SOPRANIS, H., «Artistas sevillanos en Cádiz», *Archivo Hispalense*, 1951, pp. 91-123.
- SANZ SERRANO, M. J., *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976.
- SANZ SERRANO, M. J., «La Orfebrería en la América Española», *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, Huelva, 1981. (a)
- SANZ SERRANO, M. J., *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, 1981. (b)
- SANZ SERRANO, M. J., «Las joyas en la pintura de Murillo», *Goya*, n.º 169-71, Madrid, 1982.
- SANZ SERRANO, M. J., «Las joyas en la pintura del siglo xviii», *II Jornadas del Barroco en Andalucía*, Priego de Córdoba, 1984-85.
- SANZ SERRANO, M. J., *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla, 1986.
- SANZ SERRANO, M. J., «Participación del Gremio de Plateros Sevillanos en las fiestas reales durante el siglo xviii», *Laboratorio de Arte*, n.º 3, Sevilla, 1990, pp. 127-131.
- SANZ SERRANO, M. J., «El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona», *La Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona, 1991. (a)
- SANZ SERRANO, M. J., *El gremio de plateros sevillano, 1344-1867*. Sevilla, 1991 (b).
- SANZ SERRANO, M. J., «Joyería nobiliaria y popular en los retratos de Corte del siglo xviii», *Madrid en el contexto de los hispánico desde*



- la época de los Descubrimientos, Madrid, 1992-94.
- SANZ SERRANO, M. J., «Orfebrería italiana en Sevilla», *Laboratorio de Arte*, n.º 7, Sevilla, 1994,
- SANZ SERRANO, M. J., *La Orfebrería Hispanoamericana en Andalucía Occidental*, Sevilla, 1995.
- SANZ SERRANO, M. J., *Una hermandad gremial: San Eloy de los Plateros, 1341-1914*, Sevilla, 1996.
- SANZ SERRANO, M. J., «El tesoro de la Virgen del Rosario de la parroquia de San Pedro de Carmona», *Carmona en la Edad Moderna, III congreso de Historia de Carmona*, Carmona, 2003.
- SANZ SERRANO, M. J., *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción. El sentido de la celebración y su repercusión exterior*, Sevilla, 2007 (en prensa).
- SANZ SERRANO, M. J. y MEJÍAS ÁLVAREZ, M. J., «Platería Mexicana en Andalucía Occidental», *Buenavista de Indias*, n.º 5, Sevilla, 1992.
- SEBASTIÁN y BANDARÁN, J., *Breve noticia histórica de la Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo y descripción de su Iglesia y Hospital*, Sevilla, 1921.
- SEBASTIÁN y BANDARÁN, J., Un retrato del venerable Mañara pintado por Juan de Valdés Leal, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, n.º VII, 1923.
- SELLÉS CANTOS, P., «Apunte para la historia editorial de la Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola», en VIGNOLA, G., *Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola*, ed. facs. del ejemplar R. 103 de la Biblioteca del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia, 2002, pp. 7-9.
- SERRÃO, V., (coord.), *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*, cat. exp., Lisboa, 1991.
- SERRÃO, V., (coord.), *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque*, París, 2001-2002.
- SERRANO Y ORTEGA, M., «La nueva capilla del Sagrado Corazón de Jesús en el templo parroquia de San Andrés», *Diario de Sevilla*, 15 de junio de 1894, pp. 1-2.
- SERRERA, J. M., *Zurbarán*, cat. exp., Madrid, 1988.
- SERRERA, J. M., «Los ideales neoclásicos y la destrucción del barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás». *Archivo hispalense*, n.º 223, 1990, pp. 135-159.
- SERRERA, J. M., «El patrimonio pictórico del Ayuntamiento de Sevilla», *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*, Sevilla, 1992.
- SERRERA, J. M. y MORALES, A. J. (coords.), *Velázquez y Sevilla*, cat. exp. Junta de Andalucía, Sevilla, 1999.
- SERRERA, J. M., OLIVER, A. y PORTÚS, J., *Iconografía de Sevilla. 1650-1790*, Madrid, 1989.
- STASTNY, F., *Zurbarán en America Latina*, cat. exp., Caracas, 1988.
- SORO CAÑAS, S., *Domingo Martínez*, Sevilla, 1982.
- TANAKA, H., «Le portrait de Hasekura par Claude Deruet», *Bulletin de la Société franco-japonnaise d'art et d'archéologie*, 1988.
- TANAKA, H., «Le portarit du Samurai Hasekura Tsunenaga par Claude Deruet», *Le Pays Lorraine*, n.º 3, 1989, pp. 160-164.
- TAYLOR, R., *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Madrid, 1982.
- TENENTI, A., «Ars moriendi : quelques notes sur le problème de la mort a la fin du XVe siècle», *Annales E.S.C.*, n.º 6, 1951, pp. 433-456.
- TORREJÓN DÍAZ, A., «La iconografía de San Juan Evangelista en la obra de Juan de Mesa: revisiones y nuevas atribuciones» en VILLAR MOVELLÁN, A. y URQUIZAR HERRERA, A. (eds.), *Juan de Mesa (1627-2002)*, *Actas de las III Jornadas de Historia del Arte*, 2002, Córdoba, 2003, pp. 371-378.
- TRAVER, V., «Caserío de Isla Mínima, Sevilla», *Arquitectura*, n.º 93, Madrid, 1927, pp. 248-254.
- TUZZI, S., *Le Colonne e il Tempio de Salomone. La storia, la legenda, la fortuna*, Roma, 2002.
- URREA FERNÁNDEZ, J., «Introducción a la pintura rococó en España», *La época de Fernando VI*, Textos y estudios del siglo XVIII, n.º 9, Oviedo, 1981, pp. 330-331.
- URREA FERNÁNDEZ, J., «Cristo atado a la columna», *Extremadura, fragmentos de identidad*, cat. exp., Don Benito, 1998, pp. 310-311.
- URRUTIA, J., *Descripción de la Catedral de Cádiz*, Cádiz, 1843.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1978.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*, Sevilla, 1986.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1988.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., «Pintura», *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991. (a)
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Murillo: sombras de la tierra, luces del cielo*, Madrid, 1991. (b)
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., «Ángeles sevillanos en Lima», *Buenavista de Indias*, n.º 6, 1992.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1993.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., «La pintura en Sevilla durante la estancia de Isabel de Farnesio (1729-1733)», *Murillo. Pinturas de la Colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*, cat. exp., Sevilla, 1996.

- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Zurbarán*, cat. exp., Sevilla, 1998.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de oro*, Sevilla, 2002.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, 2003.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., «Domingo Martínez, perfil de un artista olvidado», *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, cat. exp., Sevilla, 2004, pp. 23-39.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., «El Patrimonio Artístico», *Los Venerables*, Sevilla, 1991, pp. 25-111.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y MORALES MARTÍNEZ, A. J., *Sevilla oculta. Monasterios y convento de clausura*, Sevilla, 1980.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y SERRERA CONTRERAS, J. M., *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y SERRERA CONTRERAS, J. M., *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, 1980.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y SERRERA CONTRERAS, J. M., *Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura*, cat. exp., Sevilla, 1983.
- VALSECA CASTILLO, A., *De las torres parroquiales de Écija en el siglo XVIII*, Sevilla, 1996.
- VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J., *La Embajada japonesa en 1.614*, Sevilla, 1862.
- VILLAR MOVELLÁN, A., *Arquitectura del regionalismo en Sevilla, 1900-1935*, Sevilla, 1979.
- VILLAR MOVELLÁN, A., «Aspectos teóricos de la arquitectura neobarroca hispánica», *Primeras jornadas de Andalucía y América*, Huelva, 1981, t. 2, pp. 337-351.
- VILLAR MOVELLÁN, A., «Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos», *Apotheca*, n.º 2, 1982, Córdoba, pp. 115-119.
- VILLAR MOVELLÁN, A., «Alonso de Mena nexo de las escuelas andaluzas», *Simposio Internacional Pedro de Mena y Su Época*, celebrado en Granada y Málaga, 5-7 de abril de 1989, Junta de Andalucía, Málaga, 1990, pp. 341-356.
- VILLAR MOVELLÁN, A. DABRIO, M. T. y RAYA RAYA, M. Á., *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Córdoba, 2005.
- VIÑAZA, C. de la, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1894 (reedición 1972).
- VON BARGHAHN, B., *The Sacred and the Profane. Josefa de Obidos of Portugal*, Washington, 1997.
- WETHEY, H. E., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983.
- YOUNG, E., «Zurbaran's Seven infants de Lara series», *The Connoisseur*, 1978, pp. 100-105.
- ZERNER, H.: «L'Art au morier», *Revue de l'Art*, n.º 11, 1971, pp. 7-30.





Este libro se terminó de imprimir  
en los talleres de Grafo, S.A.,  
en el mes de diciembre de 2007.











