

## **ICONOGRAFIA DE LA INMACULADA EN LA ESCULTURA SEVILLANA DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII**

### **INTRODUCCIÓN**

La iconografía de la Inmaculada forma parte de la historia, de la vida, del pensamiento teológico, litúrgico y artístico de la Iglesia y del hombre. Por su carácter decorativo la imagen sagrada desempeña principalmente una función catequética, litúrgica, didáctico-moral.

Los padres del Concilio II de Nicea (787), sancionando una tradición, declararon que *“la composición de las imágenes religiosas no se deja a la iniciativa de los artistas, ya que pone de relieve los principios formulados por la Iglesia y la tradición religiosa. Solamente el arte pertenece al pintor; el orden y la disposición son competencia de los padres”*.

La iconografía y la liturgia son dos transcripciones de una misma fe teológica y tradición eclesial. A veces la una ha repercutido en la otra. En algunos casos resulta difícil decidir si es la imagen la que traduce un texto o si es el texto el que traduce una imagen.

La figura de María, a semejanza de la de Cristo, se sitúa en la historia del arte religioso en el centro de la producción iconográfica. El mero nombre de *“Theotókos”*, la madre de Dios, contiene todo el misterio de la economía de la salvación. Las imágenes marianas van a contener los sentimientos de la iglesia para con Cristo.

### **ELEMENTOS SIMBÓLICOS EN LA ICONOGRAFÍA DE LA INMACULADA**

La configuración del prototipo de la Inmaculada tal y como la conocemos en la actualidad ha sufrido una evolución a lo largo de los siglos y, con ello, toda la simbología que venía acompañando a su representación, descubriendo toda una serie de matices y curiosidades que no hacen sino intensificar el interés por su iconografía.

El texto más antiguo conocido de las Letanías a la Virgen es el contenido en un Misal de Maguncia, del siglo XII. El que actualmente se practica proviene del famoso santuario de Loreto, de donde procede el nombre con el que se las conoce (Letanía Lauretana). Existen otras letanías, como son las de los Santos, la del

Sagrado Corazón de Jesús, del Santísimo Nombre de Jesús, de San José, etc. Todas revisten el carácter fundamental de ser oraciones de súplica e intercesión.

## Elementos simbólicos

**La Fuente:** Aparece citada varias veces en el *Cantar de los Cantares*, en el que un esposo describe a su esposa con imágenes de gran belleza: "...eres, esposa, una fuente sellada" (4.12); "...una fuente de jardines" (4.15). El sentido que tiene este poema en la Biblia es de difícil interpretación, pero no así su aplicación a María, ya que el agua, por su misma naturaleza y porque ha sido creada por Dios, se presenta como elemento vivificador y purificador.

**La Puerta:** María es la puerta del Cielo por donde ha venido a nosotros el Salvador y también es la puerta que nos conduce hasta Él.

**El Espejo:** "*Espejo de Justicia*", es una invocación de la Letanía Lauretana. En la encíclica *Redemptoris Mater* hallamos una expresiva afirmación acerca de la Virgen: "*Entre todos los creyentes es como un espejo donde se reflejan las maravillas de Dios*". Cuando se invoca como espejo de justicia queremos decir que en ella se refleja toda la santidad divina, es decir, la perfección, pues el lenguaje bíblico identifica justicia con perfección. Además el espejo puede tener otros significados como el de la verdad, la armonía y el poder de adivinación.

**La Palmera:** Aparece citada en el "*Eclesiástico*" (24.14) como elogio de la Sabiduría. Los árboles siempre verdes y con vida proporcionan un toque de esperanza de salvación. La liturgia aplica este pasaje a la Virgen María y así, encontramos la palmera en el repertorio iconográfico en torno a la Inmaculada.

Para los discípulos y amadores de Jesús la palmera es el símbolo de la entrada triunfal en Jerusalén.

Fue una especie que siempre estuvo presente en el paraíso, un árbol de tierras cálidas que se encontraba también en el camino de salida del paraíso, un árbol habitual en el tema de la expulsión de Adán y Eva. La palmera fue símbolo de la justicia desde los inicios de la iconografía cristiana y tanto su imagen arbórea como su rama están presentes en temas que requieren la concepción o demostración

Es un planta que proyecta a la perfección la asociación de dos principios geométricos de demostración fundamental: la línea de su tronco y el círculo de sus ramas o frutos. En ocasiones la planta resulta áspera y rugosa en su tronco, y se guarnece de espinas, como la justicia cuando tiene que aplicar un castigo. La palmera, como esta virtud, no puede perder su follaje, pues perdería su perfección. Si la justicia necesita beber de la fuente espiritual de las Divinas Escrituras, la palmera necesita brotar próxima a un curso de agua.

**El Pozo** incide en la metáfora del agua y es citado también en el *Cantar de los Cantares*. En el "*Apocalipsis*" (14,2), las aguas que salen de Jerusalén simbolizan el espíritu de Dios que vivifica toda la tierra.

El agua es símbolo en todas las religiones. Puede partir de la base de ser incluida como unos de los Cuatro Elementos. Además, su importancia cobra más fuerza debido al contacto geográfico de las Sagradas Escrituras con el desierto.

**Las Azucenas**, al ser blancas, nos hablan de la virginidad de María Madre de Dios y a su concepción libre de todo pecado. Las azucenas y otras flores, como los lirios simbolizan la belleza espiritual de María

Su ubicación en el símbolo la muestra como punto de contacto entre el cielo y la tierra; pues en la Virgen, la insignificancia humana se desposó con la Gracia en la hora de la Anunciación

Algunos pétalos se representan abiertos hacia arriba como símbolo de su apertura a Dios. Otros se abrirán hacia los costados, aludiendo a la hija que se proyecta en una maternidad generosa y esencialmente misionera. Si todos los pétalos forman una sola azucena representa la fraternidad e unión de todos los hijos de Dios Padre.

**La Rosa.** Se acude a la mención de esta flor para expresar diversos conceptos de índole espiritual. Se suele comparar a la rosa con la reina de las flores y con la caridad, que es la reina de todas las virtudes. Las rosas y las guirnaldas que con ellas se formaban pasaron a formar parte de la piedad popular en torno a María.

**El Arca de la Alianza** era el más sagrado tesoro del pueblo israelita. Poseía en su interior las Tablas de la Ley, la urna del maná y la vara de Aarón, hermano de Moisés, que había florecido maravillosamente. Asimismo, también era alianza del pueblo de Israel con Dios. Máximo de Turín, a fines del siglo XV, va a hacer un paralelismo del Arca de la Alianza con la Virgen María: *“Pero ¿Qué es el arca sino Santa María?, pues si el arca contenía las tablas del Antiguo Testamento, María llevó en su seno al heredero del Antiguo Testamento”*.

**La Estrella,** expresa simbólicamente, la esperanza de quien aguarda la llegada del día después de las tinieblas de la noche. Diversos pasajes de la Biblia nos muestran a la estrella como guía, siendo el más famoso el de la Adoración de los Reyes Magos.

En la oscuridad de la noche los navegantes, durante muchos siglos, confiaban en las estrellas para orientarse hacia puerto seguro. La Virgen es la estrella de la evangelización que nos lleva hasta Cristo, el puerto seguro.

El *“Libro de los Reyes”* nos habla de una pequeña nube que se levantó del mar anunciándole a Elías la llegada de la Lluvia en medio de la sequía. María es signo del fin de la sequía e inicio de la abundancia.

Antes de salir el Sol hay una estrella que brilla más que ninguna y que incluso podemos ver con el alba. Es la estrella de la mañana que anuncia el día, y con él el fin de las tinieblas. María nos anuncia la llegada del Señor, el Sol que viene.

Estos símbolos procedentes de las *Letanías Lauretanas* son los que mayoritariamente acompañan a la Virgen en las diferentes representaciones que de Ella se han hecho. No obstante, en el tema de la Inmaculada Concepción, aunque podemos encontrar estos temas, será la presencia de la Luna y el Sol la que más se aprecie dentro de esta iconografía. El Sol, principio de la vida, la luz; y la luna, vinculada a la noche, lo oscuro, lo misterioso, es decir, la muerte. La astrología siempre consideró a los astros como seres vivos y estudió las relaciones que éstos mantenían con todas las demás entidades vivientes. Para la Astrología, el universo es un gran ser vivo.

La luna siempre ha sido considerada como Madre, Mediadora, Escalón o Puente entre la Tierra y el Cielo, entre los dioses y los hombres. Así nos lo relatan mitos símbolos y religiones, asociándola con la Materia Primordial, las Vírgenes Madres, Diosas del amor, de la fertilidad, de la sabiduría. La luna, nos va marcando los diferentes ritmos vitales, que duran unos veintiocho días. Su importancia radica en su particular relación con el Astro Rey, con una relación masculino femenina.

La media luna se representa con las puntas hacia arriba, aunque veremos que

esto cambiará por razones estéticas. Si el Sol y la Luna se carean ambas puntas han de verse hacia abajo.

El Sol puede ser considerado el elemento opuesto al astro lunar, pero a la misma vez complementario. Simboliza la Justicia, emparejándose con dioses clásicos como Apolo y su carro del Sol. Pasó a identificarse con Dios Padre, Cristo o el Mesías.

Además acompañan a la Madre **doce estrellas**, alrededor de su majestuosa cabeza, emparejándose con las Doce Tribus de Israel, en su forma originaria, pero paulatinamente se fue reduciendo por razones estéticas, perdiendo gran parte de su simbología.

Otro dato interesante que debemos pasar a analizar es el color del manto de la Inmaculada Concepción: el **azul**. Desde tiempos remotos siempre se ha identificado a este color con el número seis, tratándose de un símbolo de la virginidad. Para los pitagóricos se asociaba con la balanza, siendo justamente Ella es la Mediadora entre Dios y los hombres. El color azul hace alusión al mar tempestuoso, María es Estrella del mar. La palabra **manto** representa a la madre que envuelve y cobija, María es por consiguiente el hogar de Dios humano, la Sede de la Sabiduría. Además de estar emparentado con la eternidad.

En la década que oscila entre 1610 y 1620 Francisco Pacheco acertó a crear y a divulgar su prototipo de la Inmaculada dentro del ambiente religioso sevillano, propenso a exaltar y proclamar esta devoción a la altura de dogma. El más antiguo modelo de la Inmaculada que conocemos es el que Pacheco realizó para el Palacio Arzobispal sevillano, en 1610, cuyo modelo repite en el que pertenece a la Catedral de Sevilla, fechable hacia 1616-17, donde la Virgen aparece acompañada Miguel del Cid. Existe otra, fechada hacia 1621, donde aparece el canónigo Vázquez de Leca.

La iconografía de la Inmaculada fue fijada por Pacheco en su libro *Arte de la Pintura* donde indica que la Virgen había de representarse con doce o trece años de edad y estar vestida con túnica blanca y manto azul, llevando una corona sobre la cabeza, aureolada por doce estrellas. La figura de la Virgen, tal y como señala pacheco habrá de estar rodeada por un resplandor oval de tonalidades áureas, mientras que a sus pies figurar la luna vuelta hacia abajo.

## **MODELOS ICONOGRÁFICOS INMACULISTAS. EVOLUCIÓN Y DESARROLLO**

Los modelos iconográficos inmaculistas no prosperaron en España hasta el siglo XV, por otra parte cosa bastante lógica, puesto que los musulmanes fueron expulsados de España en 1492, y en Castilla los problemas políticos no propiciaron una gran profusión de obras de arte hasta 1474, fecha del reinado de Isabel I. En esa época, las mejores obras religiosas procedían de Flandes, ya que en la península sólo nos podíamos nutrir de obras de carácter mozárabe o judías, desconocedoras de la iconografía cristiana. En cambio, en el Reino de Aragón, el arte religioso se practicó anteriormente.

Si tenemos en cuenta esta situación deberemos comprender que el modelo iconográfico de la Inmaculada Concepción se desarrollara lentamente, no surgiendo en España hasta el siglo XV, teniendo que adaptarse las representaciones concepcionistas medievales, como son el árbol de Jessé, Santa Ana triple, el Abrazo Místico, la Tota Pulchra, Alegoría de los Tallos o Sagrada Parentela, a las exigencias

de la doctrina inmaculista. Hasta el 1500, los artistas, teólogos y mecenas no van a definir el modelo que triunfará en el siglo XVII español: La joven y bella niña con los símbolos apocalípticos, que en actitud orante encarna la compleja interpretación de la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Ella es la segunda Eva, la madre del nuevo linaje redimido.

El precedente inmediato del modelo inmaculista lo encontramos en una versión plástica de la Virgen María que aparece citada en el *Cantar de los Cantares*: “*Totta Pulchra es, amica MEA , et macula non est IN te*”. “Toda hermosa eres, amada mía y no hay mancha alguna en ti”. Es la iconografía de la **Tota Pulchra**. En torno a Ella se agrupan formando una orla los principales motivos de las Sagradas Escrituras, aludiendo a su belleza inmaculada: escogida como el Sol, hermosa como la Luna, puerta del Cielo, alta como el cedro, esbelta como la palmera, plantación de rosas, pozo de aguas vivas, estrella del mar, lirio entre espinas, etc. Atribuciones que se convierten en tema predilecto de los mariólogos bíblicos del siglo XVI. Pudiéndose encontrar manifestaciones de esta iconografía desde principios del siglo XV. En este momento la figura de María empezó a representarse individualizada, completándose su significado con el uso de los símbolos bíblicos en el retablo dónde iba la figura de la Virgen.

El primero que recogió estos versos del *Cantar de los Cantares*, fue **San Bernardo**, de ahí, que durante el siglo XII, Abelardo, al referirse a esta cita, la identifica plenamente con la Inmaculada Concepción de María. Esta iconografía sería muy bien acogida en la Península Ibérica y en Francia, imponiéndose en pintura y escultura, relieves y grabados, durante cinco siglos, llegando a convertir en la iconografía preferida, junto con los símbolos apocalípticos de la doctrina concepcionista.

En estas equilibradas representaciones juegan un papel decisivo los referidos títulos honoríficos que proclaman las glorias de María. Al parecer, según recogen los escritos, este modelo iconográfico se debe **Sor Isabel de Villena**, abadesa de la Trinidad de Valencia, contando éstas representaciones don de la Virgen resplandece en una atmósfera sobrenatural, con un gran intérprete: **Juan de Juanes** (muerto en 1579).

El tema de la *Tota Pulchra*, evolucionó con el tiempo, pero sin perder su delicadeza emocional, aunque sí su frontalidad y envaramiento. La Virgen irá emergiendo más y más de su fondo alegórico, y sus emblemas marianos irán diluyéndose lentamente. Quedando la Virgen como única representación del misterio.

La *Tota Pulchra*, como tipología mariana iconográfica, de la Purísima, no fue aceptada de inmediato, y tardó en desplazar a los modelos medievales que nos hablaban de dicho tema. Los teólogos aceptaron el tema de buen grado, pero para el pueblo llano resultaba muy abstracta.

Merece especial atención un pequeño relieve de alabastro dorado y policromado adaptado a la portezuela del tabernáculo o sagrario de la Iglesia de la Asunción de Aracena, Huelva, obra dieciochesca del círculo de **Hita del Castillo**, que representa una de las obras iconográficamente más ricas del tema concepcionista, pudiendo decirse que encierra en sí toda la doctrina mariológica: La Virgen aparece en el centro de la composición en actitud de Inmaculada, vistiendo traje blanco floreado y manto azul con vueltas color jacinto, los paños se distribuyen formando un típico quiasmo barroco. La visión apocalíptica aporta los símbolos de las ráfagas de rayos

agudos y flameantes alternados, el vestido de Sol; y la Luna bajo sus pies, en cuarto menguante, con las puntas hacia bajo. Entre la Luna y la Virgen se sitúan, a modo de escabel, tres querubines. María vence al diablo, figura representado con la cabeza de un animal grotesco, garras y cola puntiaguda. Preside el conjunto el Padre Eterno, sobre una nube, portando el mundo fajado por bandas de la salvación en la mano izquierda y bendiciendo con la diestra. El Espíritu Santo, en forma de paloma, evoca el misterio de la encarnación del Verbo en el de María, apareciendo, la Virgen, vinculada estrechamente a la Trinidad Beatísima.

## ICONOGRAFÍA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

El término **Inmaculada Concepción** no se refiere a la concepción de Cristo en el seno de la Virgen María, su Madre, sino a la concepción purísima de María en el vientre de su madre: Santa Ana. Según esta doctrina, al ser elegida como la nueva Eva, la Madre del nuevo linaje redimido, Dios, la preparó con todo esmero en el orden sobrenatural, preservándola inmune del pecado original y llenándola de gracia y virtudes.

Esta idea, como hemos venido comentando fue ganando partidarios a lo largo de la Edad Media, llegando a ser, incluso, fuente de debate entre los más ilustres teólogos. Se opusieron algunos a esta doctrina, como es el caso de los Dominicos, con Santo Tomás de Aquino a la cabeza. Y apoyándolo otros, como los franciscanos, que exceptuando a San Buenaventura, lo fomentaron y defendieron apasionadamente. Incluso, la ciudad de Sevilla, desde 1613 hasta la proclamación del dogma en 1854, participó activamente en la polémica inmaculista.

Debido a lo difícil que era representar un tema tan abstracto, el modelo, como hemos venido señalando, sufrió una lenta y gradual evolución hasta llegar a lo que hoy en día identificamos con el modelo iconográfico de la Inmaculada Concepción de María. Modelos, que por otro lado, no prosperaron debido a su propia complejidad formal y a su aislada pobreza didáctica. Convirtiéndose en lo que debía ser la representación definitiva del misterio concepcionista, la aparición de la Virgen María como figura aislada. Los primeros ejemplares de la Virgen sola, sin el Niño, indican que la concepción inmaculada de María es anterior en el tiempo a la maternidad divina aunque en el orden de la Gracia esta sea la causa de todos los demás privilegios. La Doncella aparece de pie, con las manos juntas en señal de oración. Modelo consagrado por Juan Martínez Montañés y Bartolomé Esteban Murillo en el siglo XVII.

El arte contrarreformista, con sus ansias de doctrina religiosa y lucha contra las teorías luteranas, propició y potenció el culto a la Virgen María, propagando con rapidez este nuevo modelo de la Inmaculada Concepción, en clara lucha contra las teorías protestantes que no creían en el dogma. Esta nueva forma fue codificada por el pintor sevillano, escritor y censor artístico de la Inquisición, **Francisco Pacheco**., en su *Arte de la Pintura* (1649). Los rasgos esenciales se toman de la "*Mujer del Apocalipsis*", modelo que no era novedoso, pues San Buenaventura ya lo había relacionado con la Virgen en el siglo XIII. Pacheco lo adoptó y lo amplió: María, de doce o trece años de edad aparece acompañada por un conjunto de símbolos, como son el escabel de la Luna, en representación al universo material creado; una o varias cabezas de querubines, en nombre de todos los ángeles y de la creación espiritual; y la cabeza de la serpiente del paraíso, aplastada por la representación de la Nueva Eva. Otros símbolos son la aureola de doce estrellas, que representan el honor de la

Hija de Sión sobre las doce tribus de Israel y sobre Israel, o la Maternidad sobre la Iglesia fundamentada en los Doce Apóstoles. A veces, la aureola rodea una corona, símbolo de realeza. Si posee ráfaga de rayos, representa el vestido de sol, pues ella llevó dentro de sí al mismísimo Sol de Justicia. La ráfaga también se puede representar con los ostensorios eucarísticos, pues María fue Sagrario Viviente de la Humanidad.

Los atributos simbólicos pueden admitir variantes, así, la luna, símbolo antiguo de la castidad, se representa normalmente con las puntas hacia arriba, en cuarto creciente, aunque los más ortodoxos la prefieren con las puntas hacia abajo, lo cual era necesario para que María recibiera la luz del Sol a través de la luna. Francisco Pacheco, la va representar con las puntas hacia abajo en su "*Inmaculada*" del Palacio Arzobispal de Sevilla. En Cambio, Zurbarán, lo hará mediante una luna llena, que trasmite más luz.

Otra variante en los modelos nos la va ofrecer la indumentaria. En un principio se utilizan el jacinto para el traje y el azul para el manto, pero, posteriormente, se defenderá el blanco para el traje y el azul para el manto. **Juan de Juanes** había empleado los mismo colores en la Tota Pulchra que pintó, siendo **Bartolomé Esteban Murillo**, quien consagrara definitivamente estos colores y la escenografía celestial, para una Virgen joven, estática y apacible.

Esta imagen puede, algunas veces, exhibir los emblemas mencionados, siendo esta la versión más conocida del tema que nos ocupa. El Padre Eterno puede aparecer asomándose entre las nubes, e incluso, el Paráclito, en forma de paloma evocando el misterio de la Encarnación del Verbo, quedando la Virgen estrechamente vinculada a la Trinidad.

Dentro de la tradición barroquista sevillana, encontramos la tipología de las imágenes de candelero o de vestir con telas naturales, imponiéndose dentro de la escultura, ya que acentuaban el naturalismo de las imágenes haciéndolas más cercanas a los fieles, como dictan los preceptos del Concilio de Trento. Así, muchas imágenes fueron mutiladas para lucir indumentarias de costosas telas., objetos de orfebrería y joyería, estando el resultado final lleno de refinamiento y sensibilidad.

La Inmaculada lucirá en su indumentaria los colores típicos: blanco, de pureza, y celeste de amor celestial. Sobre su cabeza lucirá corona real de plata con doce estrellas, sirviéndole de escabel una media luna, también de plata, con el emblema de María en su centro. Esta castiza iconografía ha sido llamada la "sevillana", estando su principal exponente en la Inmaculada que encontramos en el convento de San Buenaventura, en la sevillana calle de Carlos Cañal. Además, existen otras que ejemplifican el modelo como son la "Inmaculada Concepción" de los padres carmelitas de San Juan del Puerto (Huelva), o la "Inmaculada Concepción del Alma Mía", procedente del Convento de San Antonio Abad, en Sevilla.

## **LA ICONOGRAFÍA INMACULISTA EN LA ESCULTURA SEVILLANA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII**

En la primera mitad del siglo XVI hay en Sevilla un espléndido arte de acarreo. La prosperidad económica motivada por el comercio de Indias y la ordenación que significó la Casa de Contratación, propició un auge cultural y artístico de enormes proporciones. La actividad cultural de las familias aristocráticas, la construcción del gran retablo catedralicio, los patronazgos literarios y sociales, las academias literarias,

etc., motivan la llegada a la ciudad de destacados artistas forasteros y nacionales que influyen poderosamente en los círculos artísticos de la ciudad, recordemos a **Mercadante de Bretaña, Fancelli, Torrigiano, Aprile, Gazine, Perrin, León, Balduque, Giralte.**

Así, aparece en el escenario sevillano un artista: **Bautista Vázquez**, llamado "el Mayor" o "el Viejo". Natural de Ávila, se llamaba "el Viejo", para diferenciarse de su hijo, también escultor: *Juan Bautista Vázquez "el Nuevo"*, o "el Joven". El viejo, continuó la obra del retablo cartujano, pero apartándose de la estética de Berruguete, promulgada por Villoldo, e instaurando una estética, más delicada en las formas, que calaba hondamente en el espectador, por su imán atractivo y sentido comprensivo de todos los estamentos.

Además de su trabajo en la Cartuja, se le van a encargar otras obras, debido al gran éxito que estaba cosechando. Así empezó a admitir aprendices y colaboradores, entre los que destacan *Jerónimo Hernández, Melchor de Torines, Miguel Adán, Gaspar del Águila*, que a la vez fueron maestros de otros como *Andrés de Ocampo, Juan de Oviedo* o **Gaspar Núñez Delgado**. Y entorno a todos éstos amplió su formación **Juan Martínez Montañés**.

Poco sabemos de la vida de **Gaspar Núñez Delgado** (+1606). Tan sólo que hasta 1585 no rubricó sus obras con su nombre, utilizando hasta entonces su apellido materno. Fue discípulo de Jerónimo Hernández, y que a través de él aprendió la estética del maestro con su fuerte garra expresiva, excelente dibujo, talla, modelado, composición y agudeza iconográfica. Conocemos trabajos suyos en madera, barro y marfil. La Inmaculada que nos toca se encuentra en la Parroquia de San Andrés y fue realizada por **Andrés de Castillejo**, según boceto de barro de Gaspar Núñez Delgado, en 1587. La imagen es de gran dulzura y exquisitez tanto en talla como en policromía, realizada ésta por Pacheco. Fundida en un manto azul, descansa sobre un escabel con cabezas de querubines, donde aparece una media luna con las puntas hacia arriba, cosa, según Pacheco no del todo ortodoxa. La obra engarza con las influencias de Jerónimo Hernández en la disposición de la cabellera, paralelas a las que podemos observar en le Resucitado de la parroquia de Santa María Magdalena, obra del susodicho autor.

Dentro de todo este círculo de artistas va a destacar uno que por su grandeza y bien hacer se va a convertir en el padre de la escultura sevillana: **Juan Martínez Montañés**. Nacido en Alcalá la Real, provincia de Jaén, en 1568, habrá que buscar sus antecedentes artísticos en la escuela granadina, concretamente en el taller de **Pablo de Rojas**.

El artista alcalaíno va irrumpir en Sevilla en el último tercio del siglo XVI, dónde ya empezaban a darse debates, acerca de la Inmaculada Concepción de María la Virgen. Al parecer el tema ocupaba un lugar privilegiado en los círculos eruditos. Entretanto, el pueblo, creía a pies juntillas tan magnánimo privilegio reservado a la Madre de Dios, desatando el tema tantas pasiones que se hicieron necesarias varias cédulas reales. Como ya hemos visto encontramos precedentes en la obra escultórica concepcionista, pero va a ser Juan Martínez Montañés quien cree el arquetipo de la Inmaculada Sevillana, siendo buena muestra la "**Purísima de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de Consolación de**" El Pedroso o la "**Ciegucecita**" de la Catedral Hispalense. Donde Montañés va a imponer un sistema compositivo basado en un rectángulo vertical y un trapecio unidos por sus bases menor y mayor respectivamente. En su indumentaria, de pesados paños, el manto va a cruzarse



diagonalmente por delante de la figura, dejando descubierta la túnica en el hombro derecho y el borde inferior izquierdo.

En el caso de la Inmaculada de El Pedroso veremos como está influida por su etapa granadina, puesto que ésta será la primera representación del tema Concepcionista que hará el escultor jiennense. La Imagen de María se representa encima del un escabel selénico, como ya vimos en la obra de Gaspar Núñez Delgado, con las puntas hacia arriba y en cuyo centro aparece, con las alas extendidas, un querubín, adaptándose las alas a la forma de la media luna. La Virgen posee sus manos en actitud orante sobre el pecho, y adelanta la pierna hacia delante en un suave contraposto. Su mirada, en signo de humildad se dirige hacia abajo. Viste manto azul en el anverso y jacinto en el reverso, lo que nos habla de su pureza, adaptándose con pesados pliegues al cuerpo pero sin formar el modelo descrito anteriormente, buscando los antecedentes de este modelo en representaciones femeninas que el escultor había realizado anteriormente. Desde mi punto de vista existen muchos paralelismos entre la Inmaculada de San Andrés, comentada anteriormente, y ésta montañesina.

En 1629, Juan Martínez Montañés, talló otra efigie de la Inmaculada Concepción para la Catedral de Sevilla, llamada la “*Cieguecita*”, debido a sus ojos levemente entornados. Está considerada como una de las obras cumbre del maestro y de la estatuaria andaluza y nacional del siglo XVII. Se expone en un retablo de pequeñas dimensiones también realizado por él. La imagen, de bulto redondo y tamaño natural, descansa sobre una base celestial tachonada con tres cabezas de querubines de una admirable belleza. Aparece también en ella una media luna hacia arriba, volviéndose a romper la ortodoxia promulgada por Pacheco. En esta obra si se aprecie la composición, anteriormente descrita, del rectángulo y el trapecio unidos por su base, así como el tratamiento de los paños. Flexionará la pierna izquierda, para producir el contraposto visto ya en la Inmaculada de El Pedroso. La obra es muestra representativa del clasicismo de Martínez Montañés, y como dijo el profesor Hernández Díaz: “*Es una maravillosa imagen recogida espiritualmente, absorta en abismáticas contemplaciones y de inefable encanto virginal...*”

No me gustaría terminar este recorrido por la obra concepcionista del escultor alcalaíno sin citar otra “*Inmaculada*”, procedente del sevillano Convento de Santa clara. Realizada por el escultor entre 1625 y 1630 va a ser precursora de “La Cieguecita”. La obra se encuentra en un retablo lateral del tipo tabernáculo, o sea, caja central flaqueada por columnas corintias acabaladas en espiral.

Otro de los más prolijos escultores y otro de los grandes maestros fue **Juan de Mesa**. El maestro nació en Córdoba en 1583, y entró como aprendiz en el taller de Montañés en 1606, superada ya la veintena, lo que nos hace pensar que ya traía alguna formación cordobesa. El profesor Hernández Díaz comenta que pudo aprender a las ordenes del escultor cordobés Francisco de Uceda. Probablemente haría el examen de acceso al gremio de escultores y entalladores sobre 1615, trabajando desde esa fecha en el taller de Martínez Montañés. Y será precisamente en esta etapa de taller cuando realice la obra que aquí nos ocupa: “*Inmaculada Carmelitana*”, de 1610. Esta obra fue creada para presidir el retablo mayor del Convento de San José de Sevilla (Las Teresas). La Virgen, de pie, prescinde del escabel selénico con querubines que normalmente se venía usando, como hemos visto anteriormente, introduciendo aquí, Juan de Mesa, una novedad. María posee un rostro con rasgos montañesinos, lo que nos habla de lo temprano de ejecución de la obra en la vida del maestro cordobés. El cabello enmarca el óvalo de la cara cayéndole por delante. Al

igual que hemos visto en la obra de Diego López Bueno, ésta también se cubre la cabeza con una toca. La Virgen queda cubierta con un amplio manto blanco que se prende a la altura del pecho y se recoge bajo en brazo izquierdo. Las manos las tiene en actitud orante, como es la norma general. Las vestiduras, ricamente estofadas son decoradas con motivos florales y vegetales.

La obra está impregnada del clasicismo montañésino, pero a pesar de todo, introduce ciertos elementos novedosos, como puede ser el color del manto, que hasta entonces habíamos visto que era azul, convirtiéndose en esta obra en blanco. Además, y quizás la característica más importante es la no posesión de escabel selénico con querubines, introduciéndose aquí una interpretación, por parte de Mesa, muy personal del tema concepcionista, bajando a la Virgen a la Tierra, pero aún llenándola de misticismo.

Otro de los grandes maestros fue **Alonso Cano** (1601 -1667). Pasó buena parte de su vida en la Sevilla del primer tercio del siglo XVII. Escultor, pintor y arquitecto, se dice, que de entre todos los maestros españoles, Alonso Cano, fue el que más se aproximó al ideal del genio universal. Durante su etapa sevillana, el artista trabajó, en ensamblaje de retablos, junto a su padre, pudiendo citarse el "*Retablo Mayor de la Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva*", en Lebrija. También estando en Sevilla cultivó el tema iconográfico de la Inmaculada Concepción, pudiéndosele documentar hasta cuatro obras: la "Inmaculada" de la Iglesia sevillana de San Andrés, fechable hacia 1620 -1625; la "Inmaculada" de la Iglesia Parroquial de Santa María la Blanca, en la sevillana localidad de La Campana, fechable entre 1629 y 1632; la "Inmaculada", esculpida en piedra, que se encuentra en la Portada de la Iglesia Parroquial de Nervión en Sevilla, y que según Ponz estaba firmada por el autor hacia 1615 -1620; y la "Inmaculada" de la Parroquia de San Julián también en Sevilla.

La "**Inmaculada de San Andrés**" es una fina y elegante figura enmarcable dentro del más puro estilo montañésino. Obra de la primera época de Cano ha sido puesta en relación con el arte de Jerónimo Hernández, aunque para Domingo Sánchez-Mesa Martín, no existe relación entre la obra el arte hernandiano. Tanto el tipo de la cabeza, como el plegado y distribución del manto la acercan a la montañésina de El Pedroso, haciendo Cano, en su interpretación, una bella consecuencia de la influencia que en el tema imponían los modelos del maestro de Alcalá de Henares.

La "**Inmaculada de La Campana**" va a ser junto con la "**Inmaculada de la Catedral de Granada**" una de las que el artista va a interpretar más personalmente. Aunque no se aparta mucho de los modelos impuestos por Montañés. La de La Campana ofrece la variante de que no posee los brazos en actitud orante, si no que las tiene extendidas mostrándose hacia el fiel. La Virgen descansa sobre escabel selénico con las puntas hacia arriba, con tres virtuosos querubines y lleva manto azul abrochado al cuello , que recoge sobre su mano izquierda. Posee tocado en la cabeza, y la indumentaria está ricamente estofada con motivos florales, como era norma en la época. La Virgen posee un rostro de perfecta belleza, con nariz recta y grandes ojos, como gusta de representar el maestro, perdiéndose el ideal de belleza montañésino de ojos almendrados. La cabeza no posee inclinación, dirigiéndose la Virgen al fiel en actitud de llamarlo y acogerlo entre sus brazos.

La "**Inmaculada de San Julián**", aunque posterior en el tiempo, a la citada anteriormente, va a recoger la herencia inmaculadita sevillana promovida por Montañés. La escultura reposa sobre escabel selénico con las puntas hacia arriba y

dos bellos querubines. Va a respetar el estilo ya tantas veces comentado, promulgado por Pacheco, reproduciendo una niña de unos catorce años de edad, llena de pureza y virginidad. Su bello rostro queda enmarcado por una fina cabellera cuyos mechones caen sobre los hombros y la espalda, como solía cultivarse en la época.. Las manos, en actitud orante, se unen sobre las puntas de los dedos. Viste amplio manto azul, sujeto por una presilla, cuyos pliegues se recogen con suave naturalidad.

Esta Inmaculada es un bello ejemplo de su producción escultórica. Reseñándose en una carta enviada por Antonio Ponz al Conde del Águila, donde se recoge que la obra fue traída de La Campana, hasta la iglesia sevillana de Santa Lucía. En un primer momento, la autoría se le adjudicó a Martínez Montañés, cosa nada extraña debido a los rasgos que la obra posee. Hacia 1800, Ceán Bermúdez, la relacionó con la producción del maestro granadino, atribución que ha sido aceptada por diferentes especialistas del tema. La imagen fue trasladada al Templo de San Julián en 1868, tras la revolución acaecida en Septiembre de ese mismo año.

Otro artista de este periodo que nos ha dejado su legado concepcionista es **Jacinto Pimentel**. Poco sabemos de este escultor sevillano. Sabemos que trabajó en el taller de Francisco de Ocampo como oficial hacia 1624 y que trabajó en las provincias de Sevilla y de Cádiz, entre los años 1627 y 1660, falleciendo sobre 1676. Entre sus obras más destacadas podemos citar el Retablo de la Capilla de Jerónimo Ruiz de la Fuente, en el Convento de San Antonio de Padua de la capital hispalense.

Respecto a su producción concepcionista, poseemos una "**Inmaculada**", procedente de la **Iglesia de San Lorenzo** en Sevilla. Poseemos el contrato por el cual el artista se comprometía la hechura de la imagen fechado el 10 de Junio de 1630, junto con los ensambladores Bartolomé de la Puerta y Blas de Castilla Noel, comprometiéndose todos ellos a realizar un Retablo para la capilla sepulcro de Diego de Herrera Arias, en dicha parroquia. Dicha capilla se encontraba en el lado del Evangelio del susodicho templo, trazándose la efigie concepcionista al presbiterio que es donde se encuentra hoy en día.

La Virgen se alza sobre un escabel selénico con dos querubines y media luna con las puntas hacia arriba, enlazando así con la tradición. La efigie dirige su mirada al frente, como hemos visto en la obra de Cano, presente en La Campana, y une sus manos en el pecho en actitud orante. El bello rostro juvenil resalta la candidez de la niña y por tanto su virginidad. Aún así, el rostro está dotado de gran rigidez, lo que provoca seriedad en el semblante, acentuando la rotundidad del modelado y la fuerza de los volúmenes compactos y cerrados. El cabello desciende a ambos lados del rostro sobre los hombros. Viste larga túnica con manto que le cubre el hombro izquierdo pasando por debajo del brazo derecho para recogerse en amplios y elegantes pliegues.

Esta obra, aunque entronca con la tradición representativa de la Inmaculada, no posee tantos rangos montañesinos como las anteriormente descritas, dotando el artista a la obra de gran personalidad. No se sale del clasicismo imperante e incluso se recarga su rectitud con lo estático de la pose de la Virgen y el sencillo tratamiento que se hace de los paños.

También dentro de esta corriente clasicista que se estaba dando en Sevilla durante la primera mitad del siglo XVII, va a trabajar **Francisco Dionisio de Ribas**, nacido en Córdoba en 1616. Perteneció a una familia de artistas, destacando junto a él su hermano Felipe, escultor y entallador; y Gaspar, pintor. Él, además de escultor fue también trazador de retablos, destacándose el que hizo para la sevillana iglesia de

San Román, San Lorenzo o San Pedro, que es donde se encuentra la obra concepcionista, con la que el escultor contribuye a tan venerada iconografía.

El "**Retablo Mayor de la Iglesia de San Pedro**", que es donde se encuentra la "**Inmaculada**", que vamos a comentar, le fue contratado, en 1641, a su hermano Felipe. La muerte de éste hizo que Francisco lo concluyera. Según el contrato original, se debía tallar la imagen de la Virgen en su misterio de la Asunción, solventándose la iconografía con una Inmaculada.

El tema va a ser tratado por el escultor de diferente manera. En primer lugar la imagen es más una mujer que una niña. Su rostro descansa sobre un largo cuello, lo que nos habla de los cambios que se van a producir en la estética en la segunda mitad del siglo XVII, además de configurarse de una manera auténticamente personalísima. La Virgen gira un tanto la cabeza hacia la derecha, quedando éste completamente visible debido a que le pelo se recoge en dos bucles simétricos a ambos lados, cayendo después sobre los lados. Este tratamiento del pelo nos vuelve a hablar de formas más dinámicas. La Virgen une sus manos sobre el pecho en señal de arrobamiento místico. La indumentaria de la imagen consta de túnica blanca con preciosos motivos florales sobre bajomanto verde esperanza. El manto es de color celeste, también finamente adornado, envolviendo a la Virgen, pero dejando su brazo derecho completamente al descubierto y recogido sobre el hombro izquierdo. El reverso de éste es de color naranja, introduciéndose así una característica novedad. Rompiendo con la ortodoxia, la imagen nos va a dar otra nota de novedad residente en que no se yergue sobre escabel selénico, si no que lo hace sobre sus propios pies, que descansan en una peana.

Es esta una obra donde el modelado de las formas resalta sobre el tallado, configurándose un conjunto, que, sobre todo en el tratamiento del manto nos habla de una ruptura con los cánones de sobriedad y clasicismo que se imponían en la primera mitad de siglo con Martínez Montañés. Se configura así un conjunto que si bien descansa sobre cimientos clásicos empieza a denotar cierto movimiento y fragilidad en las formas, conceptos que serán recogidos por otro gran maestro: Pedro Roldán.

Otro escultor que va a enlazar con el barroco dinámico de la segunda mitad del siglo XVII, va a ser **Alonso Martínez**, del que conocemos escasos datos biográficos. Se sabe que residió en Cádiz desde 1625, siendo originario de Las Montañas de León, donde ya trabajó con el escultor y retablista Alejandro de Saavedra, pudiéndolo considerar como su maestro.

Su obra más importante en Sevilla será el "**Retablo de la Concepción Grande**" en la Santa Iglesia Catedral, que es donde se encuentra la obra que vamos a tratar. La "**Concepción Grande**" preside el retablo del mismo nombre, y si bien sigue las directrices iconográficas propuestas por Montañés y Pacheco, va a introducir ciertos elementos que la van a enlazar con la nueva estética más dinámica. Se yergue sobre un escabel selénico, con luna de puntas hacia abajo, que empieza a ganar en profusión de querubines, siendo éste el caso de todos los comentados, donde mayor cantidad de seres celestiales aparecen: seis. Otro rasgo va a ser el tratamiento del cabello, que si bien se va a abrir en dos bucles, a la manera de Ribas, ahora, el tratamiento del pelo se hace más realista y efectista, configurando una cabellera de un incipiente dinamismo. El manto, de color azul, y profusamente decorado, se configura idénticamente al anteriormente comentado: Se pliega sobre el hombro izquierdo dejando el brazo derecho completamente al descubierto. En esta imagen vamos a ver como el manto, va a ser ahora uno de los elementos donde más se va a apreciar el dinamismo, ya que a partir de ahora no se va a colgar ni se va a ceñir del cuello, si no que

va a envolver a la imagen de manera dinámica y efectista, creando volúmenes frágiles cadenciosos. Alonso Martínez ha creado una bella representación del tema, que si bien se acerca a los preceptos del maestro Montañés, va a introducir otros que nos hablan de la introducción de una nueva estética en la ciudad.

Es evidente que después del triunfo del realismo en la escultura del siglo XVII, se inició una evidente tendencia plástica que se recreó en la acentuación del movimiento gesticulante, teatralmente expresivo, donde la agitación de los cabellos y de las ropas se correspondían con actitudes frágiles y aparatosas. Este barroco dinamizará, al tiempo que también separará de la realidad cercana a nuestra escultura y, más que significar la disminución de la importancia de los contenidos respecto al de la pura ornamentación, resulta una acentuación de éstos en sentido desbordante y espacial.

En esta nueva corriente estética se destaca con grandes ejemplos la escultura andaluza, siendo Sevilla su núcleo principal, tras recibir el influjo de las novedades flamencas e italianas. El flamenco **José de Arce** se viene considerando como el principal introductor del barroquismo europeo en la ciudad hispalense y por ende en Andalucía, viviendo aún Martínez Montañés y trabajando aún Alonso Cano. Tras él, la familia de “Los Roldán”, incluyendo a Duque Cornejo, materializará este nuevo impulso, en el que tanto tiene que decir el nuevo arte de Rubens y de Bernini, difundido por estampas y grabados. Y en todo este nuevo giro estético cumple un papel fundamental la policromía que se anima y enriquece con múltiples y brillante colores, con ricos y abundantes dorados resaltados con adornos en picado, encajes y pulimentados barnices y corlas.

El Maestro **Pedro Roldán** (1624 -1699), es uno de los más importantes escultores de nuestro barroco y creador de uno de los talleres familiares más activos del barroquismo andaluz. Nacido en Sevilla, fue bautizado en la Parroquia de El Sagrario, un catorce de Enero de 1624. La familia marchó a Orce, en la provincia de Granada, donde murió su padre, Marcos Roldán. En 1638, ya lo tenemos de aprendiz en el taller de Alonso de Mena en Granada, donde vivió y trabajó hasta 1647, año en el que, ya formado como maestro escultor, se estableció por su cuenta a Sevilla, donde se estableció con su hija María y su esposa. Aquí trabajará y triunfará ganando prestigio y patrimonio. Tuvo en total ocho hijos, de los cuales María y Luisa colaboraban con él el taller. Murió en 1699 tras haber trabajado en Granada, Sevilla, Cádiz, Jaén y Córdoba. Su obra tuvo que ser muy amplia y en gran parte, hecha con la colaboración de su taller.

En Sevilla, marchado Cano a Madrid, y con Montañés inactivo, sólo los Ribas, mantenían predominantemente la gran escultura, aparte de José de Arce que fue quien influyó más decisivamente en el arte sevillano del momento. De lo conocido de Roldán, nada testimonia el arte de Alonso de Mena. El cambio a unas formas más sueltas y movidas, a un concepto más pictórico, tampoco puede justificarse como una deducida evolución de las formas montañés hiñas. Hay que aceptar la irrupción de unas nuevas maneras llegas de fuera y que se impusieron al ser aceptadas por la clientela.

El modelado se va a convertir en el procedimiento de simplificación plástica de volúmenes, de masas ondulantes resultantes en los grandes pliegues del manto y en la composición de los cabellos, siendo muy distinto del plegado geométrico o duro que después veremos en Pedro de Mena. Es indudable que este cambio se debió al cambio del gusto, al arte distinto de Cano, pero sobre todo, a las obras de José de

Arce y a los grabados que del barroco italiano llegarían a los talleres sevillanos, entre ellos al de Pedro Roldán.

Dentro de la obra Concepcionista de Roldán podemos citar la "***Inmaculada del convento de los Trinitarios Descalzos de Córdoba***", hoy Parroquia de Nuestra Señora de Gracia. Esta dulce escultura se expone en un retablo neoclásico del citado templo. Su tamaño es algo menor que el natural. Repite el modelo inmaculadista, de la Virgen con las manos en el pecho en actitud orante y con la cabeza levemente girada hacia el lado contrario. La Virgen se apoya sobre una esfera celeste con la cabeza de rico querubín mirando hacia arriba. Posee media luna con las puntas hacia abajo. La composición de la Virgen sobre la bola hace que el conjunto gane en altura, ganando así en efectismo y teatralidad. Su rostro corresponde al de una mujer madura, cuyos rasgos son propios del autor. Viste una movida túnica que se adhiere a su cuerpo conformando una serie de pliegues que se acentúan en la zona de los pies. El manto revoloteo al viento, dotando al conjunto de gran dinamismo y sentido volumétrico. La obra representa todo lo que hemos venido comentado acerca de la nueva estética dinámica del barroco.

Pedro Roldán también contribuirá al motivo concepcionista con varias tallas más de la Inmaculada, a citar una procedente de la "***Iglesia de Santa Ana de Montilla***", en la que usa un canon muy alargado, para la composición del tema, de 1652, o la desaparecida del **Colegio Jesuita de Las Becas** en la capital hispalense.

Siguiendo la tradición de Pedro Roldán vamos a encontrar a su hija, **Luisa Roldán** o "***La Roldana***" (1654 - 1704). Como hemos señalado anteriormente, Luisa, muy pronto se vio atraída por las artes escultóricas y se convirtió en el principal discípulo de su padre, trabajando en su taller desde muy temprana edad. Su hermana Francisca también cultivó las artes, pero en las ramas del bordado, el estofado y encarnado. Se casó con el también escultor Luis Antonio Navarro de los Arcos, pero su relación no fue bien, siendo Luisa la que tenía que mantener a la familia económicamente, además, su vida fue dura, ya que perdió a la mayoría de los hijos que engendró.

Trabajó en Cádiz y Madrid, dónde desarrolló su etapa artística más fructuosa. Sin embargo, su anhelo era convertirse en escultora del rey, haciéndose esto realidad el 15 de Octubre de 1692, cuando se le comunica la adjudicación de la plaza de Escultora de Cámara. Pero este título no repercutió en las arcas familiares, ya que los encargos no eran pagados en su tiempo. Tras unos años de enfermedades murió en 1704, poco después de su padre.

En el muro derecho de la Iglesia del Monasterio de Santa María de Jesús, en Sevilla, se sitúa un retablo fechado en torno a 1700. En él se expone la imagen de una Inmaculada Concepción, atribuida a Luisa Roldán. La obra es de exquisita belleza y prelude los finos y elegantes preceptos estéticos que se desarrollarán durante el siglo XVIII. Se yergue la Virgen sobre escabel selénico con cabezas de querubines, y es flanqueada a ambos lados por dos pequeños y traviesos angelitos, introduciéndose así una novedad, ya que los querubines se van a salir del escabel para acompañar a la imagen, dotando al conjunto de gracia y dinamismo. En el rostro de la Inmaculada se pueden apreciar algunos rasgos característicos de su autora, como por ejemplo su sonrisa melancólica, el óvalo redondeado, las cejas finas largas y arqueadas y esos ojos rasgados con cierto aire oriental. El rostro queda enmarcado por la cabellera, que con largos bucles cae sobre los hombros y se dispone por su espalda. La túnica es riquísima, con grandes estofados y motivos decorativos, y el manto se ciñe al cuerpo en amplios y desiguales pliegues, dotando al conjunto de grácil movimiento y

delicadeza, preludiando la estética del siglo XVIII, promulgada con gran sabiduría y maestría por su sobrino Pedro Duque Cornejo.

Pero antes de imbuirnos definitivamente en los quehaceres del siglo XVIII, me gustaría pararme a comentar la obra concepcionista de otro de los grandes escultores del barroco andaluz: **Pedro de Mena** (1628 -1688). Aunque su obra y su formación son plenamente granadinas, debemos señalar que, dentro de la escuela sevillana, que estamos tratando poseemos la obra de una Inmaculada Concepción, procedente de la Parroquia Matriz de San Juan Bautista, en Marchena. Obra de la que el mismo escultor hace referencia en un inventario de bienes que él mismo dejó a su muerte en 1688.

Nace en Granada en 1628, siendo hijo de Alonso de Mena, también escultor. Con quien aprende y trabaja hasta su muerte. Entre los rasgos más definidores de su arte está la tendencia de representar la directa realidad de la vida, teniendo gran capacidad para captar la expresión concreta, materializada en volúmenes plenamente definidos por un modelado tenso, apurado de forma, que a pesar de tener su primera inspiración en los temas pictóricos o en el propio natural, después de su versión escultórica, ganan toda la rotunda concreción de lo escultórico, logrado con una gran talla en madera.

Su producción es muy extensa, sobre todo después de 1658, cuando se traslada a Málaga, donde abre taller y hace el Coro de la Catedral. Los temas donde alcanza más éxito serán los referidos a los santos ascetas y los de la Pasión. La propia religiosidad del artista, (todos sus hijos fueron religiosos) empapa su obra de este carácter, que siempre nos atraen por su sentimiento profundo. En los temas marianos se declara más deudor de Cano, fundamentalmente en las Inmaculadas, más o menos cercanas al modelo de la del Facistol de la Catedral Granadina, a las que suele colocar grupos de bellos ángeles en el escabel. Ejemplos son la "**Inmaculada de Alhendín**", de gran eclosión barroca, y la "**Inmaculada de Marchena**", que nos ocupa, más sobria en formas.

Si hemos estado hablando que hacia la segunda mitad del siglo XVIII, se estaban introduciendo en Sevilla los elementos que configurarán el barroco dinámico, tenemos que puntualizar que aún se siguen haciendo obras bajo los preceptos del clasicismo. Las comparaciones son odiosas, pero en la historia del arte, por desgracia tenemos que comparar, y si hemos de analizar las dos Inmaculadas de Mena, señaladas anteriormente, tenemos que referirnos a que la de Marchena es de hechura completamente distinta a la de Alhendín, siendo ambas obras del mismo creador.

La Inmaculada de Marchena se yergue sobre media luna con las puntas hacia a abajo, como marcan los cánones más ortodoxos. Obra de gran frontalidad. La Virgen posee una mirada seria y frontal, así como también posee las manos juntas, en actitud orante, hacia la altura del pecho, y en perpendicular al rostro, serio y sereno, enmarcado por una muy larga cabellera que le cae sobre os hombros, más abundantemente sobre el izquierdo, a la manera que tratará también en su Magdalena Penitente. Viste túnica blanca, adornada con minuciosos exornos florales y manto liso azul, a la manera de la Inmaculada del Facistol de Granada, de Cano. El manto se recoge en duros pliegues sobre el brazo izquierdo, dándole al conjunto un fuerte volumen central, para configurar la forma en "huso", que el maestro Cano usó en la Inmaculada del Facistol de la Catedral de Granada.

**Pedro Duque Cornejo** (1678 -1757)ha sido, según algunos críticos, el más

distinguido escultor y entallador andaluz de todo el siglo XVIII: Perteneció a la familia de los Roldán, siendo su madre Francisca Roldán Villavicencio, su padre Pedro Duque Cornejo, también escultor; su tía Luisa Roldán, “La Roldana”; y su abuelo Pedro Roldán.

Fue estatuario de cámara de la reina Isabel de Farnesio, cargo del que estaba ufano, pidiendo que se hiciera constar en su epitafio.; pretendió ser escultor de cámara del rey Felipe V, sin conseguirlo, lo que le causó gran decepción. Fue arquitecto, escultor, pintor, grabador y dibujante. Su formación inmediata hay que buscarla en torno a su abuelo Pedro Roldán, a su tía Luisa y a su madre, quien le impuso la policromía escultórica. Colaboró con Jerónimo Balbás y con Francisco Hurtado Izquierdo, quien lo introdujo en el ámbito cultural, estético y artístico granadino. Tampoco puede olvidarse su relación con los retablistas cordobeses de la época, sobre todo con los Sánchez de Rueda. Su presencia en la corte lo puso en contacto con las colecciones reales, con la escultura castellana y con las obras de Bernini, conocidas directamente o mediante grabados. Trabajó materiales pétreos y lignarios. Proyectó y ejecutó retablos y, sobre todo, imaginería, tanto decorativa como procesional, y también el tema concepcionista que aquí tratamos.

Comenzaremos el estudio con una obra que no es propiamente una Inmaculada Concepción, sino una “Gran Madre”, concretamente la “**Gran Madre de la Iglesia del Sagrado corazón de Jesús**”, de la capital sevillana, tema iconográfico muy apegado al concepcionista, puesto que se representa de igual forma aunque la Virgen porta al Niño en sus brazos. En esta obra se observa ya un estilo plenamente definido, fruto de una constante evolución, conseguida tras la realización de obras en Granada y Sevilla, lo que da fe de su solidez profesional.

Esta imagen mariana se alza sobre escabel selénico son un grupo de angelitos que juegan alrededor de la madre mostrándonoslos agrupados bajo composición semicircular, que, junto a la media luna con las puntas hacia abajo, componen en el escabel un juego de curvas y proporciones muy típicas de la escuela dieciochesca. La representación de los querubines ya no se va a limitar sólo a la cabeza, sino también a todo el cuerpo, representándolo en actitudes juguetonas y traviesas que acentúan el dinámico barroquismo.

María muestra al Niño mientras lo sustenta sobre su brazo izquierdo, insistiendo en la maternidad divina, razón última de su concepción inmaculada. Dirige su mirada hacia el Niño Jesús, contemplándolo con cierta tristeza, dejando ver lo que los exegetas denominan melancolía de la pasión. También le dirige la Virgen a su hijo una rosa, símbolo de la maternidad divina.

Esta obra, iconográficamente, va a suponer también el tema de la Madre desairada, pues así lo sugiere la posición del Niño, que mirando al espectador, posa su mano izquierda sobre la madre. Ésta viste una larga túnica configurada con largos pliegues, que tapan en parte a los querubines. El manto se recoge sobre el brazo izquierdo y describe una amplia curva sobre el derecho, marcándose una fuerte diagonal en la mitad inferior de la figura cuya silueta de “huso” responde al gusto granadino. La obra delata el sentido de la integración de las artes que Cornejo poseía.

Otra obra concepcionista de Pedro Duque es la “**Inmaculada de la Cofradía de la Purísima Concepción**”, de Puente Genil, Córdoba. Obra de índole mucho más clásica que la anteriormente comentada, posee un marcado estilo granadino, y una semejanza compositiva con la Inmaculada de Pedro de Mena de Marchena,



comentada anteriormente y con la de Cano del Facistol de la Catedral Granada. Si bien, Pedro Duque, introduce en esta obra elementos más dinámicos como son las aspás que configuran el manto, dotando a la obra de cierta inestabilidad dentro de la estabilidad que posee. La Virgen se yergue sobre base repleta de cabezas de querubines, y no de querubines enteros como en la Gran Madre, no poseyendo así el dinamismo con el que tan risueñas figuras dotan a las composiciones. Posee también media luna con las puntas hacia abajo. Una larga caballera, peinada con raya en medio como hemos visto en la Inmaculada de Pedro de Mena, le cae sobre los hombros. La Virgen se viste con túnica blanca cuyos pliegues caen hacia abajo, adornado con un virtuoso estampado floral que no raya en lo ostentoso, otorgándole un gran toque de elegancia. Posee manto azul, a la manera de Cano, sin decoración profusa, tan sólo en los bordes, y se ciñe al cuerpo a la altura del cuello, que si bien acentúa la forma en “huso”, dota el conjunto de una suave inestabilidad con la “X” que describe, con los pliegues de la derecha y de la izquierda. El primero con pico hacia arriba, y el segundo con pico hacia abajo. Formando un “*quiasmo*”, que el autor va a usar en muchas de sus obras.

En el Siglo XVII Sevilla se vio inmersa en una intensa polémica entre los dominicos y franciscanos acerca de la creencia concepcionista. Dicha controversia se zanjó a través de la intervención de Paulo V, el 12 de Septiembre de 1617, prohibiendo todo acto y manifiesto público en contra de la creencia concepcionista. El pueblo sevillano, tras enterarse del Breve pontificio, salió a las calles gritando vítores en honor a la Inmaculada, quedando todo aquello demostrado por el repique de las campanas catedralicias y diversas demostraciones de gozo que se prolongaron durante el siglo XVIII, queriendo Pedro Duque Cornejo colaborar también con tan excelsa creencia, dándole a la ciudad de Sevilla una de las Inmaculadas más bellas que esta posee.

Se trata de la “***Inmaculada del Convento de los Carmelitas Descalzos***”, de la ciudad de Sevilla, realizada por Pedro Duque en 1743. Como es habitual se eleva sobre una nube tachonada con cinco cabezas de querubines, que le sirve de escabel y aluden al orden y la perfección divina. No va a utilizar el artista la media luna, tan representativa del tema. La virgen, que presenta la manos en oración ligeramente desviadas del eje de la composición, gira su bello rostro levemente hacia la derecha, fijando su limpia mirada hacia abajo en señal de bondad, prudencia y virginidad. El ropaje se compone de manto azul con estampado floral, que se recoge en los brazos formando el ya mencionado quiasmo, cruce telas en forma de “X” muy del gusto del autor. La túnica dorada, adornada con suaves florecillas, deja entrever el marcado *contrapposto*, que en la obra anterior no se percibía. Sus vestiduras revolotean al viento, produciendo un claro efecto de inestabilidad, muy característico en las obras de Pedro Duque.

Pero si los *contrapostos* y *quiasmos* de Pedro Duque Cornejo nos sumergían el barroco dinámico del siglo XVIII, tenemos que señalar aún la obra concepcionista de dos escultores, que van a llevar las enseñanzas del maestro Pedro Duque a límites de virtuosismo y movimiento nunca antes vistos por estos lares.

El primero de ello será ***Benito Hita del Castillo***, representado por la “***Inmaculada del Sagrario de la Iglesia de Santa Catalina***” en Sevilla. Hita del Castillo, era sobrino de Felipe Fernández del Castillo, y entre ambos trazaron y ensamblaron el retablo principal de la capilla Sacramental del templo antes referido. Al morir Felipe, continuó Benito en solitario, concluyendo la obra a finales 1753. El total resultante está presidido por una Purísima Concepción.

El artista nació el 12 de Enero de 1714 en el seno de una familia de artesanos, destacándose en él una temprana vocación escultórica. Al parecer se formó en el taller de Miguel de Perea y Montes de Oca. También hizo una serie de viajes a Granada donde se puso en contacto con el ambiente de aquella escuela. En su obra se denotan aparte de claros rasgos barrocos, elementos de la técnica dieciochesca. Ya que estudia con minucia las posturas y ademanes de las imágenes, así como también la distribución y volumetría de los paños. Muestra un claro interés por diagonales y escorzos. Sus figuras femeninas responden a delicados y finos modelos juveniles, frente a otras formas más rotundas del siglo anterior. A pesar de todo, sus imágenes poseen al mismo tiempo una imagen de santidad, perfección y plenitud espiritual, como la Inmaculada que nos ocupa.

Se apoya sobre una nube de grandes dimensiones donde todo lo comentado anteriormente referente al movimiento de los angelotes, aquí se realiza con grandeza, ya que los querubes, de cuerpo entero, juegan y revolotean alrededor de ésta adoptando imposibles poses. Hay que destacar también que la Virgen no se levanta en el centro del escabel como se ha visto anteriormente, sino que se desplaza un poco hacia la derecha, como queriendo salirse de él. Las dimensiones del escabel tal vez proporcionen cierta pesadez al conjunto, pero se contrarresta con la grácil pose de la Virgen. En la imagen se denota un canon más alargado aún que el que introdujo Roldán, con un esbelto cuello que gira suavemente su cabeza hacia la derecha. Su mirada se dirige también hacia el suelo en claro gesto de obediencia espiritual. La túnica que viste posee numerosos pliegues que dotan a la imagen de un claro efecto de luces y sombras, consiguiéndose un marcado barroquismo que refuerza el revoloteo del manto. El conjunto se ennoblece con una rica policromía, siendo especialmente sugerente la estampación floral y vegetal de la indumentaria. Podemos decir que la figura consigue el buscado ideal de belleza sin afectación. Su esbelta silueta, acabado, y exquisito dibujo, nos habla del quehacer sensible e intimista del autor. Su movido diseño y su virtuosismo técnico, hace que se pueda considerar esta obra como uno de los más perfectos ejemplos del barroco hispalense del siglo XVIII.

Sevilla, hacia 1770 -1780, conoció el inicio de un nuevo periodo artístico, el de los academicistas, que desembocará en el neoclásico. Así, concluye el barroco desde una óptica oficial, ya que el pueblo siguió conservando el sustrato barroquizante que nunca perderá, incluso hoy día, se conserva, gracias a la estética difundida y pervivida por las cofradías sevillanas. Aún así, a finales del siglo XVIII, encontramos la obra del portugués **Cayetano de Acosta** (+1780), con "**Mater Inviolata**" (1776) procedente del Palacio Arzobispal de Sevilla, y su "**Inmaculada del Convento de Santa Rosalía**"(1761), que preside el retablo mayor del dicho convento, y que junto con la primera constituyen dos obras plenamente barroquitas dentro de los comienzos del Academicismo.

El siglo XIX marcará la aparición del Nuevo Régimen ,con su triunfo del liberalismo y del capitalismo, y el hombre empieza a cuestionarse ciertas verdades, la existencia de Dios, la monarquía como forma de gobierno. Va a desaparecer la sociedad estamental imponiéndose el lucro desmedido en el lucro de las ganancias comerciales, y las costumbres comenzarán a criticarse. Sin embargo la sociedad sevillana del momento no rompe radicalmente con los preceptos artísticos que le habían venido acompañando durante los dos últimos siglos, y así la imaginería sabrá conservar la esencia de lo clásico.

## BIBLIOGRAFÍA.

Sánchez Mesa, D. (1991) *“El Arte del Barroco: Escultura, Pintura y Artes Decorativas”*. Historia del Arte Andaluz, volumen VII. Sevilla: Ediciones Gever.

VV.AA. (2004) *“Inmaculada, 150 Años de la Proclamación del Dogma”*. Catálogo de la Exposición “Inmaculada, 150 Años de la Proclamación del Dogma”. Córdoba: Publicaciones de la obra social y cultural Cajasur.

VV.AA. (1985) *“La Escultura y la Arquitectura Española del S. XVII”*. Tomo XXVI. Historia General del Arte, “Summa Artis”. Madrid: Espasa -Calpe.

VV.AA. (1999) *“La Inmaculada en el Arte Andaluz”*. Catálogo de la Exposición “La Inmaculada en el Arte Andaluz”. Córdoba: Publicaciones de la obra social y cultural Cajasur.