



Juan Carlos Hernández Núñez

Universidad de Sevilla (España)

<https://orcid.org/0000-0001-6735-1559>



email: jchmus@us.es

INFLUENCIAS DE UNA ESTAMPA DE RUBENS EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVII: UNA PINTURA DEVOCIONAL DONADA A LA IGLESIA DE SANTIAGO DE UTRERA.

*RUBENS'S PRINT INFLUENCES IN 18TH-CENTURY
SEVILLE: A DEVOTIONAL PAINTING DONATED TO
THE CHURCH OF SANTIAGO DE UTRERA.*

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.03>

e-ISSN:3020-5727 . Núm. 7 -- Año 2025. pp: 44-62

Recibido el : 16-10-2025

Aceptado el : 26-10-2025

Como citar este artículo

Hernández Núñez, J.C., (2025). *Influencias de una estampa de Rubens en la Sevilla del siglo XVII: una pintura devocional donada a la Iglesia de Santiago de Utrera*. VAINART,(7),44-62.
<https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.03>

Resumen:

En 1769, Sebastián de Zubiaurre regala una pintura a la Esclavitud del Santísimo Sacramento de la Iglesia de Santiago de Utrera inspirada en la estampa del *Seraphicus Atlas* de Rubens. En el presente trabajo¹ se analizan y estudian a los donantes, las fuentes iconográficas que sirvieron de inspiración y los temas devocionales representados, así como otras representaciones sevillanas, de la misma época, derivadas de la misma estampa

Palabras Clave: Religiosidad popular, Barroco, Pontius, Murillo, Francisco Herrera el Mozo.

Abstract:

In 1769, Sebastián de Zubiaurre donated a painting to the Esclavitud del Santísimo Sacrament, in the Church of Santiago de Utrera, inspired by the print from Rubens's *Seraphicus Atlas*. This paper analyzes the role of the donors, the iconographic sources that served as inspiration, and the devotional themes depicted. Also, this work studies other Sevillian representations from the same period, derived from the same print.

Key words: Popular religiosity, Baroque, Pontius, Murillo, Francisco Herrera el Mozo.

¹ El presente trabajo con el título “Una versión de *Seraphicus Atlas* de Rubens en la iglesia de Santiago de Utrera” fue presentado al *XIV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática: Humanismo y Retórica Visual*, celebrado en Alcañiz, del 16 al 20 de octubre de 2023. He de dar las gracias sinceramente a don Antonio Cabrera Rodríguez y a don Diego Sousa Anaya por la ayuda prestada en su realización

En una de las dependencias de la iglesia de Santiago de Utrera, existe una pintura que Mena Villalba, en 1993 (53-54), denominó *El triunfo de la Inmaculada y de la Orden Franciscana*. Según reza en la inscripción del cuadro, actualmente casi perdida, fue donada por Sebastián de Zubiaurre a la Esclavitud del Santísimo Sacramento, “por muerte de su muger” María Ruíz y Vargas el 6 de diciembre de 1769. Ese mismo día fue enterrada “en uno de los cañones del panteón” que la hermandad tenía reservado para sus miembros, al ser su marido uno de sus hermanos². Cuatro días antes había hecho testamento ante el escribano público Diego Muñoz de Alcalá, en su casa de la calle Sevilla de Utrera, declarando que a pesar de hallarse en “su entero y caval juicio”, se encontraba en la cama “gravemente accidentada”³. Nombró como albacea testamentario y universal heredero a su marido, concediéndole poder para vender parte de sus bienes con el fin de pagar las misas y las restantes limosnas.

María Ruiz había nacido en Morón de la Frontera, de donde eran vecinos sus padres, Bartolomé Ruiz y María de Vargas, ya difuntos, naturales de Grazalema y de Sevilla respectivamente. En 1744 contrajo matrimonio, en la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera, con Sebastián de Zubiaurre Iriarte y Ledo de Lemos, oriundo de Bilbao. De la misma ciudad vasca fue su padre, Sebastián Francisco Ignacio de Zubiaurre Iriarte y Ledo, capitán del Regimiento de Caballería de Calatrava, con el grado de teniente coronel, y caballero profeso de la Orden de Santiago, ya difunto, que había residido en El Puerto de Santa María donde tenía su base el destacamento. De Pontevedra era su madre, también finada, Paula Antonia de Lemos Pérez de Henro y la Puerta, Señora de los lugares de Santa María de Curro y de Couso, en el “arzobispado de Santiago, reino de Galicia”⁴. Sebastián, tras la muerte de su esposa, no volvió a casarse y no tuvo descendencia. Él murió el 14 de noviembre de 1784 y quiso que su cuerpo fuera enterrado en la cripta que tenía la Hermandad Sacramental delante de la reja de la capilla del Sagrario, la actual de San Antonio⁵. Si no fuera posible, solicitaba ser enterrado en una de las tumbas propiedad de la fábrica en la capilla mayor. Había redactado el testamento tres años antes, el 2 de septiembre de 1781, ante el escribano Antonio María de Alba, nombrando como albaceas a Juan Antonio Giráldez, Andrés Orozco y Simón de Bezar, todos vecinos de Utrera,

² Archivo de la iglesia de Santiago de Utrera. (AISU). Libros de defunciones, nº. 21, Fol. 142 vto. Zubiaurre en su testamento señala que murió el 5 de diciembre. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Protocolos Notariales de Utrera. (AHPS-PNU). Leg. 22700: año 1781, fol. 253.

³ AHPS-PNU. Leg. 23156: año 1769, fols. 352-353 vto.

⁴ AHPS-PNU. Leg. 22700: año 1781, fols. 252-262. Mena se equivoca al identificarlo con su padre (1993: 53).

⁵ AISU. Libros de defunciones, nº. 22, fol. 130.

y declarando como única heredera de todos sus bienes a la Esclavitud del Santísimo Sacramento de la iglesia de Santiago. Además de las misas y limosnas habituales, disponía entregar a María Ruiz, pariente de su mujer y casada con José Mortan de Higuera, la cantidad de 25 ducados que, en el caso de haber fallecido, pasarían a sus hijos o herederos. Especial atención recibía su asistenta Teresa Sánchez de Noriega pues disfrutaría por “los días de su vida” de las casas de su morada en la calle Sevilla, con todo el menaje, aderezos y ropas que hubiese en su interior, excepto las ropas de su uso personal, las joyas y objetos de plata. Además, obligaba a la Hermandad del Santísimo Sacramento a entregarle un real y medio al día y, a su muerte, a darle entierro “como se practica con los hermanos”. Sin embargo, dos años más tarde, su situación física había cambiado y aunque no se encontraba postrado en cama, sus variados y “muchos achaques habituales... (le habían) imposibilitado... (para) manejar sus bienes y hacienda”. Por lo que recurrió el 13 de mayo de 1783 a Andrés Morosco para que administrara sus bienes, caudales y propiedades⁶. Del codicilo fechado el 22 de julio de ese año, se desprende que también requería de una mayor atención y cuidado de su asistenta, aumentando sus obligaciones y trabajo. En compensación, se le entregaría también todas las ropas y objetos de plata que en un principio se le había negado, para que dispusiera de ellas como quisiera e incluso se le daba permiso para venderlas. En caso de que no tuviera suficiente para llevar una vida cómoda y holgada, volvía a obligar a la Hermandad a proporcionársela⁷.

⁶ AHPS-PNU. Leg. 20252: año 1783, fols. 162-162 vto.

⁷ AHPS-PNU. Leg. 20252: año 1783, fols. 219-220 vto.



Fig. 1: Anónimo. Cuadro devocional, donado por Sebastián de Zubiaurre. Iglesia de Santiago. Utrera. Foto del autor.

Los relativos testamentos no aportan más noticias sobre sus vidas ni se nombra a parientes cercanos quizás por haber fallecidos o por no mantener relación con ellos. Lo que sí se puede suponer es que Zubiaurre tuvo hermanos mayores, pues de haber sido el primogénito habría seguido la carrera militar y habría disfrutado de la herencia de sus progenitores. Ella, en cambio, perteneció a una familia de precaria situación económica, ya que no aportó dote alguna al matrimonio y era analfabeta, pues declara no saber escribir. Su vida conjunta se inició con 5.900 reales que, como dice Zubiaurre, “junte por capital”. A su muerte, contaba con una fortuna bastante respetable. Poseía 200 ducados y diferentes casas en el barrio de la Corredera y en las calles Larga de Arrabalejo, Arroyo, Abades y las de su morada. Esta, situada en la calle Sevilla, integraba varias viviendas unidas, ordenando en el testamento, separarlas para que rentaran más. A ello hay que añadir diferentes aranzadas de tierra de olivar y una “manta de pinar”, repartidos por el término municipal. Aunque no hace referencia a su profesión, por los asientos que existen en los protocolos notariales de distintos años y en repetidas ocasiones aparece alquilando, realquilando, vendiendo y comprando tierras de olivar, unas veces solo y otras con algún socio, por lo que se puede deducir que se dedicaba como actividad principal a la explotación de la aceituna y a la obtención de aceite. Esta actividad se denomina refino y como tal se le menciona en un listado de 1754, cuando diferentes artesanos y comerciantes de Utrera realizan un otorgamiento de

poder (González, 1995: 66)⁸. Dicha actividad la compaginaba con la venta, compra, alquiler y subarriendo de casas, así como ejerciendo de apoderado y administrador de los bienes de personas no residentes en la población, hecho muy corriente especialmente entre la nobleza utrerana que, aunque seguían manteniendo sus propiedades rusticas, tenían su residencia habitual en la capital, Sevilla⁹.

El cuadro que regaló el matrimonio a la Esclavitud representa en su parte central a san Francisco de Asís arrodillado y portando sobre sus hombros tres grandes esferas azules que sirven de soporte a la Inmaculada Concepción. En la parte superior izquierda aparece un carro tirado por cuatro águilas y conducido por un ángel mancebo, ocupados por los monarcas Carlos V, Felipe II y Felipe III, tras los que se dispone otra figura angélica con una palma. Se remata el carruaje con el escudo de los Habsburgo, la corona imperial y el collar del Toisón de Oro. Bajo ellos están los cuatro Padres de la Iglesia Occidental, san Gregorio Magno, san Agustín de Hipona, san Jerónimo de Estridón y san Ambrosio de Milán, acompañados de santo Tomás de Aquino. En el lado contrario y de forma simétrica, otra carroza, pero esta vez arrastrado por cuatro leones guiados por otro joven alado y en el que se encuentran las virtudes cardinales, Templanza, Fortaleza, Prudencia y Justicia, rematándose con el escudo de la orden franciscana. Bajo este grupo, cuatro franciscanos armados con arcos, lanza y tridente, arrojan al demonio a las fauces ardientes del infierno, en forma de monstruo, Leviatan (Martínez, 2005: 140). Para la realización de la pintura, el anónimo artista se inspiró y copió parte de la estampa conocida como *Seraphicus Atlas* de Paulus Pontius, grabada entre 1631 y 1632, y basada en la *Alegoría franciscana en honor a la Inmaculada Concepción*, de Pedro Pablo Rubens. Entre estas, la estampa y el cuadro de Utrera, existen dos diferencias, siendo la más relevante la sustitución del grupo de Felipe IV con sus hermanos, los infantes Carlos y el Cardenal Fernando, y su hijo el príncipe Baltasar Carlos, por los Padres de la Iglesia Occidental y Santo Tomás. La segunda se encuentra en las figuras de la Inmaculada. En la estampa, siguiendo los tipos rubenianos, aparece con los brazos abiertos, dirigiendo su mano izquierda al carro de los

⁸ Como “refino”, en ese mismo listado, aparecen también Antonio Serrano de Castro y Alberto de Escasena, ambos con domicilio en la calle Ancha. El “refino” o refinado era el conjunto de labores a las que se sometía el aceite para hacerlo apto para el consumo humano.

⁹ No es cuestión de hacer un listado exhaustivo de todos los alquileres, compras, ventas, permutas de casas y tierras que realiza a lo largo de su vida, aunque pueden servir de ejemplos, AHPS-PNU. Legs. 21511: año 1757, fol. 359; 23164: año 1764, fol. 118; 23156: año 1768, fol. 84, 213, 272, 282; año 1769, fol. 17-19, 43, 136, 138; 23135: año, 1775, fol. 193. Como representante y apoderado lo encontramos, entre otros, administrando los bienes de Josefa del Cerro. AHPS-PNU. Leg. 13135: año, 1773, fol. 253.

personajes reales, mientras que en el cuadro utrerano, con las manos unidas a la altura del pecho, son los modelos murillescos los que caracterizan a la Virgen.



Fig.2: Paulus Pontius. *La glorificación de la Inmaculada Concepción*. Museo Plantin-Moretus. Registro: PK.OP.20074.

La estampa fue uno de los últimos trabajos realizados por Pontius en el taller de Rubens. El grabador se independizó en 1632 al concedérsele un permiso de impresión por seis años, coincidiendo con la terminación del disfrutado por Rubens, desde 1619-1620, para la edición de sus obras en los Países Bajos españoles, Francia y las Provincias Unidas. A lo largo de esos años, el pintor flamenco creó en Amberes uno de los centros de grabado más importantes de Europa, supervisando, dirigiendo y corrigiendo cada una de las fases de la reproducción y edición de sus obras. Ese control no solo significaba su participación directa en las estampas, sino que también incluía la selección de los aprendices, su formación y la posterior relación profesional, al trabajar conjuntamente en el taller o una vez ya emancipados. En este ingresó Pontius en 1624, con 19 años de edad, convirtiéndose en uno de sus alumnos más aventajados (Huidobro, 2015:27-28). Ya en 1879, Hymans, en su estudio sobre Rubens, lo consideró como uno de los grandes grabadores del siglo XVII, al estar en posesión de un talento sin rival en los Países Bajos (1879:18,139-160). Establece el momento de su mayor esplendor en 1630, tras su colaboración con Van Dyck, durante los dos años en que Rubens estuvo ausente por sus viajes a España e Inglaterra. Sin embargo, al año siguiente, en 1631, su estilo cambia, siempre según el conservador de las estampas de la Biblioteca Real de Bélgica,

y aunque sus obras siguen presentando toques de genialidad y calidad, se hacen hasta cierto punto mucho más “vulgares”, con ejecuciones no muy acertadas, falta de expresividad y de fuerza en los claroscuros. Es precisamente en esa época, entre 1631 y 1632, cuando se fecha la realización del *Seraphicus Atlas*, en el que muestra un estilo enérgico y, a pesar de lo dicho por Hymans, una gran calidad técnica.

Poco se conoce sobre las circunstancias que rodean la creación de la obra. Para algunos estudiosos, se trataría de una alegoría franciscana destinada a ilustrar uno de los muchos tratados publicados en la época sobre la defensa de la Inmaculada (Stratton, 1988:74; Delfosse, 2009:164-165). En cambio, otros sostienen que la obra de Rubens alude a la importante labor evangelizadora realizada por los franciscanos, extendiendo y difundiendo el cristianismo en los territorios americanos. En este sentido, san Francisco sostiene las tres ramas de la orden, -franciscanos, clarisas y terciarios (Sebastián, 1992:65) -, protegidos por la Inmaculada Concepción y apoyados por la monarquía española, como su principal promotor (Chiva, 2020:201). Existe un tercer grupo de investigadores que defienden una hipótesis diferente. La estampa se correspondería con un encargo realizado por algún personaje de la corte española, apuntando principalmente al Conde-Duque de Olivares, a la infanta Isabel Clara Eugenia de Austria, gobernadora de los Países Bajos e hija de Felipe II, e incluso, al mismo rey Felipe IV, quien en la década de 1630 le hizo directamente varios encargos al artista (Cruz, 2013:3). Bajo esta perspectiva, en el cuadro se ensalzaría la labor realizada por la monarquía española en la defensa del Dogma de la Inmaculada y pondría de manifiesto la utilización de los franciscanos como la herramienta de la que se sirvieron los reyes para la defensa de la religión y la lucha contra los herejes (Cuadriello, 2009:1216-1219; Schenone, 2008:103-105 y Cruz, 2013:4).



Fig. 3: Peter Paul Rubens. *Alegoría franciscana en honor a la Inmaculada Concepción*. Philadelphia Museum of Art. Registro: Gato 677.

No obstante, también habría que hacer una lectura complementaria, analizándola dentro del contexto político-religioso del momento, la guerra de Flandes, conocida también como la de los Ochenta Años, que enfrentó a la Corona Española con las provincias calvinistas del norte de los Países Bajos, la actual Holanda. En este ámbito es donde se revelan el verdadero significado de las filacterias y las inscripciones que se incluyeron en la estampa. Presidida por la frase *Austro Seraphicum Coelum*, -Cielo seráfico del sur-, se refiere a la Bélgica cristiana, que se encontraba al sur del territorio en litigio. En el resto de las filacterias, las frases proceden del Cantar de los Cantares, *Veni auster, Surge aquilino*, (4,16), -Ven viento del sur, surge del viento norte-, y de los libros de Habacuc, *Ab austro Deus*, (3,3), -Del astro de Dios-, y del de Jeremías, *Ab aquilone malum*, (1,14), -En el norte el mal-. Se completan con la frase *Egredimini filiae Syon et videte reinam vestram quam laudant*, que, por falta de espacio en la cinta, no está completa, y finaliza en la inscripción que aparece bajo la familia de Felipe IV, *Astra matutina*, -Salid y ved, hijas de Sion, a vuestra reina, a quien alaban las estrellas de la mañana-. La frase está inspirada en los versículos del Cantar 3,11: “Salid a contemplar, hijas de Sión, al rey Salomón” y del Libro de Job, 38,7. “Cuando me alaban juntas las estrellas de la mañana”, siendo los primeros versos de un motete medieval, que el protonotario Leonardo de Nogarolis incluyó como introito en su Oficio y Misa de la Inmaculada. Dicho

oficio fue aprobado por el papa franciscano Sixto IV, tras la proclamación de la pragmática *Cum prae excelsa* en 1476, por la que se instituía la Festividad de la Inmaculada en toda la iglesia católica (Ricossa, 2014:43-45). Por si no estaba claro, al igual que en las frases anteriores se señalaba su origen, incorporando las palabras *in missa Concept*, alusivo a su procedencia del citado oficio. El resto de las leyendas son *Auster*, -Austria-, sobre el carro de los monarcas Habsburgo, presidido por el escudo imperial, y *Astraea*, -diosa griega y romana que personifica la justicia- sobre el de las virtudes con el escudo de la orden franciscana. Por último, desde la boca del crucificado en dirección a san Francisco, *Vade Francisce repara domum meam*, -Ve, Francisco, repara mi casa-. Sin duda, todas ellas componen el mensaje simbólico que anuncia que desde el sur, donde se encuentra la Casa de Austria, liderando el cristianismo, liberará al norte del mal, de la herejía calvinista, implantando los franciscanos la justicia y reparando la vida espiritual, para la gloria y alabanza de María. Las dos últimas inscripciones señalan directamente a los capitanes del ejército, a san Francisco, *Seraphicus Atlas*, -Atlas seráfico-, y a Duns Scoto, *invictissimo theologorum princeps Scotus*, -Scoto, el príncipe invencible de los teólogos-. Alegóricamente, el grabado anunciaba la derrota del mal, por los reyes de la casa de Austria, con el apoyo de la orden franciscana, para gloria de la Inmaculada. Muy al contrario de lo que se planteaba, el enfrentamiento terminó con la victoria e independencia de Holanda en 1640¹⁰.

La estampa, difundida por Europa, llegó a América donde tuvo una gran repercusión, realizándose varias ediciones entre 1632 y 1658 (Chiva, 2020:201), siendo copiada y reinterpretada desde la segunda mitad del siglo XVII por todos los virreinos. El cuadro de Hipólito de Rioja que se conserva en el santuario de Nuestra Señora de Tecaxic, en el estado de México, es quizás uno de los primeros casos de utilización de la obra de Pontius. No solo es la lámina completa la que se versionará, sino que su motivo central se independiza, el *Atlas Seraphicus*, san Francisco con las tres esferas, para constituir un modelo iconográfico autónomo, utilizado tanto en pinturas como en esculturas y relieves (Ruiz, 1999: Ficha 89). En ocasiones sigue sosteniendo a la Inmaculada y en otras se le sustituye por imágenes de advocaciones locales, sirviendo de base a nuevas composiciones temáticas (Cuadriello, 2009:1216; Calvo, 2020:254-255).

¹⁰ Según Delfosse (2009:164-166) la definición doctrinal del Dogma de la Inmaculada, promovida por los Habsburgo, con el apoyo de los frailes menores, debía hacer posible la victoria sobre el mal, representada por los reinos y estados protestantes. Gracias a la Virgen, la casa de Austria restablecería la justicia.

Un ejemplo significativo de la importancia del modelo y su perdurabilidad a lo largo del tiempo es la ilustración que realiza Antonio Onofre Moreno para el libro del franciscano Hermenegildo de Vilaplana, *Histórico y sagrado novenario de la milagrosa imagen de nuestra Señora del Pueblito*, publicado en México en 1761. En ella aparece el santo con las tres esferas sosteniendo la imagen de la Virgen de Pueblecito, sujeta por dos ángeles. La escena, a modo de *verun imaginem* y trampantojo, se sitúa en una especie de hornacina de un retablo, completándose con dos floreros y un Niño Jesús Salvador del Mundo junto al santo. Según la tradición, su origen se remonta a 1632, cuando el franciscano fray Sebastián Gallego realizó la imagen a petición de fray Nicolás de Zamora, cura de la iglesia de Querétaro, para colocarla a los pies de la pirámide en la que los indígenas veneraban a sus ídolos (Domenech, 2013:135)¹¹. Asimismo, en la edición realizada por la Imprenta Mexicana en 1766 de la *Llave de oro, para abrir las puertas del cielo: la regla y ordenaciones de las monjas de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora la Madre de Dios*, se incluía una estampa realizada por Manuel Galicia de Villavicencio en la que aparecía el atlante seráfico sosteniendo las nubes sobre las que se encuentra la Inmaculada (Calvo, 2017: 82-83,85).



Fig. 4: Philip Spruyt. *Virgo Immaculata*. British Museum. Reg.: 1891.0414.720.

No se conocen más ediciones posteriores de la estampa de Pontius, aunque en el último cuarto del siglo XVIII va a ser nuevamente grabada. En esta

¹¹ Ardón, Dulce M.: *Síntesis histórica del Municipio de Corregidora*. <https://corregidora.gob.mx/portal/turismo/historia/> (Consulta: 30/06/2024).

ocasión no se partió de la estampa, sino de la pintura original de Rubens. El pintor Philippe Lambert Joseph Spruyt la descubrió en la colección de Domingo Clemens en Gantes, grabándola al aguafuerte en 1787 e incluyendo la leyenda *Virgo Inmaculata. Ad archetypum P.P. Rubenii ex collectione Domini Dominici Clemens pictoriae necnon statuariae artis admiratoris eximii in amicitiae pignus offerebat dedicabat P.Spruyt. Gandavo anno 1787*, -Virgen Inmaculada. Del modelo original de P.P. Rubens de la colección del señor Domingo Clemens, excelente admirador del arte de la pintura y de la estatuaria, ofrecido como prenda de amistad. Lo dedicó P. Spruyt. Gante en 1787- (Vaernewych, 1829: 117)¹². Al año siguiente, en 1788, Clemens subastó la pintura por 50 libras y 10 sueldos. A mediados del siglo XIX era su propietario Van Saceghem. Años más tarde, el estudioso Scheneevoogt, en su inventario de las estampas de Rubens, informaba que había sido vendido en Bruselas a Chapius, por la cantidad de 2.200 francos. Sin embargo, cuando fue publicado su trabajo en 1873, ya había sido vendido al Marqués de Blaisel, y éste, en 1870, lo sacó al mercado en París, siendo adquirida por el capitán Cuirana en 2.800 francos. En 1889, era propiedad de Secretan quien la volvió a poner a la venta (Rooses, 1892:37-38; Scheneevoogt, 1873:144-145). En 1917 formaba parte de la colección de estadounidense John Graver Johnson, compuesta por unas 1.500 obras de arte, entre pinturas, esculturas, mobiliarios y textiles. Al morir en ese año, legó su casa y la colección a la ciudad de Filadelfia. En 1933, al construirse junto a la casa-museo una gasolinera y considerando el edificio poco seguro, la colección se depositó como préstamo permanente en el museo de artes de la ciudad, donde actualmente permanece (Quodbach, 2021: 207, 229).

Tanto en España como en el resto de Europa, parece ser que el trabajo de Pontius tuvo limitada repercusión, pues pasó prácticamente desapercibido. De hecho, no se han localizado estudios sobre el tema, y si existen obras del mismo siguen sin ser identificadas. No obstante, como caso excepcional en Sevilla, se ha podido comprobar la influencia de la estampa en una pintura de Domingo Martínez. Se trata de la *Apoteosis de la Inmaculada Concepción* que realizó el pintor sevillano para el convento-casa grande de San Francisco, pudiéndose fechar en torno a la década de los años 30 del siglo XVIII y que actualmente se

¹² Tanto en el cuadro de Rubens, como en la estampa de Spruyt, las filacterias aparecen vacías, pues fue en la impresión de Pontius cuando se determinaron los textos. La estampa fue incluida por Del-Marmol en su catálogo de obras de Rubens, sin embargo, en los inventarios de Hecque y de Cruz, al ser anteriores a la edición de Spruyt, solo recogen la estampa de Pontius. (Del-Marmol, 1794: 59, registros: 919 y 920; Hecque, 1751:72, registro 32; Basan, 1767: 124-125, registro 65).

conserva en el Museo de Bellas Artes de la ciudad. En este caso, no se sigue tan fielmente la estampa como en el cuadro de Utrera, pues lo que hace Domingo es tomarla “como base de su libertad creativa”, utilizando solo su composición (Muñoz, 2024:688-692). Al centro se dispone la Inmaculada, sobre nubes, rodeada de angelitos, distribuyéndose el resto de los personajes en cuatro grupos y en dos niveles. A la izquierda, en la zona celestial, san Andrés con los Padres de la Iglesia y, bajo ellos, en la terrenal, los papas Paulo V, Sixto IV, Pío V, Gregorio XV, Alejandro VII y Clemente XI, encabezados por Duns Scoto. En el lado contrario, en el superior, san Francisco, san Buenaventura, san Antonio de Padua y san Pascual Bailón. Bajo ellos, los monarcas españoles Felipe IV, Carlos II y Felipe V, junto al que se considera el autorretrato del pintor. El grupo está liderado por sor María de Agreda, religiosa franciscana que por su relación con Felipe IV, fue una de las figuras espirituales más influyentes del siglo XVII (Cano, 2024:208-209).



Fig. 5: Anónimo. Coro alto. Iglesia de San Pedro de Alcántara. Sevilla. Foto del autor.

Pero no es ésta la única representación sevillana, al menos conocida hasta el momento, en la que influyó la estampa de Pontius. Al igual que sucedió en el arte iberoamericano, su figura principal, el *Atlas Seraphicus*, se independizó y adquirió el papel protagonista. Así aparece como motivo central, presidiendo el coro alto de la iglesia franciscana de San Pedro de Alcántara. El convento fundado en 1630 para atender a los religiosos enfermos, aunque el edificio no fue construido hasta 1650. La iglesia se inauguró en 1666 y su decoración mural

fue realizada entre las décadas de los años 60 y 70 del siglo XVIII, por seguidores de Domingo Martínez. El programa iconográfico está dedicado a la exaltación de la orden franciscana y a ensalzar el culto y la devoción que procesaba la rama descalza, propietaria del edificio, al Santísimo Sacramento y a la Inmaculada Concepción (Valdivieso, 2016:163-174; Muñoz, 2021:462-463). Así, en las paredes del crucero se representan carros triunfales, dedicados, el del evangelio, al Dogma de la Concepción y, el de la epístola, a la Eucaristía. En el resto de la nave se disponen escenas de la vida y milagros de san Francisco de Asís y, en los lunetos, los santos y santas de las ramas descalza, tercera y concepcionista. En el hastial del coro alto, en forma de medio punto y enmarcado por la leyenda *Tota pulchra es Maria et macula non est in te, tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel*, -Toda limpia es María y no hay mancha en ti. Tú eres la gloria de Jerusalén y la alegría de Israel-, se encuentra, en su centro y encima de una ventana, la figura del *Atlante Seráfico* sosteniendo a la Inmaculada. A éste, lo flanquean dos grupos de diferentes personajes, imposibles de identificar por el mal estado de conservación de la pintura, pero entre los que se distinguen a Duns Scoto, en un lado y, a sor María de Ágreda, en el otro, pudiendo ser una reinterpretación de la parte terrenal del citado cuadro de la *Apoteosis* de Domingo Martínez¹³. La única diferencia del Atlante con la estampa original es la eliminación de las esferas, alusivas a las ramas de la orden, por estar ya representada por los santos y santas que adornan los muros de la iglesia.

Esto demuestra que la estampa fue conocida en la Sevilla del siglo XVIII, sirviendo de inspiración a varias composiciones, por lo que debieron existir ejemplares de la obra de Pontius en las bibliotecas de los conventos de la orden, a los que pudieron acceder los distintos pintores. Para estas fechas, las connotaciones políticas religiosas que tuvo la estampa en la centuria anterior ya se había perdido, adquiriendo en este momento un significado más testimonial de la participación de los franciscanos en la defensa de la Inmaculada Concepción de María. No obstante, no se puede olvidar el aspecto devocional que pudo tener en el sentir de la religiosidad popular. La piedad barroca sevillana seguía siendo heredera de los postulados del Concilio de Trento, que habían impulsado la presencia religiosa en la vida cotidiana de los fieles y su

¹³ Por desgracia, el templo está actualmente cerrado, desacralizado y desmantelado de esculturas, desconociéndose el destino futuro del mismo, del que se niegan a hablar el Arzobispado de Sevilla y las Esclavas del Sagrado Corazón, sus antiguas inquilinas. Así mismo, las pinturas se encuentran en un lamentable estado de conservación, que de no hacerse alguna intervención urgente, terminarían perdiéndose. (Parejo, 2024; Morillo, 2024).

manifestación en prácticas rituales externas, en las que participaba toda la sociedad. Dichos postulados habían potenciados la veneración a los santos y al Santísimo Sacramento que, unido con el tradicional culto a la Inmaculada Concepción, que, en Sevilla, fue reforzado y fortalecido a partir de 1615 con el juramento del Voto Inmaculista (Bautista, 2019:146), componen los tres pilares básicos de la religiosidad sevillana del barroco.



Fig. 6: Francisco de Herrera el Mozo. *El triunfo de la Eucaristía*. Iglesia del Sagrario. Sevilla. Foto del autor.

Esos pilares se encuentran integrados en el cuadro utrerano, mostrando la devoción de Zubiaurre y su mujer, a la Inmaculada, al Santísimo Sacramento y a san Francisco de Asís. Su fervor a la Inmaculada está presente en sus últimas voluntades en la que testimonian su creencia en la Concebida Sin Mancha. En el lienzo, se personaliza la imagen, haciéndola más cercana, más al gusto de los sevillanos del momento. Así la Inmaculada de Rubens fue sustituida por otra mucho más reconocida por los donantes, como eran las de Murillo. Concretamente, en este caso, la figura representada deriva de la *Inmaculada del Escorial* de este pintor, que años más tarde, uno de sus seguidores, Juan Simón Gutiérrez, la tomaba de modelo en su *Inmaculada niña con guirnaldas de flores* (Valdivieso, 2018:117-118). El fervor a la Eucaristía estaría patente, no solo por su pertenencia a la cofradía de la Esclavitud, a la que regala el cuadro, hace heredera universal de sus bienes y en la que ocupó diferentes cargos directivos,

entre ellos el de “consiliario” en 1768¹⁴. Relacionada con esta devoción estaría la incorporación de los Padres de la Iglesia y santo Tomás de Aquino, ya que el grupo se copia literalmente del cuadro *El triunfo de la Eucaristía*, que en 1656 realizó Francisco Herrera el Mozo para la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral Sevilla. El lienzo no solo lo pudo conocer directamente por las relaciones entre las hermandades sacramentales sevillanas, sino también por la estampa al aguafuerte que fue realizada y difundida por Matías de Arteaga en 1661 (Navarrete, 2023: 168-172). Por lo que refiere a la veneración a san Francisco y su orden queda patente también en su testamento y en la estrecha relación que mantuvo con la orden a lo largo de su vida. Ya, en la década de los años 50 pertenecía a la Hermandad de la Vera Cruz de Utrera, desempeñando en esos años el cargo de “alcaide”¹⁵. En su testamento, de todas las órdenes existentes en la población, fue la única a la que se le pidió estar presente en su funeral. Se especificaba que su “entierro (fuera) solemne y (con la) asistencia del clero” de la iglesia y de la comunidad del “Real Convento de Nuestro Seraphico Padre Señor San Francisco de Asís”, extramuros de esta villa. La Esclavitud sería la que correría con los gastos ocasionados, en los que se incluían las dádivas otorgadas a los asistentes. Asimismo, se dispuso que por su alma, las de su mujer y sus padres, se dijeran en el convento 70 misas rezadas, de 4 reales cada una, mientras que en las sedes del resto de las órdenes solo se dirían la mitad¹⁶. También es la única orden que es citada en las mandas testamentarias, otorgándole al cenobio utrerano “el relox de caxa de mi morada para la Sacristía con cargo de una missa cantada de diácono y subdiácono, órgano y vigiliass el dia de difuntos del año de mi fallecimiento o en su octava”.

CONCLUSIÓN

Por desgracia, actualmente el lienzo está en muy malas condiciones de conservación, pues, además de la suciedad, la oxidación del barniz y algunos inadecuados repintes de mala factura, se encuentra destensado, craquelado, con desprendimiento de la preparación e importantes lagunas de la capa pictórica, especialmente en el borde inferior, donde ya falta gran parte de la inscripción. Tampoco, ni la sala, ni la ubicación, elevado casi un metro del suelo, es el lugar

¹⁴ Archivo de la Esclavitud del Santísimo Sacramento de la Iglesia de San Pedro de Utrera (AESS). Libro de acuerdos, 1717-1791, fol. 248.

¹⁵ Archivo Hermandad de la Vera Cruz de Utrera. (AHVC). Libro de actas, 1751-1757, fol. 9.

¹⁶ AHPS-PNU. Leg. 22700: año 1781, fols. 252-262.

más idóneo, pues la estancia sirve en ocasiones como almacén, por lo que, en algunas circunstancias, se acumulan objetos a escasa distancia de su superficie. De no prestar una mayor atención la actual propietaria, la Hermandad Sacramental y del Redentor Cautivo, a la salvaguarda del lienzo, éste podría desaparecer en poco tiempo, perdiéndose uno de los enseres más relevantes de su patrimonio. La obra, realizada por un pintor anónimo y de mediana calidad, no solamente es un raro testigo de la religiosidad popular del siglo XVIII, sino que es un vestigio de la pervivencia de fórmulas iconográficas que, en Iberoamérica, resultan habituales, pero que, para la península, tiene un carácter excepcional. La falta de documentación sobre la vida de Zubiaurre y su relación con la orden franciscana impiden conocer si existe alguna vinculación entre el motivo representado en el convento sevillano de San Pedro de Alcántara con las pinturas de Domingo Martínez del Museo de Bellas Artes y de la parroquial utrerana, ya que son realizadas por las mismas fechas, siendo su origen el mismo trabajo de Pontius y del que no se tienen referencias anteriores en Sevilla. Se podría pensar, no solo en cuestiones devocionales y de gusto de Zubiaurre, sino que éste tuviera alguna relación o vinculación con el fraile o los frailes que idearon el programa iconográfico de los franciscanos descalzos. Esperemos que futuras investigaciones puedan aclarar dicha hipótesis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Basan, François (1767), *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*, Chez de Lormel/Saillant/Veuve Durand/Durand Neveu/Dessaint, Paris.
- Bautista y Lugo, Gibrán (2019), “La difusión de la Inmaculada Concepción de María en la Monarquía Hispánica: metáfora y metonimia en su historiografía”, en Ruiz Ibañez, José Javier; SABATINI, Gaetano y Vincent, Bernard (ed.), *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*, FCE/Red Columnaria, Madrid, pp. 143-183.
- Calvo Portela, Juan Isaac (2017), “La Inmaculada Concepción en algunas estampas de libros editados en Nueva España en los siglos XVIII y XIX”, *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, nº. 6, pp. 69-92.
- Calvo Portela, Juan Isaac (2020), “Las estampas de santos franciscanos en el Virreinato de Nueva España, durante el siglo XVIII”, en Quiles García, Fernando (dir.), *A la luz de Roma. Santos y Santidad en el Barroco Iberoamericano. España espejo de santos*, vol. II, Roma Tre-Press/Enredars Publicaciones, Sevilla, pp. 249-268.
- Cano, Ignacio (2004), “La Apoteosis de la Inmaculada Concepción”, en Pleguezuelo Hernández, Alfonso (coord.), *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, El Monte, Sevilla, pp. 208-209.

- Chiva Beltrán, Juan (2020), “La codificación de la imagen de Junípero Serra. Herramientas visuales para una campaña de santidad”, en: Quiles García, Fernando (dir.), *A la luz de Roma. Santos y Santidad en el Barroco Iberoamericano. España espejo de santos*, vol. III, Roma Tre-Press/Enredars Publicaciones, Sevilla, pp. 199-216.
- Cruz González, Cristina (2013), “Our Lady of El Pueblito: a Marian devotion on the northern frontier”, *Catholic Southwest: A Journal of History and Culture*, vol. 23, pp. 3-21.
- Cuadriello, Jaime (2009), “Virgo Potens. La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en Gutiérrez Haces, Juana (coord.), *Pintura de los Reinos. Identidades Compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, t. IV, Fondo Cultural Banamex, México, pp. 1169-1263.
- Delfosse, Annick (2009), *La «Protectrice du Pais-Bas». Stratégies politiques et figures de la Vierge dans les Pays-Bas espagnols*, Brepols Publishers, Belgium.
- Del-Marmol (1794), *Catalogue de la plus précieuse collection d'estampes de P.P. Rubens et D' Van Dyck*, [s.e.], [s.l.].
- Domenech García, Sergi (2013), “Prácticas, ingenios persuasivos y retórica visual de la imagen de devoción en Nueva España”, en López Calderón, Carme; Fernández del Valle, María de los Ángeles y Rodríguez Moya, María Inmaculada (Coords.), *Barroco Iberoamericano: Identidades Culturales de un Imperio*, vol. I, Andavira Editora, Santiago de Compostela, pp. 127-144.
- González Moreno, Joaquín (1995), *Utrera en el siglo XVIII*, Caja Rural, Utrera.
- Hecque, R. (1751), *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens*, Chez Briasson/ Charles-Antoine Jonbert, Paris.
- Huidobro Salas, Concha. (2015), “Rubens y los mejores grabadores de sus obras”, *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado Flamenco*, Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- Hymans, Henri (1879), “La gravure dans l'école de Rubens”, en *Memoires de l'Académie royale de Belgique*, T. 42, Académie Royales des Sciences, des Lettres et de Beaux-Arts, Bruxelles, pp. 1-299.
- Martínez, Iván (2005), “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, *Un privilegio Sagrado: la Concepción de María Inmaculada: celebración del Dogma en México*, Museo Basílica de Guadalupe, México, pp. 123-154.
- Mensa Villalba, Francisco Javier (1993), *Memorial de Utrera*, Ayuntamiento, Utrera.
- Morillo, Jesús (2024), “El enigma de la iglesia de San Pedro de Alcántara de Sevilla”, *ABC de Sevilla*, 28 de abril, <https://www.abc.es/sevilla/ciudad/enigma-iglesia-san-pedro-alcantara-20240428163342-nts.html>.
- Muñoz Nieto, Enrique (2021), *Programas visuales pictóricos de las órdenes religiosas en la Sevilla del siglo XVIII*, t.1, Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla.

- Muñoz Nieto, Enrique (2024), "Domingo Martínez y Juan de Espinal. Nuevas contribuciones sobre la influencia de los antecedentes creativos en la pintura sevillana del siglo XVIII", *Hipogrifo: Revista de literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 12, nº.1, 2024, pp. 685-704. <https://doi.org/10.13035/H.2024.12.01.40>
- Navarrete Prieto, Benito (2023), "Triunfo del Sacramento de la Eucaristía", *Herrera el Mozo y el Barroco total*, Museo del Prado, Madrid, pp. 168-172.
- Parejo, Juan, (2024), "El incomprensible cierre de una de las iglesias más espectaculares y desconocidas de Sevilla", *Diario de Sevilla*, 10 de marzo. https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/incomprensible-cierre-iglesias-espectaculares-desconocidas-Sevilla_0_1882912581.html
- Quodbach, Esmée (2021), "A Philadelphia Story: John Graver Johnson and his gift to the city", *What's mine is yours. Private collectors and public patronage in the United States. Essays in honor of Inge Reist*, Centro de Estudios Europa Hispánica/Center for Spain in America, Madrid.
- Ricossa, Luca, (2014), "Die Messe zur Unbefleckten Empfängnis von Leonardo Nogarola (1477)", *TROJA. Jahrbuch der Renaissancemusik*, nº. 13, pp. 43-57.
- Rooses, Max (1892), *L'oeuvre de P. P. Rubens*, vol. 5, Jos. Maes Editeur, Anvers.
- Ruiz Gomar, Rogelio (1999), "San Francisco como Atlas Seraphicus", en Bérchez, Joaquín (dir.), *Los siglos de oro en los virreinos de América. 1550-1700*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid.
- Schneevollgt, C. G. Voorhelm (1873), *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*, Les Héritiers Loosjes, Harlem.
- Schenone, Héctor (2008), *Santa María*, Universidad Católica de Argentina, Buenos Aires.
- Sebastián, Santiago (1992), *Iconografía e iconología del Arte Novo Hispano*, Azabache, México.
- Stratton, Suzanne (1988), "La Inmaculada Concepción en el Arte Español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 1, nº. 2.
- Vaernewyck, Marcus van (1829): *De histoire van Belgis*. De J. Vanderhaeghen, Gent.
- Valdivieso, Enrique (2016), "Pintura mural del siglo XVIII en Sevilla", *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*, Fundación Endesa, Sevilla, pp. 21-246.
- Valdivieso, Enrique (2018), *La escuela de Murillo: aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, EUS/ICAS, Sevilla.