

PROPAGANDA DEVOCIONAL Y FUENTES PARA LA HISTORIA DEL ARTE. A PROPÓSITO DE UNA ESTAMPA DE LUCAS VALDÉS Y DOS ESCRITOS RETÓRICOS

POR FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA

La estampa grabada resulta de gran importancia como fuente para la historia del arte. No sólo porque permite reconstruir espacios y ámbitos actualmente transformados, sino también como expresión de ideas y contenidos culturales de épocas pasadas. Si a la imagen añadimos ciertas fuentes textuales como sermones y literatura devocional, es posible ofrecer una visión del significado y valoración de las obras de arte. Aquí analizamos el caso de un grabado de Lucas Valdés, de 1712, que representa el altar de la Inmaculada, de la iglesia de San Hermenegildo de Sevilla, en relación con una pieza de oratoria y otra de carácter biográfico, que documentan el patrocinio artístico e intenciones devotas del jesuita Baltasar del Alcázar.

Engravings are a very important source for the history of art, not only because they enable us to reconstruct spaces currently transformed, but also because they are an expression of the ideas and cultural contents of the past. If we add some textual sources to images, such as preachings and devotional literature, it is possible to offer a view of the meaning and valuation of works of arts. In this paper we analyse the particular case of an engraving by Lucas Valdes, dating from 1712, which represents the altar of the Immaculate of San Hermenegildo Church's in Seville, and a biographical character writing, both of which document the artistic patronage and devotional intentions of Jesuit Baltasar del Alcazar.

El desarrollo y difusión del grabado desde finales del XV en adelante, puede considerarse toda una revolución dentro del arte y la sociedad del mundo moderno, de parecidas consecuencias a lo acontecido con la fotografía a partir del XIX. Por un lado, el grabado fue utilizado como instrumento para la transmisión de imágenes y modelos icónicos, sirviendo así de fuente de inspiración que, en no pocas ocasiones, pintores, escultores y hasta arquitectos, siguen al pie de la letra. No debemos olvidar una de las funciones esenciales de la estampa, la divulgación de valores devocionales,

religiosos, educativos, etc. entre la población y tampoco podemos inadvertir que las estampas, habida cuenta de su economía y fácil difusión, contribuyeron a forjar un creciente interés por el arte entre las clases populares, posibilitando el coleccionismo de imágenes baratas, así como la progresiva configuración de toda una cultura visual, que alcanza su cénit y máxima complejidad en pleno siglo XX. La ampliación y diversificación del “imaginario” popular, del XVI en adelante, merced a la proliferación de grabados, dio lugar a partir de la siguiente centuria a lo que Juan Antonio Ramírez ha denominado “densificación icónica”¹, tendencia que corre paralela al acelerado proceso de urbanización registrado en Europa durante los siglos XVII y XVIII.

Sevilla fue un buen ejemplo de esa utilización masiva de la imagen grabada durante la Edad Moderna. A la ciudad llegaba en abundancia el producto de las florecientes prensas flamencas, francesas e italianas, integrado por grandes partidas de estampas puestas a la venta en la “metrópolis” o destinadas a su redistribución en América. A ello hay que sumar la febril actividad de las prensas sevillanas, cuya productividad y calidad no eran precisamente desestimables. No vamos a recordar las abundantes partidas de estampas inventariadas entre las posesiones de algunos artistas, especialmente pintores², pero conviene llamar la atención sobre las constantes referencias a “estampas” o “láminas”, consignadas en los inventarios de bienes de personas de rango social medio o bajo, carentes del poder adquisitivo necesario para acceder al disfrute de la pintura o escultura. La intensidad de prácticas religiosas y el ejercicio devocional, justifica el tráfico y afición por las imágenes sacras producidas en serie.

Desde nuestra perspectiva actual, junto a los posibles méritos de índole artística, hemos de contemplar en la estampa grabada otros valores que atañen a su capacidad documental. Corrientemente utilizada cómo fuente para la historia del arte y de la propia historia, no acaba de entrar de lleno, y con los honores que merece, dentro del aparato instrumental que sirve de punto de partida a los estudios histórico-artísticos. La fuente textual, en cambio, sigue siendo tenida en cuenta cómo la fundamental y prácticamente única capaz de permitir el acercamiento a la obra de arte y sus autores y de formular los argumentos explicativos más diversos. Sin embargo, en los últimos años no dejan de multiplicarse los esfuerzos tendentes a la catalogación y estudio de las fuentes iconográficas grabadas, bien atendiendo a colecciones concretas o después de proceder a la clasificación de las mismas para ofrecer repertorios icónicos de temas específicos.

Hace una década Serrera se preguntaba sobre la validez de un repertorio de imágenes, las que integraban el corpus de la “Iconografía de Sevilla”, cómo documento histórico y, más aún, extendía la interrogación respecto a su utilidad para *estudiar*

1. RAMÍREZ, Juan A: *Medios de Masas e Historia del Arte*, Madrid, 1997, págs. 30-31. Véase también CARRETE PARRONDO, J: “El grabado y la estampa barroca”, en *El grabado en España, siglos XV-XVIII*, “Summa Artis”, vol. XXXI, Madrid, 1996, pág. 203. MARAVALL, J. A: *La Cultura del barroco*, Barcelona, 1986, págs. 184-192.

2. Véase NAVARRETE PRIETO, B: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, págs. 63-73.

la historia de los llamados estilos artísticos.³ La respuesta a estas y otras cuestiones no era fácil, pero el desaparecido profesor, admitía su importancia cómo complemento a otro tipo de fuentes. Por si solas podrían ofrecer una imagen parcial de la ciudad, incluso imaginaria, pero analizadas paralelamente a los documentos y otros testimonios, era mucho lo que podrían aclarar e ilustrar. La cuestión se complica si tenemos en cuenta, sobre todo en el caso del grabado, que la intención de los autores muchas veces dista de ofrecer una imagen verídica de la realidad, tendiendo por el contrario a lo ideal o alegórico⁴, y precisando así una más compleja confrontación con otras fuentes, para evaluar y establecer su grado de capacidad informativa⁵.

Cuando el grabado es resultado de una clara intención de fidelidad hacia el objeto representado y existen textos capaces de complementar y ampliar la razón de su contenido, las posibilidades de información y su eficacia para la historia del arte se ven multiplicadas. El ejemplo que a continuación proponemos es ilustrativo de la variedad de enfoques con los que es posible abordar el análisis de imágenes y textos, así como de la diversidad de aspectos que, en relación con el arte, pueden contribuir a explicar. Desde una óptica exclusivamente positivista tenemos información sobre el aspecto interior de un templo a comienzos del siglo XVIII, edificio en la actualidad profundamente transformado y desprovisto de todo cuanto vemos en la imagen grabada. Es posible asimismo aproximarnos a dos obras que creemos desaparecidas o en paradero desconocido, un retablo y su escultura principal, esta última probable obra de Duque Cornejo. De igual modo, no podemos infravalorar la función propagandístico-devocional del grabado, muy acorde con la espiritualidad de la época, y especialmente con uno de los capítulos de mayor arraigo en la religiosidad sevillana: el culto a la Inmaculada Concepción. En última instancia es palpable la forma en que, esos ideales religiosos, propician y dan lugar a un interesante proceso de patrocinio artístico, conectado con la mentalidad y la cultura del barroco. Los textos paralelos a la obra gráfica aportan sustanciosas notas sobre la percepción y significación de la obra de arte en aquellos tiempos, detalle que a menudo se nos escapa a los historiadores del arte, más preocupados por nuestra propia visión interpretativa del hecho artístico.

1. EL DOCUMENTO GRÁFICO: LA ESTAMPA DE LUCAS VALDÉS Y FÉLIX DE ARAUJO

En los fondos de la “Calcografía Nacional” de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva una estampa suelta que representa una vista parcial del extinto templo jesuítico de San Hermenegildo de Sevilla, en concreto, centra su

3. SERRERA, Juan Miguel: “Sevilla: imágenes de una ciudad”, en *Iconografía de Sevilla 1650-1790*, Madrid, 1989, págs. 35-36.

4. *Ibidem*, págs. 37-53.

5. Véase al respecto HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: “La realidad irreal en la documentación gráfica histórica”, en *Boletín del I.A.P.H.*, nº 25, Sevilla, Diciembre de 1998, págs. 185-190.

visión en el altar de la Inmaculada Concepción, cuyo retablo, imagen titular y todo el exorno así como elementos arquitectónicos inmediatos, figuran meticulosamente detallados. El dibujo previo es de Lucas Valdés y el grabado, al aguafuerte, de Félix de Araujo Pinto, figurando igualmente el año: 1712⁶. Reproducido al menos en dos ocasiones⁷, aunque sin análisis alguno de su contenido, ha pasado prácticamente desapercibido para la crítica, de forma que viene a constituir una importante aportación, tanto a la obra de Lucas Valdés, muy nutrida de grabados para los que facilitó dibujos, cómo para la iconografía de Sevilla.

Al pie del grabado figuran tres cartelas cuyos textos, en latín, contienen dos párrafos laudatorios que incitan a la devoción, las laterales, mientras la central identifica el motivo de la estampa:

A la izquierda:

*Fulget Imago Dei, sine labe, in Virgine Pura:
Hanc referat, similis qui velit esse Deo.*⁸

A la derecha:

*Hanc utinam puris, vivisque coloribus, ipse
Virgineus nostro pectore pingat Amor.*⁹

En el centro:

ARA
*Immaculatae Conceptioni Purissimae V. Dei
Genitricis Mariae in Ecclesia S. Hermenegildi R. et M. Hispalensis Collegii
Societatis Iesu erecta.*¹⁰

Desde el punto de vista estilístico y compositivo Lucas Valdés ha hecho gala de algo a lo que ya nos tiene acostumbrados: su habilidad para la correcta y exacta representación del espacio arquitectónico. Un espacio sometido a las más estrictas reglas de la perspectiva, caracterizada esta última por la visión frontal, centralizada, con un punto de vista muy próximo a la altura del ojo humano y una línea de horizonte

6. Consta al pie del grabado; lado izquierdo: *D [-on] Lucas Valdes delineavit*. Lado derecho: *Felix de Araujo sculpsit Hisp [-alis] an [-ni] 1712*.

7. El grabado figura reproducido en PORTÚS, Javier y VEGA, Jesusa: *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, 1999, pág. 34. Los autores no se detienen en su análisis. Tan sólo refieren su significación devocional sin otros comentarios. En iguales circunstancias aparece en CARRETE PARRONDO Y OTROS: op. cit. pág. 412.

8. *Brilla la imagen de Dios, sin pecado, en la Virgen Pura: que se vuelva a ésta quien quisiere ser semejante a Dios.*

9. *Ojalá a ésta, el mismo amor virginal de nuestro pecho adorne de puros y vivos colores.*

10. *Altar de la Purísima Virgen María Inmaculada Concepción Madre de Dios, erigido en la Iglesia de San Hermenegildo Rey y Colegio Mayor Hispalense de la Compañía de Jesús.*

que puede coincidir con la prolongación del dintel de los vanos laterales y punto de fuga localizado en la peana de la Virgen, entre las dos cabezas de los angelillos que la flanquean. Al autor le interesa una representación detallada, fidedigna del recinto y sus elementos, muy lineal y veraz, por lo que recurre al sencillo pero seguro método de la perspectiva monofocal. Para distinguir y realzar algo los distintos elementos, procura una iluminación que proviene del lado izquierdo, a media altura de la composición y que produce tenues sombras e incrementa el sentido plástico y ambiental. El buril está hábilmente conducido, distinguiéndose diferentes grosores de líneas. En este sentido destaca la finura y preciosismo de las que componen la mesa de altar, la verja y las esculturas y pinturas representadas. En definitiva, un esmeradísimo resultado técnico que sitúan la estampa entre las mejores producidas en Sevilla durante el siglo XVIII. Frente a la rudeza que acostumbran manifestar los grabados de intención devocional de este tipo, aquí es patente el celo del patrocinador en producir una vistosa y artística estampa. Para ello no dudaría en contar con los servicios de Lucas Valdés, una de las principales personalidades artísticas de la Sevilla de la época, al igual que había hecho el Cabildo Catedralicio, cuando en 1703 le encomendó el dibujo para abrir una lámina representando a la célebre custodia de Arfe.

Valdivieso ha ponderado la especialización y destreza de Lucas Valdés, para concebir espacios arquitectónicos en virtud de las leyes de perspectiva. Los conocimientos de orden geométrico y matemáticos precisos debió, en gran parte, heredarlos de su padre. Esas facultades fueron puestas al servicio de importantes conjuntos de pintura mural, en los que demostró el dominio de las técnicas de la cuadratura, según advertimos en los Venerables o en la Magdalena¹¹. Sus arquitecturas, incluidas en murales y lienzos sueltos, advierten esta edificación perspectivista, unido a su familiarización con tratados de materia arquitectónica y estampas. Ello explica las múltiples representaciones de edificios concretos que le fueron encargadas y en los que brinda parecida maestría a lo expuesto en el grabado que analizamos. Podemos citar, entre las pinturas al óleo, la que representa los sepulcros de los Ribera, en la Cartuja de las Cuevas (1714), vista de la Capilla Real (fin. XVII) o el altar del Corpus (fin. XVII), las dos últimas atribuidas, pero reúnen los méritos precisos para confirmarlas entre las obras debidas a su pincel. Como en la imagen del Colegio jesuítico, otra vez nos encontramos con la visión centralizada, frontal, con único punto de fuga, punto de vista ligeramente elevado y meticuloso detallismo.

Si el autor del dibujo previo era personalidad de notorio protagonismo, el grabador sigue siendo prácticamente desconocido. Sin embargo está documentada su actividad en Sevilla entre 1702 y 1715. Entre las planchas que abrió hay que destacar las que representan a las Santas Justa y Rufina fechadas en 1710 y 1714. La segunda es la más lograda y responde a un dibujo de D. Clemente¹².

11. VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1992, págs. 284-285.

12. PORTÚS, Javier: "Selección y catálogo", en *Iconografía de Sevilla*, op. cit. págs. 138-139.

La mejor descripción de esta capilla, así como del resto del templo, cuando todavía podía conservar algunos de sus bienes muebles, nos la ofrece González de León¹³. Es posible que muchos detalles originales hubieran desaparecido ya de la iglesia del Colegio Jesuítico, a juzgar por el tiempo pretérito que emplea el citado autor en su descripción, realizada a principios de los años cuarenta. Distintos avatares producirían el continuo desmantelamiento del recinto. Recordemos que durante el trienio liberal (1820-23) sirvió de hemiciclo de sesiones a las cortes liberales, en más de una ocasión y, desde 1836, fue destinado a teatro¹⁴, quizás con posteridad al reconocimiento efectuado por González de León, quien da cuenta de su utilización como cuartel de artillería. Al referirse a la capilla de la Concepción aclara que en ella figuraba el sagrario y no entra en excesivos detalles, salvo para dejar constancia del *mal gusto* del altar y sus adornos, como no podía ser menos, teniendo en cuenta su vocación academicista. Por el contrario, elogia la imagen de la Virgen, que juzga ... *muy buena, con un gran grupo de Angeles al pie, todo ejecutado por Pedro Duque Cornejo*. Puede coincidir con lo ilustrado por el grabado. Sobre esta escultura y su hipotético autor volveremos luego, sin embargo, ahora nos interesa citar la prueba concluyente de que la estampa se corresponde, sin ningún género de dudas, con la capilla descrita por González. Nos referimos a las dos lápidas de jaspe, dispuestas a los pies de los pilares laterales, cada una de las cuales contenía sendas inscripciones dedicatorias en latín y que, el erudito decimonónico, transcribió y además tradujo. Expresaban a izquierda y derecha respectivamente:

CLARISSIMO VERAЕ SAPIENTIAE
 FONTI VIVAS SEMPER AQUAS.
 IN AETERNITATEM SALIENTES. HU-
 MANIS MENTIBUS OFFERENTI.
 IMMACULATAE VIRGINI. NOVILIS.
 SIMA DE TARTAREO HOSTE
 REDORTATA VICTORIA TERRAM
 TRIUMPHO SE DIGNO COELUM DE-
 CORANTI.¹⁵

13. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística...* Sevilla, 1844 (citamos por la edición facsímil de 1973), págs. 437-442.

14. "Iglesias y conventos demolidos y cerrados al culto por el liberalismo", en *Revista Católica*, vol. 6, 1883, pág. 348.

15. *A la clarísima fuente de verdadera sabiduría, desde la eternidad mana vivas aguas, que fecundisan humanamente. A la inmaculada Virgen, que del enemigo infernal alcanzó nobilísima victoria, digno triunfo de sí misma, con la que el Cielo y la tierra se honran.*

PIUS ERGA ILIBATEM ILLIUS
 CONCEPTIONEM. ANIMUS HANC
 ARAM JAM OLIM EIDEM DICA
 TAM. DENUO AFFABRE EXTRUXIT
 ET OPPORTUNE SACRAVIT. DIE
 IPSIUS EXITU ADQUE IN POLUM
 EXALTATIONE NOBILI. QUAM BENE
 PRIMA TUAE. CONJUNCTA EST
 PALMA CORONAE. ILLA SOLI DECUS
 EST, UTRAQUE, VIRGO, POLI.¹⁶

Ambos textos dedicatorios constituyen una especie de alabanza a la Inmaculada, subrayando su victoria sobre el mal. Como es lógico, la estampa no contiene las inscripciones en su totalidad, por problemas de espacio y de legibilidad de las mismas. No obstante, Valdés introdujo algunos párrafos extraídos de las citadas. Así, a la izquierda de la estampa, leemos *Purissimo*¹⁷ *verae sapientiae fonti Immaculatae virgini*, y a la derecha *Pius erga Ilibatem illius Conceptionem Animus*. Son una buena prueba de los afanes de precisión que debieron guiar a Valdés en la representación del altar y las obras de arte en él contenidas.

En lo que a ornato general del templo respecta, González de León señala la disposición de doctores y padres de la iglesia en las hornacinas que hoy figuran desprovistas de esculturas. En el grabado de Valdés y Araujo distinguimos dos de estas figuras, a la izquierda Sto. Tomás de Aquino, tal como indica la cartela dispuesta entre el medio punto del nicho y un frontoncillo curvo y ¿San Gregorio Nacianceno?, pues su correspondiente cartela expresa *S. NAZIA*. Sobre el resto de la iconografía, milimétricamente detallada en el retablo, abundaremos luego.

2. LAS FUENTES TEXTUALES: LITERATURA EN TORNO AL PADRE BALTASAR DEL ALCÁZAR

Según cuenta Matute, el patrocinador y mentor de la capilla en cuestión fue el Padre jesuita Baltasar del Alcázar, quien la fundó y dotó como vehículo a través del cual expresar su profunda vocación Inmaculista y promover su culto, más si cabe, en una Sevilla ya “saturada” de Inmaculadas y advocaciones marianas de todo tipo. Debió ser en la primera década del XVIII, cuando construyó el retablo salomónico

16. *Devoto el ánimo de su Concepción sin mancilla, este altar, que en otro tiempo le fue dedicado, hoy galanamente de nuevo construye, y debidamente le consagra el día de su noble Asunción a los Cielos. ¡Qué bien a tu corona de gloria, o Virgen, está unida la vencedora palma! Y así como esta es decoro de la tierra, una y otra lo son del Cielo.*

17. En la transcripción de González de León leemos *Clarissimo* en lugar de *Purissimo*. Sin duda se trata de un error del autor de la *Noticia histórica*...

y en esos mismos instantes encargaría la escultura de la Inmaculada. Una fecha clave para contemplar el encargo de las nombradas obras es el año de 1705. Entonces, según Matute, comenzó a cumplirse la fiesta que había dotado en honor a la Inmaculada¹⁸. En esos momentos debía hallarse habilitada la capilla de forma aproximada a como la muestra la estampa, aunque no sería raro que su ornamentación no finalizara hasta aproximadamente 1712. El fervor Inmaculista y la intensa campaña a favor del Dogma que desarrolló Alcázar, junto a un crecido corolario de virtudes humanas y piadosas, serán las notas más sobresalientes de una vida al servicio de la Iglesia y en particular, de la Orden de San Ignacio. Nació hacia 1656, en Bornos, villa donde se padre ejercía el cargo de gobernador. Después de una brillante etapa como novicio, estudiando en Sevilla, Carmona y Madrid, se ordenó sacerdote en esta última, pasando a ocupar cátedra de retórica en el colegio sevillano de San Hermenegildo, donde además ostentó la de Sagradas Escrituras. Fue promovido a Rector del colegio y Consultor Provincial de la Compañía. Aventajado en conocimientos teológicos, letras, ciencias, dado al ejercicio de la piedad y la virtud, destacaría no obstante, por su dedicación al Misterio de la Inmaculada Concepción, cuya devoción contribuyó a extender en la Sevilla de la época. Falleció el 2 de Mayo de 1724¹⁹. Se le atribuye la creación de la Congregación de la Anunciata, radicada en el citado colegio, sin embargo debió limitarse a impulsar la continuidad de la misma y promover su actividad, pues consta la mayor antigüedad de esta asociación religiosa, regida por los jesuitas²⁰ y habitual en todos los colegios de la Orden.

La mejor prueba de la fama y estima que le fue dispensada al jesuita la tenemos en la biografía redactada por el P. Juan Vicente Ramos, en el momento de su muerte²¹. A pesar de la brevedad y los tópicos, tendentes a insistir y poner de relieve sus profundas convicciones religiosas, aporta datos interesantes sobre el patrocinio de empresas artísticas, entre ellas y por encima de otras, la capilla aquí tratada. No menos importante es el Sermón pronunciado en sus funerales por el Dr. Juan Diego de Zúñiga, llevado a las prensas ese mismo año²². Ambos textos proporcionan información, no sólo para

18. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales Anales seculares y eclesiásticos de la... Ciudad de Sevilla...*, Sevilla, 1887, t. I, pág. 173.

19. La fuente básica para aproximarnos a la vida y obras del P. Baltasar del Alcázar es el impreso redactado por el P. Juan Vicente Ramos, Vicerrector del colegio de San Hermenegildo y editado en 1724, *Noticias de la vida, muerte, y virtudes de el devoto P. Baltasar de el Alcázar, de la Compañía de Jesús...* Las citas figuran en las págs. 1 y 2 del impreso. Matute se inspira en ella para la reseña biográfica que realiza posteriormente, MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Hijos de Sevilla...* t. I, Sevilla, 1886, págs. 122-123.

20. En la Biblioteca Nacional de Madrid existe un impreso de 1653, editado por Francisco Ignacio de Lyra, titulado *Formula de le iuramento y voto que hizo la Congregación de Nuestra Señora de la Anunciata, sita en el Colegio de San Hermenegildo de la Compañía de Jesus de esta ciudad de Sevilla, de assetir, confessar, y defender la Concepcion Immaculada de la virgen Maria*.

21. *Noticias de la vida, muerte, y virtudes...* op. cit.

22. *Piadosas conjeturas, y congruentes discursos del tránsito a mejor vida del M. Rev. Venerable Mro. El Padre Balthasar del Alcázar de la Compañía de Jesús que predicó el D. D. Juan Diego de Zúñiga (...) el día 31 de Mayo infraoctavo de la gloriosa Ascension de Christo Señor Nuestro, en las agradecidas, solemnes exequias, que la muy Ilustre, y Docta Congregacion de María Santísima de la Anunciata le*

conocer los indicados aspectos artísticos, pues asimismo contienen importantes aportaciones, sobre la valoración y apreciación de la obra de arte en aquellos instantes. El capítulo de las reformas efectuadas en el colegio e iglesia resulta de sumo interés. Podemos afirmar que en la primera década del siglo XVIII culmina el proceso de barroquización del recinto elíptico, por medio de la incorporación de retablos que seguían las modas impuestas por los Ribas y Pineda²³, así como del estofado de los muros. El Padre Alcázar, según Ramos, fue impulsor de la decoración interior de todo el templo, en la que predominaban las tonalidades doradas, además incorporó un gran número de pinturas y restauró las esculturas de San Francisco Javier y San Ignacio. También, con destino a las necesidades cultuales, proveyó un monumento para Semana Santa, una custodia de plata sobredorada, un “trono” para exponer al Santísimo en el altar mayor y un buen número de ornamentos litúrgicos y vestiduras²⁴.

De igual modo, el biógrafo refiere una serie de actuaciones que, bajo su mandato, habían afectado a una propiedad rural, la hacienda de San Juan, a la que dota de capilla y dependencias administrativas, al igual que afrontó la remodelación y mejora de habitaciones y otros espacios del colegio sevillano²⁵. No es único el caso en enumerar el patrocinio de obras de arquitectura y arte, al lado de las virtudes y aciertos espirituales del fallecido. Viene siendo característico a lo largo de la Edad Moderna la valoración de esas actuaciones, tendentes a significar la entrega de la figura sermoneada a su congregación, parroquias, iglesias, etc. El caso de los arzobispos es significativo. Los sermones, biografías, etc. de la mayoría de los prelados destacan sus preocupaciones

hizo como a su Amantissimo prefecto en su Capilla del Colegio de San Hermenegildo de dicha Compañía. En Sevilla: por Francisco Sánchez Reciente año 1724.

23. Señala González de León al respecto ... *por la Iglesia había varios altares todos de rico y costoso adorno pero de mala arquitectura, en que estaban Santos de la orden, sólo los dos primeros, junto al altar mayor dedicados a S. Ignacio y S. Francisco de Borja, eran regulares.* Podemos intuir que la mayoría de los retablos eran de clara tipología barroca, salvo los más próximos al altar mayor. GONZÁLEZ DE LEÓN, F: op. cit. pág. 439. Escuetto pero elocuente fue Ponz: *La figura de esta Iglesia es oval con dos órdenes de arquitectura; pero los altares de muy ridícula hojarasca.* PONZ, A: *Viage de España*, t. IX, Madrid, 1780, pág. 87.

24. ... *Solicitó su devoción gruesas limosnas para la construccion del primoroso Monumento, que sirve en nuestra Iglesia la Semana Santa, corriendo siempre de su cuenta el costo de ponerlo y quitarlo, asistiendo el Padre, y ayudando a los Oficiales personalmente...* (pág. 8) *En su tiempo se estofó toda la Iglesia de pintura, y oro. se fabricó el cancel de la puerta del Compás, de madera preciosa, y hermosa arquitectura. Llenose assi la Iglesia, como la Sacristía de Pinturas de gran precio, que solicitó su cuydado, renovose el dorado de las estatuas de nuestro Santo Padre, y San Francisco Xavier, hizose Custodia de plata sobredorada, y Trono para descubrir el Santissimo en el Altar Mayor. Labrose un terno de tela encarnada, y varios ornamentos de todas especies para servicio del Altar; Sin otro terno de damasco blanco con fueques, y palio de la misma especie, que dio después de su Oficio el Padre Baltasar a la Iglesia. Noticias de la vida...* op. cit. págs. 8-9.

25. *En el tiempo, que governó este Colegio, además de aver mantenido un Curso de Provincia, se fabricó la Capilla nueva en la Heredad de San Juan; se plantaron 8000 vides, y se hizieron otras Obras para commoda administracion de aquella Hazienda. En casa se labraron las oficinas de cocina, y despensa, y algunos aposentos. Se proveyó de vela el patio de la Iglesia, costeandola de nuevo enteramente, y se hizieron otras obras en beneficio de la Comunidad.* *Ibidem*, págs. 9-10.

en materia artística. Quizás el ejemplo más sobresaliente de cuantos encontramos en Sevilla durante el siglo XVIII es el del Arzobispo Luis de Salcedo²⁶.

Pero el capítulo cenital de las obras patrocinadas por el jesuita, no podía ser otro que la capilla objeto de estas líneas. La mejor prueba del celo y alta significación que el recinto y su imagen tenían para Alcázar es la apertura e impresión de la estampa que la representa. Tanto el sermón como la biografía que analizamos dejan buena constancia del especial cuidado dispensado al retablo, escultura y ornato del altar. Una vez más la elección y puesta en práctica de proyectos artísticos costosos no tiene por objeto realzar el buen gusto o familiarización con el campo artístico del patrocinador, por el contrario, las calidades artísticas son trasunto de sus intenciones devotas. Así el retablo de *primorosa talla, la especiosísima imagen*, corona de plata, jaspes, láminas de pintura y otros adornos con los que dotó el altar, hicieron necesario la inversión de la crecida suma de 8.000 ducados (88.000 reales), según informa el Padre Ramos, cantidad recaudada de las aportaciones familiares y sobre todo de limosnas²⁷.

La puesta en escena de la imagen en la capilla resultaba esencial para despertar e incentivar la devoción de los fieles, especialmente entre los miembros de la congregación de la Anunciata. Pero no olvidó otro elemento muy importante, habitual y típico de la espiritualidad barroca, como fue la divulgación de su obra. Para ello nada mejor, tal como ya apuntamos, que imprimir diferentes estampas con imágenes marianas, especialmente la venerada en la capilla de su patrocinio. Según informa el biógrafo, fueron abiertas un total de nueve láminas, de las cuales cinco representaban a la Inmaculada Concepción, para lo cual no sólo recurrió a burilistas e impresores sevillanos, sino también flamencos, romanos y franceses, y cuyos resultados llegaron incluso a los virreinos americanos²⁸. Hasta el presente la única de esas estampas

26. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J: "Las empresas artísticas del Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona", en *Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, págs. 471-483. Sobre los sermones y las obras artísticas patrocinadas por el Prelado HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, 2001, págs. 37-42.

27. *Todos sus pensamientos, afectos, y palabras; todos sus averes, y quanto pudo conseguir su solicitud, lo consagró al culto de la Purísima Virgen en el Retablo, que construyó de primorosa talla en nuestra Iglesia, en cuyo nicho principal colocó una especiosísima Imagen de la Purissima Virgen, obra del mejor Artifice desta Ciudad, en que echó el resto de su ciencia; y el padre Baltasar en su competencia el de su ornato con primores exquisitos en la Corona Imperial de plata sobredorada; Ramos y otros embutidos de la misma materia; Láminas de miniatura de gran precio, con que ilustró todo el Retablo, que con el servicio del Altar en ornamentos de tela, velos, paliás, Alfombras, Barandilla para resguardo del pavimento, y peana de jaspe, y otras adherencias llenan el valor de ocho mil ducados. Noticias de la vida... op. cit. pág. 10.*

28. *Dispuso a este fin se abriese en Flandes Lamina, que con singular propiedad retrata el original, que se venera en la Capilla de la Congregación, incluyendo la Estampa el voto de defender la Concepción Purissima de la Madre de Dios, con que se ligan los Congregados, para que siempre lo tuviessen en l memoria.... Las impresiones, que hizo de Estampas, Imagenes de Maria Santissima de diversas ideas demonstrativas de su afecto, fueron nueve (y las cinco de ellas de la Purissima Concepción) en Roma, Flandes, Sevilla, y Francia; todo a fin de que estendidas por diversas Provincias hasta las remotissimas de la America y corriendo por mano de todos, su vista les inspirasse devocion y ternura a la Concepción Inmaculada de la Madre de Dios. Ibidem, pág. 11. De aquí recoge la cita Justino MATUTE: *Hijos... op. cit. pág. 122.**

que conocemos es la conservada en la Calcografía Nacional, aunque no dudamos que en el futuro se sumen otras.

Si la citada biografía redactada por el Padre Ramos está llena de lugares comunes de la espiritualidad y la retórica barroca, además de constituir todo un intento “panegírico”, no es menos el sermón pronunciado en los funerales de Alcázar, por el Dr. Juan Diego de Zúñiga²⁹, quien insiste igualmente en la extremada devoción que el jesuita profesó a la Inmaculada, así como en la alabanza de la capilla dispuesta en el colegio para promover su culto. De especial interés es la forma de aquilatar la significación de la escultura mariana estableciendo un rebuscado juego simbólico, del que se desprende tanto la apología del difunto, cómo una clara e intencionada adulación a la Compañía de Jesús y su ya longeva vocación inmaculista. Todo ello es propio de este tipo de sermonarios barrocos, en los que se busca, más que la complejidad de argumentos y fórmulas retóricas indescifrables para el fiel, el acercamiento al mismo mediante razonamientos y equivalencias expuestas con claridad. Y en esto llevaban la delantera los hijos de San Ignacio. La simbología, en fin, no pretende hacerse jeroglífica e indescifrable, pues a través de unas sencillas claves se hará comprensible, desplegando entonces sus intenciones adoctrinantes. En el ejemplo que analizamos es evidente la función *paralitúrgica* de los símbolos³⁰. Téngase en cuenta que el Sermón fue pronunciado, precisamente, ante la imagen ahora sometida al análisis simbólico y en presencia de un público que asumirá el sentido de los mismos sin excesivas dificultades.

La capilla es equiparada al cielo donde, una vez más, la nota más sobresaliente es la luz que todo lo inunda y los reflejos áureos de estofados y dorados:

*... O imagen de María Santísima de la purísima Concepción, que admiramos en el cielo de la Iglesia de este Sacro Colegio! Que peregrino es vuestro retablo, qué rico, costoso, y exquisito su adorno, todo es oro el vestido, con especiosa variedad, admira su hermosura, deslumbra su belleza.*³¹

Es siempre el símil oro-luz el más frecuentado por la oratoria sagrada barroca, para referirse al simbolismo de los retablos a la vez que fundamentar su función persuasiva, cuyo origen radica en las sensaciones ópticas de los brillos y reflejos de la luz, natural o artificial, sobre las superficies doradas³². En este caso la luz procede un sol simbólico, ni más ni menos que el padre Alcázar, eclipsado en la tierra pero que brilla con luz propia en el cielo. La luz celestial que desprendía la capilla y su imagen provenían del sermoneado jesuita, que había invertido todos sus esfuerzos en “hacerlas resplandecer”:

29. *Piadosas conjeturas*,... op. cit.

30. Al respecto véase CHECA, Fernando y MORÁN, J. M: *El Barroco*, Madrid, 1985, págs. 214 y 235.

31. *Piadosas conjeturas*... op. cit. pág. 4.

32. HERRERA GARCÍA, Francisco J: op. cit. págs. 189-192.

*Estais, Señora, vestida de sol? Amicta sole. Si, responderá esta Señora, que al Sol de mi Alcázar celestial, que llorais eclypsado debo todos estos lucimientos, que en mi culto pasman, y admiran. (...) Toda la virtud, e influxo de nuestro eclypsado Sol miraba al mayor culto de esta Sagrada Imagen, a los adelantamientos de esta su amada Capilla, a los aumentos de sus devotos, a multiplicar sus mas plausibles obsequios, era Sol todo dedicado a esta seberana Princesa (...) todo estaba empleado en la Imagen de la Purísima, ya referida...*³³

Toca luego el turno a la orden de la que había sido miembro el recién fallecido sacerdote: la Compañía de Jesús. Para ello Zúñiga recurre a algo que había definido a la misma desde el siglo XVI: la defensa de la Purísima Concepción de María. Al igual que la media luna actúa como peana o “fundamento” que sostiene a la imagen, los jesuitas fueron fundamentales e impulsaron el referido misterio:

*El eruditísimo P. Luis de el Alcázar (...) escribe, que estaba la Luna sirviendo de firmeza, estabilidad, fundamento, o basa a esta peregrina Muger (...) Luego basa fundamental, que mantiene, sustenta, y defiende la Concepción Purísima de María Santísima, significada en esta ingular Imagen, será la Sagrada Religión de la Compañía.*³⁴

La alegoría no acaba aquí. No olvidemos que los funerales habían sido dispuestos por la Congregación de la Anunciata, ahora objeto de atención del sermónista, al ser parangoneada con las doce estrellas de la corona de la Virgen pues, de forma semejante a los Doce Apóstoles *está consagrada toda en obsequio de esta prodigiosa Muger...*³⁵

Las calurosas palabras, no cabe duda, debieron producir el entusiasmo y absorción general de los allí congregados, para los que resultaría fortalecido el ejemplo del Padre Alcázar, de la Compañía y de la Anunciata. Pero no era suficiente, con objeto de perpetuar estas intenciones nada mejor que imprimir el magistral sermón, de manera que divulgara la fama espiritual del fallecido y cundiera el ejemplo entre sus lectores. El impreso estuvo dedicado a un familiar del Padre Zúñiga, a Don Juan Ortiz de Zúñiga y Garayo, primogénito del Marqués de Montefuerte, Conde de Lebrija y Veinticuatro de Sevilla, quien indudablemente debió contribuir a los gastos de impresión y cuyo escudo figura en una de las primeras páginas³⁶.

33. *Piadosas conjeturas...* op. cit. pág. 4.

34. *Ibíd.*, pág. 5.

35. *Ibíd.*, pág. 5.

36. El escudo está firmado mediante un anagrama compuesto por “S” y “Z” superpuestas y que suponemos corresponde al propio impresor, Francisco Sánchez Reciente u otro miembro del taller, hábil en las técnicas calcográficas, viniendo a expresar el primero de sus apellidos: Sánchez. Idéntico anagrama es el dispuesto al pie de una estampa impresa en 1729 y que representa el arco costado por los plateros, para la entrada de Felipe V en Sevilla. Ha sido asignado al hijo del anterior, el platero y tracista Tomás Sánchez Reciente. OLIVER, PORTÚS, SERRERA: *Iconografía de Sevilla...* op. cit. pág. 249. Sobre los impresores de este apellido véase ESCUDERO Y PEROSSO, F: *Tipografía Hispalense*, Madrid, 1894, pág. 48.

No podemos terminar nuestras referencias al sermón sin fijarnos en otro detalle del mismo, curioso, pero expresivo de la importancia y significación entonces deparada a los retablos como objetos destinados al culto. Nos referimos a la comparación que el sermónista propone del Padre Alcázar, nada más y nada menos, que con un retablo. Otro argumento retórico de fácil y ejemplarizante asimilación. El punto de partida que lleva al buscado juego de equivalencias es la exclamación que con frecuencia repetía el jesuita cuando, en su avanzada edad, era objeto de continuos y dolorosos achaques: *...estoy hecho un retablo de dolores*. La expresión era cotidiana en la época³⁷ y aún hoy la recoge el “Diccionario de la Real Academia”, para significar el variado repertorio de dolencias que suelen ser características de la ancianidad. A Zúñiga no le fue difícil entablar el símil y convertir la figura del sacerdote y todas sus virtudes en un marco retablistico por medio del cual se manifestaba la Divinidad. Así, su corazón era el trono o camarín que albergaba a la Virgen en su advocación de los Dolores. Otra vez el oro y el color entran en escena. El brillo y variedad de los mismos se intensifica mediante la resignación demostrada por el Padre y, en última instancia, después de una vida caracterizada por la intensa vocación, dedicación a la Compañía y los citados desvelos devocionales, todo el sufrimiento que ahora afecta al anciano jesuita, es equiparado al vistoso remate de un retablo. Es obvio que la comparación es más conceptual que formal:

*Sí, Maestro mío, retablo; pues vuestro corazón era el throno de María Santissima de los Dolores. Nada se veía en este retablo que no fuesse un puro oro de conformidad con la Divina voluntad, pareciendo de mas subidos quilates, quando crecían a ser intensos los dolores. La variedad en estos daban a este retablo peregrina hermosura, contando en su semblante tantos alegres, varios colores, quanta la variedad de sus dolores. Sobre todo sobresalían los remates de este retablo; porque el rematar con esta vida le causaba especial gusto, y alegría.*³⁸

Otra vez conviene insistir en el valor del símbolo para la cultura barroca así como en la importancia de la obra de arte desde el punto de vista sensorial, litúrgico, de la doctrina y de la devoción personal. El arte es un medio para adoctrinar, para mostrar la divinidad a través de la percepción sensorial, tan valorada precisamente por los jesuitas, para acercar y facilitar al fiel la “imaginación” del más allá. Imaginación y símbolos sensibles tal como San Ignacio proponía en sus célebres “Ejercicios Espirituales”³⁹.

37. En un sermón impreso unos años después en Madrid, figura la expresión refiriéndola a Cristo: *...taladradas las sienas con espinas, rotas las manos con clavos, estrechos los brazos con cordeles, desgarradas las espaldas con azotes... se vio hecho un lastimoso retablo de dolores, assi en el cuerpo como en el alma...* SEGURA, Nicolás de: *Sermones Panegyricos en culto de la Ssma. Virgen María*, Madrid, 1729, p. 163. Citado en DÁVILA FERNÁNDEZ, P: *Los sermones y el arte*, Valladolid, 1980, pág. 244.

38. *Piadosas conjeturas...* op. cit. pág. 24.

39. GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1996, págs. 179-181.

Por último hay que referir, también dentro del plano literario, los escritos debidos a la pluma del Padre Alcázar. Cómo no podía ser de otro modo, a través de ellos manifestó sus convicciones devocionales y promovió la propagación de las mismas. Fueron distintos los opúsculos que dio a la estampa a lo largo de su vida. Todos ellos fueron reunidos en 1723, un año antes de su muerte, en un pequeño librito titulado *Devocionario mariano*,⁴⁰ compuesto por distintas oraciones, versos y novenas a la Inmaculada Concepción. No reviste interés como fuente histórico artística, al menos en los niveles de las obras antes comentadas.

3. LAS OBRAS DE ARTE REPRESENTADAS, EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO DE LA ÉPOCA

La estampa y su extremada precisión, permite un acercamiento y el análisis de las distintas piezas artísticas que integran el conjunto retabístico. Según parece estaba compuesto principalmente por pinturas de distintos formatos, aunque algunas de las imágenes pudieran tratarse de relieves. No vamos a insistir en la vinculación simbólica entre el sagrario dispuesto sobre la mesa de altar y la escultura de la Inmaculada, tan habitual en la retabística eucarística sevillana. Volvemos a encontrar referencias a la parentela de la Virgen, a prefiguraciones marianas veterotestamentarias y a la hagiografía local. Ya citamos las esculturas de Sto. Tomás y San Gregorio Nacianceno, ubicadas en las hornacinas de las interpilastras del edificio. En las pilastras que flanquean el retablo están dispuestas las pinturas de pequeño formato que efigian a dos santas con palmas en la mano, una a cada lado, sin duda Justa y Rufina; más abajo los progenitores de María: Ana y Joaquín. En la parte inferior dos escenas, a la derecha la Coronación y a la izquierda, resulta difícil de distinguir, pudiera tratarse de la Virgen entre Dios Padre y Cristo.

En el retablo destacamos, en primer lugar, la Sagrada Familia del paño de altar, en la puerta del sagrario parece figurar un Buen Pastor y sobre la misma y a los lados del banco encontramos pequeñas medallas imposibles de identificar. En las calles del retablo vemos, en la parte baja, dos cartelas con bustos femeninos, sin atributo alguno. Sobre ellas dos pinturas o relieves, de formato rectangular, a la izquierda destaca una alegoría del pecado original, con la serpiente enroscada en el árbol y el Todopoderoso en lo alto. Simboliza el mal luego combatido por la Madre de Dios. En el registro del lado contrario aparece un rey entronizado que extiende el cetro

40. *Devocionario Mariano, compuesto por el P. Baltasar del Alcazar, de la Compañía de Jesus, que lo dedica, y consagra a la Purissima Virgen ... y lo imprime a su costa Francisco de Leefdael, Impresor, y Mercader de Libros, en la Casa del Correo Viejo* (Sevilla, 1723). Esta edición es prácticamente imposible de localizar. Nosotros consultamos la editada por Rivadeneira, Madrid, 1904. Sobre las distintas ediciones y el título de cada una de las novenas y oraciones véase URIARTE, José Eugenio de: *Biblioteca de jesuitas españoles que escribieron sobre la Inmaculada Concepción ... antes de la definición dogmática de este misterio*, Madrid, 1904, págs. 73-76.

sobre una mujer arrodillada, también identificada como reina, según advierte la corona que ciñe su cabeza. Se trata de un tema muy frecuente entre las prefiguraciones marianas del Antiguo Testamento: Esther ante Asuero. Aquella intercedió ante el Rey de los filisteos por su pueblo, Israel, del mismo modo que María intercede ante Cristo por la salvación de los cristianos. El mismo tema representó Matías de Arteaga, en uno de los lienzos de gran formato, que le encargó la Hermandad Sacramental de la parroquia del Sagrario, en 1690.

En la curvatura del nicho principal y cascarón superior, una serie de cartelas representan las mariologías, entre las que distinguimos rosas, lirios, la ciudad, la “scala coeli”, la torre y la nave. Sobre la hornacina destaca una lámina donde figura otra vez María, representada de busto, con las manos cruzadas en el pecho. En la crestería del remate la insignia de la Compañía.

Quizás, la parte pictórica del retablo, habida cuenta de las intenciones de calidad y esmero que pretendió el Padre Alcázar en estas obras, estuvieran al cuidado del propio Valdés, quien dominaba el panorama pictórico sevillano durante la primera década del siglo. Antes citábamos las fechas de 1705, cuando se dota la fiesta de la Inmaculada en el altar y 1712, año que figura impreso en la estampa, como orientativas de la cronología del retablo y sus complementos iconográficos y ornamentales. Es posible que la estampa fuera impresa una vez concluido el dorado del retablo, tal como solía ser frecuente. No creemos erróneo situar, por tanto, la cronología de retablo, esculturas y pinturas a lo largo de la primera década del siglo.

La estructura retabística dispuesta por el jesuita en la capilla de San Hermenegildo, remite a los planteamientos heredados de la anterior centuria, todavía vigentes en la primera década del XVIII, caracterizados por la definición salomónica del retablo, que incorpora columnas torsas enteras, recubiertas de hojas de vid y una talla espesa, carnosa, similar a la desarrollada por Bernardo Simón de Pineda y sus seguidores. Unas pautas que a comienzos del XVIII en Sevilla, sobre todo a partir de la llegada de Jerónimo Balbás para ejecutar el retablo mayor del Sagrario hacia 1705, resultan un tanto retardatarias pero hemos de tener en cuenta que es la modalidad practicada por los talleres locales, todavía proyectada en las dos primeras décadas del XVIII⁴¹. Estos supuestos arcaísmos están contrarrestados por una organización general del retablo que le dota de fuerte impresión escenográfica, cómo es la concepción del mismo en forma de gran hornacina, con entrecalles curvas y semicascarón, del que sobresale la calle central, creando así un notorio efecto plástico, al que se añade la abundante talla proyectada sobre el semicírculo superior. Este esquema organizativo tiene su más inmediata raíz en algunas creaciones de Pineda, tales son los retablos de la parroquia de Sta. Cruz (Inmaculada y Sta. Ana), capilla de San Onofre (mayor) y gozará de fortuna a medida que avanza el siglo XVIII y se adapta a la nueva gramática ornamental. De similar organización encontramos algún retablo en la parroquia

41. HERRERA GARCÍA, F. J.: “El retablo de estípites”, en *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2.000, págs. 104-107.

de la Magdalena y en la iglesia de los Sagrados Corazones de San Juan de Aznalfarache. Pero en todos estos casos falta la concepción envolvente, de suave curvatura que observamos en el retablo dibujado por Lucas Valdés. La obra con la que guarda una relación más directa es sin duda el retablo hoy dedicado a la Inmaculada, en la parroquia del Sagrario, atribuido a Juan de Valencia⁴², en el que sí podemos advertir la incurvación del semicascarón y entrecalles. Cabe citar igualmente el retablo que preside la capilla de Nuestro Padre Jesús en Bollullos del Condado (Huelva), obra vinculable al taller de Pineda⁴³ y que probablemente provenga de alguno de los conventos desamortizados en Sevilla. No hay lugar a dudas respecto a la vinculación del autor del retablo de San Hermenegildo, con los seguidores de Pineda, quizás el propio Juan de Valencia, cuya fama como retablista estaba muy aquilatada en la Sevilla de principios de siglo. Algunos detalles guardan íntima relación con producciones de Bernardo Simón, como la peana de la Virgen, que arranca de la semiesfera del sagrario y adopta forma circular, a semejanza de una bandeja con estrecho pie. Igual la vemos en el citado retablo de la Inmaculada de la parroquia de Sta. Cruz. No debemos pasar por alto que Valencia es uno de los pocos autores que siguen empleando la salomónica entera en la primera década del XVIII (retablo de Sta. Ana en Dos Hermanas, mayor de Bornos) y gusta asimismo, tal como también hiciera su maestro, tallar las pequeñas volutas de los capiteles vueltas hacia arriba, igual que demuestra el retablo de la estampa.

No cabe duda de la desaparición del retablo a mediados o en los primeros años del siglo XIX. Por el contrario llama la atención que no tengamos referencias sobre la suerte corrida por la escultura de la Inmaculada Concepción, una obra muy apetecida por cualquier parroquia, hermandad o convento. Actualmente hemos de considerarla en paradero desconocido y no sería extraño su pérdida, víctima de algún desgraciado infortunio. En esa centuria le perdemos la vista, en medio de confusas noticias que refieren su salida del ex-colegio jesuítico. Según Serrano Ortega, la imagen fue trasladada al Sagrario de la Catedral, donde no figura en la actualidad ni existe memoria de la misma. La donación fue hecha por el Ayuntamiento una vez cesó el culto en la iglesia⁴⁴ sin que tengamos constancia de lo ocurrido con posteridad. Al referirse al Sagrario del Templo Metropolitano, el citado autor, señala la existencia de tres Inmaculadas, una que provenía del desaparecido retablo mayor de Balbás, y que solía exhibirse en el altar de plata de la Catedral, otra *regalo del regidor de esta Ciudad Sr. Bruna, para sustituir a la que antes había...* a la que destaca por su hermoso trono de nubes y

42. HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro: *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2.000, pág. 250 (ficha elaborada por Fátima Halcón).

43. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y CARRASCO TERRIZA, M. J: *Catálogo monumental de la provincia de Huelva*, t. I, Huelva, 1.999, pág. 155.

44. *Es una hermosa imagen, si bien muy restaurada, y afeada con los ojos de cristal que le han colocado. La Virgen está sobre hermoso grupo de ángeles, que la sostienen sobre la Luna y nubes.* SERRANO Y ORTEGA, Manuel: *Glorias sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto que la M. N. y M. L. Ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción...* Sevilla, 1893, pág. 203.

ángeles⁴⁵ y que podría coincidir con la procedente de San Hermenegildo, sobre todo si tenemos en cuenta que el indicado “Sr. Bruna” sería Don Francisco de Bruna y Ahumada, Teniente Alcaide de los Reales Alcázares a finales del XVIII y primeros años del XIX y a cargo de quien estuvo la inventariación y cuidado de los bienes temporales expropiados a los jesuitas después de su expulsión, destinando multitud de pinturas y esculturas de las casas de la Compañía, a la Escuela de Tres Nobles Artes, de la que fue su primer director y también, a engrosar sus bien nutridas colecciones artísticas, dispuestas en salones de los Reales Alcázares⁴⁶. Todavía contaba la Sacramental con una tercera pieza escultórica, que cita como obra de Roldán *...si bien con las malas restauraciones y con haberle puesto ojos de cristal está echada a perder*.⁴⁷ Esta última podría también corresponderse con la objeto de nuestro estudio.

De las dos Inmaculadas que hoy en día posee la Hermandad Sacramental, ninguna parece corresponderse con la del colegio jesuítico. Una de ellas, depositada en el Arzobispado, no concuerda con la expuesta por el grabado, parece más pequeña y sobre todo carece de la aparatosa peana angélica, al margen de otros detalles. La Concepción ubicada actualmente en el retablo de Sta. Bárbara, a los pies del templo sacramental, sabemos que fue adquirida por la Hermandad a los herederos del Asistente de la ciudad Don José Ávalos, en 1798, año hasta el cual recibió culto en la capilla de los Reales Alcázares. Pocos años después se dotó de retablo, estrenado en 1803. Era una obra neoclásica confeccionada en mampostería y estuco por José Gabriel González y una serie de operarios, de acuerdo a las trazas del arquitecto José Echamorro⁴⁸. La escultura parece ejecutada en la segunda mitad del XVIII.

Centrándonos ahora en la efigie representada por Valdés, hemos de recordar la encomiástica frase que le dedicó el P. Ramos, definiéndola como *... una especiosísima Imagen de la Purísima Virgen, obra del mejor Artifice desta Ciudad*⁴⁹. Indudablemente referirse en la primera década del XVIII al mejor de los escultores existentes en Sevilla era hablar, a pesar de su juventud, de Pedro Duque Cornejo, el más diestro heredero del taller de Roldán⁵⁰. González de León cita la autoría de Duque sin especificar fuente alguna. Indudablemente conoció el citado texto biográfico y, quien sabe, quizás dispusiera de otras fuentes hoy desconocidas para certificar tal afirmación. Lo cierto es que la precisión demostrada por Valdés en la estampa, nos ofrece una imagen

45. *Ibíd.*, pág. 140.

46. ROMERO Y MURUBE, Joaquín: *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, 1965 (citamos por la edición facsimilar de 1997), págs. 47-49.

47. SERRANO Y ORTEGA, Manuel: *op. cit.* pág. 140.

48. En esta ocasión, tal como hiciera el padre Alcázar, la Hermandad procuró la publicidad de la nueva obra a la vez que la promoción del culto a la Inmaculada, mediante la confección de una estampa, que estuvo al cuidado del mejor grabador español de aquellos momentos, Manuel Salvador Carmona. Al respecto véase MARTÍNEZ AMORES, J. C.: “Un grabado de Manuel Salvador Carmona para Sevilla: el retablo de la Concepción del Sagrario”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 478, Diciembre de 1.998, págs. 54-61.

49. *Noticias de la vida...* *op. cit.* pág. 10.

50. Hernández Díaz lo considera un escultor maduro ya en los primeros años del XVIII. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Pedro Duque Cornejo*, Sevilla, 1983, pág. 20.

de la obra lo suficientemente nítida, como para advertir en ella una serie de rasgos que la vinculan a la producción del nieto de Roldán. Estaríamos, por tanto, ante una obra de la primera etapa del escultor, emparentada con la iconografía Inmaculista practicada por su abuelo (Sta. Ana en Montilla, Trinitarios de Córdoba), coetánea de otras realizaciones como las esculturas del retablo mayor del Sagrario, retablo sacramental de San Isidoro, Inmaculada de las Becas. Es posible que fuera esta la obra que pone en contacto a Duque con la Compañía de Jesús y que culminaría años más tarde en renglón tan expresivo de su genialidad, como fueron los retablos y esculturas de san Luis de los franceses (c. 1730), sin olvidar otra importante escultura de temática mariana, “La Gran Madre”, también para San Hermenegildo (1721), o los decorados efímeros para la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka (1727), en la Profesa. Es posible que la más inmediata imitación o paralelo del retablo y escultura de San Hermenegildo, fuera el concertado en 1709 con Pedro Ruiz Paniagua, para otro de los colegios jesuíticos, el de las Becas, cuya escultura fue también confeccionada por Duque. Como en el caso analizado, la imagen mariana se disponía en una peana que arrancaba directamente del sagrario⁵¹.

Entre los rasgos estilísticos que podemos apreciar en la estampa, válidos para establecer la conexión de la escultura con Duque cabe citar, en primer lugar, el despliegue lateral del manto, que cae en punta, tal como advierten la mayoría de las esculturas del autor. La concepción frontal recuerda a la Inmaculada de la parroquia de la Purificación de Puente Genil, realizada muy pocos años después, hacia 1715. Pero, sobre todo, conviene reparar en el aparatoso trono que incluye el mundo, media luna invertida, tal como preconizó Pacheco en su “Arte de la pintura”, y una serie de figuras angélicas que revolotean, gesticulan y adoptan variadas posiciones, muy similares a las que encontramos en las peanas de “La Gran Madre” y los santos Francisco de Borja y Estanislao de Kostka, del noviciado de San Luis. Por último, otro detalle que relaciona a los ángeles con otras creaciones del mismo tipo de Duque Cornejo, es la cinta o tira de tela que arranca de entre las piernas, simulando paños púdicos.

En definitiva podemos concluir destacando la importancia de la estampa para documentar dos obras de arte desaparecidas, el retablo y la escultura. Recordemos las escasas representaciones retablísticas que conservamos del período barroco, tanto en forma de trazas, en estampas o pintura. Sin duda el grabado ofrece una buena aportación a la iconografía del retablo barroco sevillano. En segundo lugar, significar la posible documentación de una obra temprana de Duque Cornejo, de un período del que apenas conocemos producciones del genial escultor.

51. SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. VII, Sevilla, 1934, pág. 32. Al igual que ocurre con la Inmaculada de San Hermenegildo, se desconoce el paradero de la titular de las Becas.

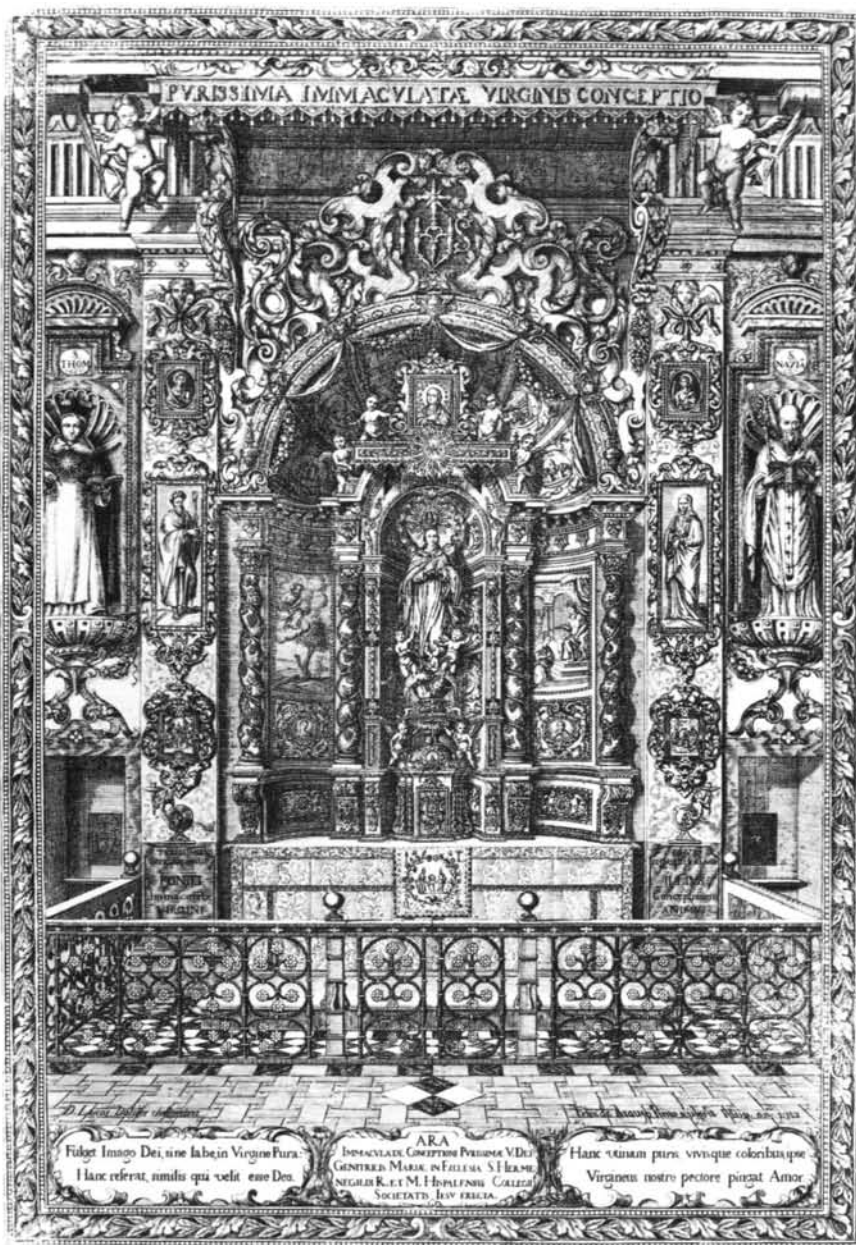


Lámina. Lucas Valdés y Félix de Araujo. Altar de la Inmaculada.
Iglesia del colegio de S. Hermenegildo. Sevilla (1712)