

- MORALES Y MARÍN, J.L. *La pintura en el Barroco*, Barcelona, Espasa Calpe, 1998.
- NICÁS MORENO, A. *Heráldica y genealogía de los obispos de la diócesis de Jaén*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1999.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. et al. *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998.
- RINCÓN GARCÍA, W. "El programa iconográfico de las 'Parejas de Santos' en la basílica de San Lorenzo de El Escorial", *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 309-320.
- RIPA, C. *Iconología*, Madrid, Ediciones Akal, 2002.
- SÁNCHEZ DOMINGO, R. "El rito hispano-visigótico o mozárabe: del ordo tradicional al canon romano." *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*, San Lorenzo de El Escorial, RCU María Cristina, 2013, comunicación nº 11, pp. 215-236.
- RÉAU, L. *Iconografía de los Santos*, Madrid, Ediciones de El Serbal, 1996.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y MARTÍNEZ DEL VALLE, G.J. *Recuperación visual del Patrimonio perdido. Conjuntos desaparecidos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

## JURISPRUDENCIA

Decreto Hispaniarum dioecesium de la Congregación para el Culto Divino y para la Disciplina de los Sacramentos dado el 17 de julio de 1988.

## DE NUEVO CON ZURBARAN. EL ARTE Y LA ETERNIDAD

ONCE AGAIN ZURBARÁN. ART AND ETERNITY

**José Gámez Martín**

Academia Andaluza de la Historia  
josegamezmartin@yahoo.es

## RESUMEN

*El eterno maestro de Fuente de Cantos "nos parecerá cada día más moderno", en certera expresión de Salvador Dalí. Sevilla quizá fuese la madre de esa eterna juventud, en ella acrecentó Zurbarán su arte, se convirtió en el pintor de las órdenes religiosas y de las autoridades, naciendo en torno a su figura la leyenda de "pintor del misticismo". En la comunicación se dan nuevos datos sobre la estancia sevillana del pintor en dos momentos cruciales de su vida. Se estudia el posible origen de su Purísima del Prado, a la que llamé la Inmaculada Bandarán, vinculándola con tierras extremeñas a través de la herencia de Celia Méndez, fundadora con el cardenal Spínola de las Esclavas Concepcionistas. Se analiza una pintura anónima de fiestas religiosas en el entorno de la catedral de alrededor de 1662, que denota en su abigarrada iconografía la influencia del maestro. Finalmente se reflexiona sobre cuestiones teológicas publicadas a consecuencia de la exposición Santas de Zurbarán.*

## ABSTRACT

*The eternal master from Fuente de Cantos "may seem to us to be more and more modern", according to Salvador Dalí. Seville might have been the mother of that eternal youth and where Zurbarán enhanced his art. The fact that he had become the official painter of religious orders and authorities, gave birth to the legend of Zurbarán as "the painter of mysticism."*

*In the article, new data about his stay in Sevilla in two crucial moments of his life are given. Moreover, it is studied the possible origins of his painting La Purísima in Museo del Prado, whom I named Inmaculada Bandarán, linking it with Extremadura through the inheritance of Celia Méndez. She, together with cardinal Spínola, was the founder of the Esclavas Concepcionistas religious order. It is also analysed an anonymous painting of religious feasts around the cathedral dating from about 1662, which reflects the influence of Zurbarán though its clashing iconography. Finally, some reflexions about theological matters published after the exhibition Santas de Zurbarán are made.*

#### **XIV JORNADA DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS**

LA VÍA DE LA PLATA y otros estudios sobre EXTREMADURA  
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2013  
Pgs.: 201-223

ISBN: 978-84-616-9938-4



#### **I. INTRODUCCIÓN**

La eternidad de un artista no puede ser definida, ya que el definir es colocar, es poner límite, y lo eterno, bien celestial y material, no tiene condicionante humano y por lo tanto ni principio ni final.

El hombre se enfrenta al artista, intenta comprenderlo porque se enamora de él y de su mundo, por lo que estudia este universo artístico para intentar entenderlo en un proceso de asimilación, vana pretensión y banal soberbia humana pues no hay ni ideas ni palabras para descifrar los principios artísticos ineluctables y que rozan el límite cercano a la providencia, ese límite franqueado por espíritus tan sublimes como San Juan de la Cruz, que llegó con su docta palabra a acercar la realidad intangible de Dios, o los dichosos pinceles del astro extremeño Zurbarán, que en juego de cromatística percepción nos da una aproximación humanística a la obra más perfecta salida de las manos del Creador; la Doncella de Nazaret, Purísima desde el primer instante de su ser natural, dogma concepcionista que marcó toda la trayectoria vital del de Fuente de Cantos unido también a la devoción inmaculadista de toda la España sentida, vigorosa, barroquizante, teatral, trágica, decadente y barroca del siglo XVII.

En esta ocasión vuelvo al tema de Zurbarán centrado sobre todo en esta faceta de la Inmaculada que tanto brillo tuvo como bien se sabe en la España de la Edad Moderna, y que ya traté el año pasado en las *Jornadas de Historia de Llerena*.

#### **II. LA INMACULADA BANDARÁN. NUEVAS REFLEXIONES**

Adquirida por el Museo del Prado en 1956, y descubierta en el despacho de la superiora de las Hermanas Concepcionistas de la ciudad de Sevilla, ya el doctor Hernández Díaz la calificó como *Inmaculada Bandarán*, pues fue hallada por este ilustre canónigo y capellán real sevillano, humanista, mecenas y polígrafo, que engloba en toda su personalidad un fiel exponente de la historia de las mentalidades de la ciudad hispalense a lo largo de todo el siglo XX<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Estudié recientemente la historia material de este cuadro y su vinculación con el

El estudio del cuadro, donde sobresale ante todo la bellísima imagen de la Virgen, caracterizada por su mirada baja y las virginales manos unidas en implorante oración, es una síntesis de bondad, dignidad, grandeza, trascendentalidad, realismo humano y monumentalidad, y en todo el óleo se puede apreciar una analogía no solo aparente, sino sobre todo convincente con la Inmaculada conservada en Jadraque y en donde se ha querido ver la encargada por el municipio sevillano y que pasa por ser una de las mejores obras del pintor extremeño que está fechada hacia 1630 y que muestra una especial belleza en los símbolos de la ciudad del Betis que están a los pies de la imagen.

La *Inmaculada Bandarán* ha sido fechada por algunos autores en una cronología posterior, alrededor de 1640, pero a mi juicio, al estar tan relacionada con la expresada de la villa alcarreña, creo que debe ser también de esa época, alrededor de 1630 a 1632, pues son claramente coincidentes la expresión facial, la meditación que se respira en todo el cuadro, y por supuesto sigue las características definidas por el tratadista Pacheco para representar la Purísima Concepción de la Virgen, ambas en edad núbil, ambas en concentrada oración, y solo diferenciadas por la túnica, blanca en la primera, y rosa en la segunda, sobrepuesta del simbólico manto azul, colores que Pacheco propugna en contraposición a los hasta entonces existentes de blanco y jacinto, y que él mismo había utilizado y que habían sido expuestos por el suegro de Velásquez siguiendo la idea mística del momento que veía en estos colores la mejor forma de hacerse una idea de la Pureza de María tras las visiones de la misma que habían tenido la hoy Santa Beatriz de Silva, fundadora de las Concepcionistas, muy vinculadas a la orden franciscana y el jesuita padre Martín Alberro en tierras valencianas.

Algunos autores piensan e incluso han escrito que Zurbarán realizó este cuadro para las concepcionistas sevillanas, en un error tanto cronológico como de identificación, ya que

canónigo Bandarán en GÁMEZ MARTÍN, J. "La Inmaculada Bandarán. Una Purísima Concepción de Francisco de Zurbarán y el capellán hispalense José Sebastián y Bandarán", en LORENZANA DE LA PUENTE, F., IÑESTA MENA, F. y MATEOS ACACÍBAR, F.J. (Coords.) *La representación popular. Historia y problemática actual. Y otros estudios sobre Extremadura. XIII Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, 2013, pp. 411-423.

el lienzo se encontraba en el convento de las Esclavas Concepcionistas, orden fundada por Celia Méndez, marquesa viuda de la Puebla de Ovando y el beato Marcelo Spínola en el siglo XIX, cuyo convento por cierto sigue existiendo a pesar también de que algún autor lo da por desaparecido<sup>2</sup>.

Si nos preguntamos la procedencia del cuadro "Bandarán", me gustaría dar dos teorías. Por un lado tengo para mí que es un encargo, teniendo en cuenta su tamaño, para un oratorio particular, quizás algo posterior a la de Jadraque, realizado por algún concomitante que se entusiasmara por los efectos lumínicos del cuadro del cabildo; sin duda alguna, se trata de una obra de una gran importancia, realizada para alguien pudiente o al menos de alcurnia, y su aparición en el convento sevillano, donde por cierto no existe ninguna obra de categoría artística pareja, únicamente otra Purísima adscrita a los pinceles de Pacheco y que es muy comparable a una existente en el salones del Palacio Arzobispal sevillano, hace pensar que ambas viniesen de la testamentaria de la madre Celia Méndez, en religión madre María Teresa del Sagrado Corazón de Jesús, muy interesante personaje digno de mayor estudio y que murió santamente en Sevilla en 1908 siendo muy amante de la pintura y muy devota de la Virgen, como lo testimonia toda su vida religiosa y que en el convento sigan conservándose algunos retratos suyos al óleo de su época de casada. Aunque ni en su testamentaria ni en los documentos estudiados hasta ahora hay referencias al tema, puede bien plantearse que el cuadro provenga de su familia, aunque me inclino más a pensar desde una procedencia sevillana que de una extremeña vinculada a la familia de su esposo Paulino Fernández de Córdoba<sup>3</sup>.

Parece secundar la posible idea de procedencia de este cuadro, el que el marido de la referida religiosa, fuese hijo del conde de la Puebla del Maestre, título que ostentaba en la

<sup>2</sup> DELEDA, O. *Francisco de Zurbarán, pintor 1598-1664*, Madrid, Arco Libro, 2007, p. 110.

<sup>3</sup> Para un acercamiento a la biografía de la madre Celia Méndez son libros de esencial consulta los de FERNÁNDEZ POMBO, A. *Más alta vocación. La marquesa de la Puebla de Ovando, madre Teresa*, Madrid, Alameda, 1967; y GARFÍAS, F. *Servir es reinar*.

época de Zurbarán don Lorenzo de Cárdenas y Valda, asistente de la ciudad entre 1626 y 1629, que realizó grandes obras urbanísticas en la urbe, entre ellas para intentar combatir las inundaciones que se llevaban a cabo en la Puerta de la Barqueta, personaje al que se le vincula con la venida a Sevilla del maestro de Fuente de Cantos, y que también mantuvo en su biografía una gran devoción inmaculista y gusto artístico, encargando de su propio peculio un palio bordado al igual que un manto para la imagen de la Santísima Virgen de los Reyes, considerada ya patrona de Sevilla, en su anual procesión del 15 de agosto <sup>4</sup>.

En esa misma centuria otro conde de la Puebla del Maestre llegó a ocupar la asistencia del concejo hispalense, tratándose de Diego de Cárdenas entre 1649 y 1651, hijo del anterior, poseedor también del citado título nobiliario y que realizó una encomiable labor benéfica durante la famosa peste que diezmó la ciudad causando una terrible mortandad y que recurrió de nuevo a las fuerzas celestiales con donaciones pías para combatir tan funesto castigo de las alturas <sup>5</sup>.

Dejando a un lado su procedencia, otra característica que puede hacernos pensar al ver la "Inmaculada Bandarán" es la estrecha relación, a mi juicio no suficientemente estudiada hasta el presente, entre la pintura zurbaranésca y la escuela de imaginería sevillana que representaba también por aquellas calendas el misterio inmaculadista.

Ni que decir tiene que la época estaba influenciada sin duda por la figura de Martínez Montañés, que por la trascendencia de su obra alcanzó altísimos índices de perfección formal y hondura expresiva en un largo camino de creación de la escuela escultórica sevillana que tuvo sus comienzos desde finales del siglo XV en el altar mayor de la catedral. Sin duda

<sup>4</sup> GÁMEZ MARTÍN, J. "Nuestra Señora de los Reyes y la beatificación de San Fernando", Boletín de las Cofradías de Sevilla, nº 642, agosto 2012, pp. 626-634. *Celia Méndez, fundadora de las Esclavas del Divino Corazón*, BAC Popular, 1989. Una aproximación a la actividad en el municipio del conde de la Puebla del Maestre en CONTRERAS RODRÍGUEZ-JURADO, J. "De los asistentes a los alcaldes constitucionales", en *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*, Sevilla, Guadalquivir, 1992, p. 256.

<sup>5</sup> CONTRERAS, J. "De los asistentes...", pp. 256-257.

que a Montañés se debe una de las más sublimes interpretaciones del dogma, la inmortal Cieguecita, con una forma de representar el equilibrio, el misticismo, la doncellez, lo inefable, lo ingente, lo dúctil, lo indefinible, en la dichosa expresión de la Inmaculada, realizada entre 1629 y 1631 para el jurado Francisco de Molina en la capilla de su patronato.

La Virgen preside el retablo inaugurado el 8 de diciembre de 1631, siendo los encargados de su policromía los pintores Baltasar Quintero y Francisco Pacheco, contemplando en el mismo las imágenes montañésinas de San Gregorio y San Juan Bautista, y los relieves de San Jerónimo, San Francisco, San José, y San Joaquín, estando situados en el banco los retratos de los patronos concomitantes obras del pincel de Francisco Pacheco.

La imagen mariana está realizada en cedro policromado, y mide 1,64 de altura, y al igual que la obra zurbaranésca sigue los postulados de Pacheco en su tratado del arte de la pintura, al representar el modelo de Virgen niña, caracterizado por los símbolos parlantes de la visión apocalíptica. Al igual que la de Zurbarán, la Virgen tiene faz redondeada y mirada baja, los ojos entornados, origen de su apelativo popular, muy bellos y almendrados, nariz recta y afilada y labios pequeños y carnosos, la cabellera se parte en dos mitades cayendo la melena en cascada sobre la espalda. La pierna derecha está levemente flexionada, y las manos unidas por las yemas con giro hacia la izquierda, lo que marca un perceptible contraposto. Viste túnica hasta los pies, y se ciñe mediante un cíngulo, símbolo parlante de su doncellez. El manto es portado sobre los hombros y se recoge en el brazo izquierdo, formando pliegues de acusado movimiento al igual que en la pintura. La escultura al no tener esa riqueza espacial de los pinceles tiene que recurrir a una peana para aposentar la imagen, teniendo el escabel selénico las puntas hacia arriba y sus ocultos pies acarician los bellísimos rostros de tres ángeles de exquisita factura que parecen ensimismados al contemplar tanta belleza <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Sigue siendo de vigente actualidad sobre Montañés la obra de HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Sevilla, Guadalquivir, 1987; *la Cieguecita* en las páginas 213-216. No me resisto en recomendar la bellísima descripción de la imagen mariana realizada, como es habitual en sus escritos, plenos de lirismo

La analogía de la inmortal pintura y la imagen montañesina, que llega a este cenit compositivo desde la Inmaculada realizada para la localidad de El Pedroso, teniendo también a lo largo de su carrera otros modelos que con gran maestría y certera labor han vuelto a ser atribuidos a su gubia por el profesor Gómez Piñol, como las Purísimas de las iglesias sevillanas de San Andrés y San Julián, habla de forma clara de lo unida que estaban todas las facetas artísticas para representar los temas religiosos y que hace que el historiador del arte tenga mucha dificultad a la hora de las identificaciones de las obras y también de las posibles atribuciones, no pudiendo olvidar aquella frase de Baudalier que hablaba de la fuerza de la invención organizada como unión de las tendencias artísticas para representar lo creado, especialmente perceptible en el terreno escultórico<sup>7</sup>.

La representación y similitud entre la imagen de La Cieguecita y la pintura de Zurbarán, tan sólo no coincidente en la orientación de los cuernos de media luna hacia abajo en Zurbarán, como proponía Pacheco, y hacia arriba pero apenas perceptible en Montañés, nos hace poder dar a ambas obras aquellos epítetos de la crítica contemporánea hispalense, que se quedó totalmente henchida ante la grandiosa majestad, sublime belleza y portentoso carisma de la imagen montañesina que según Antonio Moreno Vilches en 1631 "es la imagen la primera cosa que se ha hecho en el mundo, con que Juan Martínez Montañés está muy envanecido". En 1635 Espinosa de los Monteros aseguraba "que para la belleza de esta imagen parece que le ayudó la que es dueña de la gracia". Ya algunos años después, en 1672, fecha de exaltación barroquizante en la metrópolis andaluza, pues se había conseguido la beatifica-

y erudición por GÓMEZ PIÑOL, E. "La belleza de la Virgen en el arte de Sevilla", en Miriam, mayo-agosto de 1995, p. 108. El autor de estas líneas realizó un acercamiento a la historia material de la imagen y a su estrechísima presencia en los fastos inmaculadistas de la ciudad, en "El sol es tu vestido. La Cieguecita de Martínez Montañés y la tradición concepcionista de Sevilla", en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 2005, t. 2, pp. 535-548.

<sup>7</sup> GÓMEZ PIÑOL, E. "Los retablos de San Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio", en *San Isidoro del Campo (1301-2002)*, Sevilla, 2002, pp. 125-129.

ción de San Fernando en la que la agonizante Casa de Austria revalidaba su trono como sagrado, parejo al de la vecina Francia con la figura de San Luis, el cronista de aquella fastuosa efeméride, en la que colaboraron en arquitecturas fingidas los mejores artistas, y el pueblo exuberante de gozo dio rendida cuenta a sus deseos festejantes, Torre Farfán le canta líricamente: "es tan bella, que con la modestia y gravedad, devoción y hermosura, vivifica las almas de quienes la miran"<sup>8</sup>.

Sin duda la vivificación de las almas era un aguerrido principio en la escuela de los artistas barrocos, y la pintura concepcionista recurre a los consabidos símbolos lauretanos para hablar de la grandeza de la Virgen, realizadas con especial encanto por Zurbarán en la Purísima del Prado y en donde se observa el espejo de la hermosura, la torre de David, y tantos otros elementos tanto bíblicos y devocionales que mueven de forma calurosa hacia el camino del cielo el corazón apesadumbrado del pueblo fiel caminando desde el destierro de este tormentoso valle de lágrimas al venturoso valle del paraíso.

### III. LA INMACULADA DE LA CAPILLA DE SAN PEDRO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA. ZURBARÁN Y LA SIMBOLOGÍA CONCEPCIONISTA DEL CORAZÓN

La historiografía no duda en señalar que los grupos privilegiados del Antiguo Régimen tenían que demostrar su poder por medio del mecenazgo y el patronazgo, donde no solo manifestaban su gusto artístico, sino también una relación de conveniencia, se aprovechaban del poder resultante de la ejecución de las obras como vehículo de propaganda tanto de sus ideas como de su presencia estamental en la sociedad.

En la catedral de Sevilla, al igual que en otras españolas, desde el principio de la Reconquista ya se consideraba tener un peso preponderante en la sociedad si se conseguía enterramiento en una de las capillas, siendo una de las primeras conseguidas para tal fin la de Santiago y San Felipe, donada por el cabildo catedral en 1398 a Juan Sánchez de Carazo y su mujer Mayor Fernández de Mendoza<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> GÁMEZ, J. "El Sol es...", p. 990.

<sup>9</sup> Tuve la fortuna de documentar esta dotación: "Miles Christi, Patronus Hispaniarum. El apóstol Santiago y el Aljarafe de Sevilla Aspectos devocionales y mentalidad barroca", Actas de las VII Jornadas de Historia sobre la Provincia de Sevilla. "El Aljarafe Barroco", Sevilla, ASCIL, 2010, pp. 306-307.

Una de las capillas que tuvo más importancia devocional desde la culminación de la obra nueva fue la de San Pedro, la cual quedaba en lugar de honor por estar al lado de la Puerta de los Palos, y que fue cedida al arzobispo fray Diego de Deza, que tras su muerte y ser enterrado por propia disposición en el colegio de dominicos de Santo Tomás, fue solicitada por su sobrino Juan de Tavera en 1525, que entonces era arzobispo de Santiago de Compostela, para enterramiento de su familia, lo que fue aceptado por el cabildo catedralicio.

Nos interesa sobre todo la obra que en el siglo XVII se ejecutó en aquel lugar para colocar un nuevo retablo barroco realizado por Diego López Bueno en su labor arquitectónica y escultórica, y por Zurbarán en la pictórica, lográndose un altar de buena disposición espacial articulado en banco, dos cuerpos divididos en tres calles por medio de columnas estriadas -jónicas en el primer cuerpo y corintias en el segundo y en el ático-, estando la labor pictórica encaminada a ensalzar algunos sucesos biográficos del príncipe de los apóstoles claramente inspirados en grabados de Straderno y Martín de Vos, y que son: *Cristo y San Pedro andando sobre las aguas*, *Cristo dando las llaves a San Pedro*, *San Pedro curando al paralítico*, *La visión de San Pedro de los animales inmundos*, *San Pedro pontífice bendiciendo*, *Las lágrimas de San Pedro*, *San Pedro liberado por el ángel*, y *San Pedro huyendo de Roma encontrándose con Cristo en la llamada clásicamente escena del "Quo Vadis"*<sup>10</sup>.

Centra la atención de nuestra mirada y de este estudio aproximativo la Inmaculada Concepción que en lugar preponderante preside el retablo, y cuya factura, aunque no se ha encontrado todavía sustento documental para fijar su cronología, es factible pensar que fuese entre 1625 y 1635.

Aunque interesa de forma especial el estudio de un símbolo iconográfico específico presente en la pintura la visión de la misma nos enfrenta a deleitarnos con una nueva ma-

10 Entre la abundante bibliografía que ha estudiado la capilla de San Pedro de la catedral sevillana remito al trabajo de HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S. "Catedral y patronazgo civil: el caso de la familia Tavera y la capilla de San Pedro de la catedral de Sevilla", en *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 449-460.

tría del pintor para representar la piadosa creencia mariana, de nuevo María en edad adolescente y vista de frente, la consabida actitud orante con las manos juntas ligeramente levantadas y la cabeza inclinada hacia la izquierda con bello y estilizado rostro, exornado por una ligera sonrisa que principia la esperanza del gozo cumplido al concebir en su seno la salvación de la doliente humanidad.

En los propios postulados de su iconografía, decir que sigue los principios de Pacheco al representar a la Virgen con su cabeza ceñida por alta corona imperial adornada de pedrería, pero no así en la indumentaria, pues aparece ataviada por un vestido de tonalidad carmesí bordado de perlas en el elegante cuello y abrochado por un curioso medallón formado por una cabeza de ángel, presentando por detrás con graciosa ondulación al viento un manto azul.

Interesan los ángeles que le hacen de volátil peana, la luna con las puntas hacia abajo, la aureola de doce estrellas representando a las tribus de Israel como prefiguración bíblica del colegio apostólico sustento de la nueva alianza y unos muy bellos elementos de la letanía lauretana como la torre, el ciprés o la palmera y cuya belleza resulta más diáfana en su contemplación, al estar dispersos sobre un bello paisaje de clara luz que se abre con naturalidad a los pies de la Virgen.

Nos fijamos de forma especial un símbolo iconográfico que aparece en la pintura y que no es nada frecuente encontrar en este tipo de representaciones concepcionistas, me refiero al corazón que sirve como peana a la Bienaventurada Señora Inmaculada.

Podíamos preguntarnos el porqué de esta inclusión del corazón como símbolo mariano y quien tuvo o presentó al pintor el deseo de esta curiosa y muy específica inclusión. Primeramente hay que considerar que el corazón es un claro elemento identificador de la entrega, del amor, tanto carnal o espiritual o del vasallaje y en términos de nobleza la entrega absoluta por un ideal, por el que, si fuese preciso, se daría hasta la propia vida.

Esa nobleza, y no olvidemos que la pintura es encargada por una familia de tal rango que como todas las de esas espe-

cíficas características en la Edad Moderna, tenía que demostrar de forma pública la constatación de sus ideales y sobre todo su presencia activa en la sociedad tan imbuida por los principios monárquicos, con lo cual se podía pensar en esta inclusión del corazón como una petición personal de los concommitantes, como símbolo de entrega y sumisión a la que por propio derecho es Reina de la Creación.

Quizás, podría pensarse mejor y por supuesto temiendo una más importante vinculación con el tema religioso que ese corazón posea un mensaje iconológico de espiritualidad o al menos de proyección del sentimiento religioso. Basándose en esta premisa se ha vinculado a este elemento como un símbolo de los Sagrados Corazones de Jesús y María cuya devoción ya tenía en al centuria seiscentista alguna presencia activa en las manifestaciones culturales de la religiosidad popular.

No cabe duda que desde los primeros siglos del cristianismo se ha meditado sobre la grandeza del amor de Dios por la humanidad que entrega a su propio hijo para que fuera víctima propiciatoria de la redención del hombre caído, y aunque se meditó desde el principio de la existencia de la iglesia peregrina, en el costado abierto y herido de Cristo como fuente de esa vida amorosa, no es sin embargo hasta los siglos XI y XII, al arraigo de la pujanza de los monasterios benedictinos y cistercienses, cuando la devoción empieza a consolidarse con ayuda de santas figuras como las de Matilde o Gertrudis y el apoyo ya durante el siglo XVI de los jesuitas, franciscanos cartujos o dominicos o de baluartes de santidad como Francisco de Sales o Juan de Ávila, correspondiéndole a la compañía de Jesús un claro papel protagonista en la propagación de esta bella advocación cristífera presente en los pensamientos Ignacianos los cuales tuvieron celosos predicadores de la tallas de san Francisco de Borja, san Pedro Canisio, san Luis Gonzaga o san Alonso Rodríguez.

Cuando Zurbarán pinta el cuadro tres religiosas españolas visionan el corazón de Cristo, las venerables carmelitas Magdalena de san José y Margarita del Santísimo Sacramento y la beata Marina de Escobar fallecida en 1633 en fecha muy aproximada a la ejecución de la obra y que murió en total olor

de santidad y con fama de no haber cometido en su vida un solo pecado mortal<sup>11</sup>.

Puede ser que esa devoción al corazón de Cristo fuese recogida en este cuadro, corazón de Cristo que sustenta en el aire como templo de poderoso poder la Pureza Intacta y Bella de su Madre en lo que sería desde luego un recurso pictórico de preciso contenido en riqueza teológica. También puede argumentarse que el corazón representase al de la Virgen, pensamiento que no comparto ante todo, pues no veo desde un punto iconográfico que los pies de la Virgen fuese el ámbito espacial más oportuno para representar su Inmaculado Corazón, aunque sin embargo se debe hacer constar que con el francés San Juan Eudes, conocido como "el apóstol del corazón de María", fundador de los eudistas y autor de la adoración litúrgica del Sagrado Corazón de Jesús y María, se propagaba ya como devoción genuinamente popular la del Inmaculado Corazón de María.

No debe olvidarse también que el maestro recurrió a representar los corazones de Jesús y María como propagadores de la Gracia de esos corazones, así en el cuadro que representa la visión del jesuita san Alonso Rodríguez, el hoy patrón de Mallorca, que recibe los estigmas que producen en su pecho unas radiantes heridas con los nombres de Jesús y María grabados. Es una bella escena de amorosa entrega y de unción mística. Esta obra y este impactante uso pictórico de los corazones pudieron ser tan del agrado del pintor que también volviese a usar el órgano humano, representante del amor, como bella peana de la Inmaculada catedralicia con una cronología de realización similar al cuadro del santo jesuita en torno a los comienzos de la tercera década del siglo XVII. Asimismo, podemos apreciar comparando ambas pinturas la similitud en ellas de los corazones que estudiamos, los tres de forma convincentemente tratada en bella tonalidad rosácea<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Para profundizar en la idea e historia y presencia devocional del Corazón de Cristo puede verse GONZÁLEZ FAUS, J.I. *La humanidad nueva. Ensayo de cristología*, Santander, Sal Terrae, 7ª ed., 1984; y GESTEIRA GARZA, M. *La Eucaristía, misterio de comunión*, Madrid, Cristiandad, 1983.

<sup>12</sup> Modélico el estudio de "La Visión de san Alonso Rodríguez", en DELENDA, O. *Francisco de Zurbarán (1598-1664) catálogo razonado y crítico*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009, pp. 198-200.

Finalmente, otro aspecto de carácter iconológico que se podría a mi juicio estudiar es la posibilidad de que en ese corazón el maestro de Fuente de Cantos quisiese reflejar el amor mariano de la ciudad, la entrega de la Sevilla que vivía aquellos años la denominada "guerra mariana" en la defensa de la piadosa creencia de la Purísima Concepción de la Virgen y que Zurbarán conocía de primera mano pues durante las dos estancias de permanencia en la urbe de 1614 a 1617 y de 1645 a 1647 el movimiento estaba en plena pujanza sobre todo en los primeros años de juventud en los que baste decir que solo en 1615 tras la predicación de un dominico arremetiéndose con criterios teológicos sobre la creencia inmaculadista se celebraron más de 300 funciones en honor a la Purísima. Ante esta fervorosa realidad cabe al menos preguntarse si ese corazón no podría representar por propia voluntad del pintor el vasallaje ante la Reina de los Cielos de una ciudad entregada por entero desde todas las escalas sociales, instituciones y cofradías en la defensa de tan soberano misterio<sup>13</sup>.

#### IV. PRESENCIA ZURBARANESCA EN UN LIENZO DE UNA PROCESIÓN INMACULADISTA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REYES. UNA PROPUESTA DE DATACIÓN Y AUTORÍA

En el año 1978 y en el catálogo de pinturas de la catedral publicado en esa fecha se recoge un lienzo anónimo de una procesión de la Inmaculada de interés iconográfico, fechando su ejecución hacia 1730<sup>14</sup>.

El autor del mismo, Enrique Valdivieso, en una publicación más tardía y esplendorosa tratándose del libro colectivo realizado sobre la Catedral en 1984, opina ya que el lienzo podría fecharse sobre 1662<sup>15</sup>, relacionándolo muy eficazmente como vehículo para entender el siempre interesante mundo de la fiesta barroca en la exposición realizada sobre el pintor Valdés Leal en 1991<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Ya tracé, aunque de forma muy esquemática, la influencia de Sevilla en la obra concepcionista del pintor en GÁMEZ, J. "La Inmaculada Bandarán...", pág. 417.

<sup>14</sup> VALDIVIESO, E. *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1978, p. 64.

<sup>15</sup> VALDIVIESO, E. "Pinturas y pintores de la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1984, pp. 407-408.

<sup>16</sup> VALDIVIESO, E. "La Sevilla de Valdés Leal", en *Valdés Leal*, Sevilla, 1991, p. 6

A esta datación cronológica se sumaron más tarde Javier Portus en 1989<sup>17</sup> y María Jesús Sanz en 1995<sup>18</sup> y también el recordado profesor Juan Miguel Serrera, aunque este último no da un año exacto de realización sino que establece que mejor sea englobarlo en el último tercio de la centuria<sup>19</sup>.

La obra fue restaurada en 1999 por doña Carmen Álvarez Delgado en una saludable intervención consistente en eliminar las deformaciones en el lienzo, las humedades, los hongos y los vestigios de las humedades reentelándolo de forma completa y colocándole un nuevo bastidor<sup>20</sup>.

El estreno de tan eficaz restauración se produjo en una bella exposición que ese mismo año se celebró en Córdoba titulada "La Inmaculada en el arte andaluz" comisionada por Teodoro Falcón el cual en la ficha de la obra la nombra "Procesión en honor de la Inmaculada" y la relaciona con la celebrada en Sevilla el domingo 25 de junio de 1662 con motivo del estreno de la nueva iglesia del Sagrario Catedralicio<sup>21</sup>.

El autor de estas líneas demostró con apoyo documental a las pocas fechas de esta exposición lo errado de la teoría de Falcón entre otros aspectos que después se analizarán porque en esa procesión de estreno no participó la imagen de Nuestra Señora de los Reyes sino la inmortal Cieguecita de Montañés<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> PORTUS, J. "La ciudad efímera" en *Iconografía de Sevilla (1650-1790)*, Sevilla, Focus, 1989, p. 267.

<sup>18</sup> SANZ SERRANO, M.J. "El problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII: Festejos y máscaras: el papel de los plateros", en *Laboratorio de Arte*, nº 8, Sevilla, 1995, p. 87.

<sup>19</sup> SERRERA, J.M. "Sevilla, imágenes de una ciudad", en *Iconografía de Sevilla (1650-1790)*, Sevilla, Focus, 1989, p. 98.

<sup>20</sup> ÁLVAREZ DELGADO, C. *Memoria de una restauración*, Archivo Catedral de Sevilla. Mi agradecimiento a doña Carmen Álvarez por autorizarme la consulta del informe sobre su competente restauración; agradecimiento que con sumo gusto hago extensivo a D<sup>a</sup> Nuria Casquete de Prado, directora de la institución colombina, por su siempre eficaz interés en auxiliarme en las tareas de investigación que llevo a cabo tanto en la biblioteca catedralicia como en el archivo arzobispal.

<sup>21</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, T. "Procesión en honor de la Inmaculada", en *La Inmaculada en el arte andaluz*, Córdoba, Cajasur, 1999, pp. 44-45.

<sup>22</sup> GÁMEZ MARTÍN, J. "La Santísima Virgen de los Reyes y las fiestas inmaculadistas del siglo XVII", en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, Sevilla, nº 489, pp. 60-61.



El profesor Falcón mantuvo sus ideas estudiando el cuadro nuevamente, y por cierto con buen criterio, en su artículo "Procesión con motivo del estreno de la iglesia del Sagrario Documento pictórico del entorno de la catedral de Sevilla en 1662" publicado en la revista Laboratorio de Arte en 2000<sup>23</sup>.

Con motivo de la magna exposición inmaculadista de 2004 celebrada en la Catedral, volvió a exponerse la obra manteniéndose nuevamente la idea de Falcón en la ficha del catalogo firmada por Ravé Prieto<sup>24</sup> a la cual tuve ocasión de responder<sup>25</sup>.

María Jesús Sanz en 2008 en un libro sobre las fiestas sevillanas concepcionistas dice a Falcón que nunca pudo ser la procesión del estreno pues en ella no participó la Virgen de los Reyes siguiendo una idea que yo había documentado ocho años antes<sup>26</sup>.

Con motivo de las muy recientes exposiciones sobre Justino de Neve, Murillo y el arte de la amistad y la de las Santas de Zurbarán, en atinados trabajos Peter Cherry ha estudiado de nuevo tan interesante cuadro, pues el mismo es un portador parlante de la barroquización de la fiesta, del estudio de la sociedad civil del momento y su implicación en el desarrollo y puesta en marcha del universo festejante, del boato litúrgico a cargo del cabildo catedralicio y sobretodo de la impactante visión siempre cromática y rica en aspectos tantos iconográficos e iconológicos de la arquitectura efímera<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, T. "Procesión con motivo del estreno de la iglesia del Sagrario. Documento pictórico del entorno de la catedral de Sevilla en 1662, en *Laboratorio de Arte*, nº 12, Sevilla, 1999, Universidad, pp. 143-152.

<sup>24</sup> RAVÉ PRIETO, J.-L. "Anónimo sevillano del siglo XVII. Procesión con motivo del estreno de la iglesia del Sagrario y fiesta en agradecimiento del breve de Alejandro VII, c. 1662", en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma*, Sevilla, Cajasur, 2004, pp. 276-279.

<sup>25</sup> GÁMEZ MARTÍN, J. "La iconografía concepcionista de Nuestra Señora de los Reyes", en *Calle Real*, Sevilla, extraordinario del 2004 CL aniversario del dogma concepcionista, pp. 91-93.

<sup>26</sup> SANZ SERRANO, M.J. *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII. El sentido de la celebración y su repercusión exterior*, Sevilla, Universidad-Ayuntamiento, 2008, pp. 176-179, y GÁMEZ, J. "La Santísima Virgen de los Reyes...", pp. 60-61.

<sup>27</sup> CHERRY, P. "Justino de Neve: vida y obra", en *Murillo y Justino de Neve, el arte*

El cuadro, con precisión espacial que me atrevería a decir roza la descripción visual fotográfica, representa una procesión de Nuestra Señora de los Reyes por las gradas de la catedral, discurriendo por la calle Alemanes ante la Puerta del Perdón.

El cortejo procesional está representado de derecha a izquierda a la visión del espectador primeramente por la archicofradía sacramental del Sagrario, a la que antecede el cuerpo de los carráncanos, niños que vestidos de traje coral portan un cirio rojo representando la luz del Sacramento, a la hermandad sacramental la siguen las cruces de las parroquias de la ciudad y el cabildo catedralicio que dan paso a la Santísima Virgen de los Reyes majestuosamente llevada en el palio y exornada con el manto que bien pudieran ser los donados por el conde de la Puebla del Maestre.

El paso de la Virgen es escoltado por los capellanes reales, vestidos con capa pluvial, y es curioso apuntar para la historia cofradiera de la ciudad que era llevado por un capataz vestido de riguroso oscuro delante de las andas que sin duda mandaría una cuadrilla de costaleros tal como también hay constancia que llevaban las andas del Santísimo en la procesión del Corpus. Tras el paso de la Virgen un pertiguero antecediendo al resto del cabildo catedralicio, presidido por el deán, al que vemos con capa pluvial y bonete y a la finalización del cortejo el arzobispo, curiosamente sin mitra, y al que le recoge la capa magna un familiar.

Sin duda alguna, es digna de reflexión la decoración efímera que aparece en el conjunto pictórico, y que no puedo realizar con más profundidad por las premuras de espacio. Se puede ver claramente que la calle se ha cerrado, por lo que el espectador parece vislumbrar una plaza que sirve de escenario para la representación de la fiesta, para la cual se ha contado con los consabidos elementos de colgaduras de terciopelo rojo y dorado que dan cromatismo a los viejos muros de la mezquita, a lo que hay que sumar otros elementos tradi-

*de la amistad*, Madrid, Sevilla, Londres, 2012, pp. 33-34; y "¿Retratos a lo divino? Reflexiones sobre las santas de Zurbarán", en *Santas de Zurbarán. Devoción y persuasión*, Ayuntamiento de Sevilla, 2013 pp. 49-50.

cionales de esta efímera decoración arquitectónica, como las arcadas, dos grandes obeliscos profusamente decorados con un riquísimo ajuar de plata, y multitud de plantas naturales colgantes y signos de candelera lumínica.

Enriquecedor también el estudio iconográfico de las piezas que adornan el efímero altar, ya que junto a la Inmaculada que está dispuesta en el centro, bella pintura que sigue los postulados murillescios, en un retablo central formado por tres calles y dos cuerpos, flanquean a la imagen de la Purísima dos bustos de Santo Domingo y San Francisco, como representantes curiosamente de las órdenes enfrentadas por la teología concepcionista.

También a los lados del retablo se pueden apreciar santos relacionados con la historia eclesiástica de la ciudad, desde las Santas Justa y Rufina, a San Leandro, San Isidoro, San Hermenegildo, y San Fernando. A los pies de la Virgen una imagen de talla del Niño Jesús que claramente podría ser el realizado por Martínez Montañés para la Hermandad Sacramental, acompañado de jarras de plata, candeleros y otros exornos de exuberante presencia.

Ya se dijo con antelación que esta procesión no puede ser la del estreno de la iglesia del Sagrario, pues la Virgen de los Reyes no participó, y aunque fuese una idea libre del anónimo pintor, la presencia del arzobispo tras el paso impediría que esta pintura reflejase esa histórica ocasión, porque el prelado siempre iría en ese caso tras la custodia del Santísimo Sacramento, motivo esencial de nuestra fe y principal protagonista en un cortejo procesional que conllevaba el estreno de un templo destinado a sagrario para Dios Eucaristía.

Esa procesión de estreno, según hace años ya documenté, fue presidida por el Santísimo, que fue llevado en la custodia de Arfe, y la Inmaculada de Montañés fue llevada en un suntuoso paso que los cronistas llaman "carro triunfal". Otra cuestión que permite negar la posibilidad que se refiera esta pintura a la dicha procesión es que la misma discurrió por la carrera del Corpus, y en la pintura se ve que el desarrollo del cortejo se circunscribe al realizado por la Virgen de los Reyes en la fiesta del 15 de agosto por las gradas bajas catedralicias<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> GÁMEZ, P. "La Santísima...pp. 60-61.

Un personaje que aparece arrodillado ante la Purísima del altar puede darnos la posibilidad de precisar aunque sea de forma aproximada la cronología de esta pintura, se trata de Bartolomé de Escalante, hermano de la Archicofradía Sacramental del Sagrario muy devoto tanto de la Eucaristía como de la Inmaculada y que según reflejan los autos capitulares de aquellos años anualmente solicitaba en nombre de dicha corporación al cabildo catedral el poder exornar el perímetro de las gradas al paso de la procesión de la Virgen de los Reyes, en torno al altar de la Inmaculada Concepción que se encontraba en las gradas y cuyo culto estaba a cargo de la hermandad gremial de los sederos y gorreros de la que Escalante también formaba parte.

Recientemente se han publicado algunas curiosidades del testamento de este acreditado comerciante, y en el mismo se observa que poseía gran cantidad de objetos de plata y de pinturas que bien pudieran ser algunos de las que aparecen en el cuadro de nuestro estudio, entre ellos un cuadro de la Inmaculada Concepción, veintitrés pinturas de vírgenes y patriarcas, así como diferentes piezas de plata y orfebrería<sup>29</sup>.

Lo más interesante a mi juicio es la descripción que hace de una serie de cuadros, por un lado habla de "dos lienzos del mismo ancho y largo con molduras estofados de fiesta de Nuestra Señora", uno de ellos bien pudiera ser la obra que referenciamos, y otro que es descrito de la siguiente manera: "un lienzo de pintura de Nuestra Señora en un carro de tres varas de largo y dos de ancho con marco estofado", en este último se ha querido ver una representación alegórica pero a mi juicio bien podría representar a la Cieguecita de Montañés en el estreno del Sagrario que, según dicen las crónicas, desfilaba en un verdadero carro triunfal en forma de nave, en cuya popa lucía un trono formado de columnas de plata y cúpula del mismo metal bajo la cual, bajo rico pedestal, se vislumbraba la imagen de la Purísima.

Bernabé Escalante tendría que tener una gran vinculación con el cabildo pues en esta ocasión puedo documentar que el 7 de noviembre de 1663 después de estas fiestas de

<sup>29</sup> El testamento de Escalante, en Archivo de Protocolos de Sevilla, prot. 12.995, ff. 383-391v; y el inventario de bienes en prot. 12.997, ff. 379-381v. Algunos datos de ambos documentos los da CHERRY, P. "Justino de Neve...", p. 43, n. 27.

inauguración del Sagrario los canónigos le otorgaron el privilegio de ser sepultado en las naves catedralicias, argumentando los calonges tal concesión “de que se pueda sepultar en la nave donde el cabildo por gracia suele dar entierro a los capellanes reales atendiendo a la mucha devoción que dicho Escalante tiene al misterio del Santísimo Sacramento de la Eucaristía y con su amor y mucho fervor en su cofradía de la Santa Iglesia y en la misma por el celo y afecto al misterio de la Purísima Concepción de Nuestra Señora...”<sup>30</sup>.

Y el mismo Escalante se enorgullece en su testamento de esta concesión y le pide a sus herederos ser enterrado en tan honorífico lugar <sup>31</sup>.

Para datar la cronología del cuadro me reafirmo ya en lo que argumenté, teniendo en cuenta que la inauguración del Sagrario fue en junio de 1662 no parece extraño pensar que el cuadro refleje la procesión del 15 de agosto del mismo año apenas dos meses después dónde se podrían haber utilizado los mismos elementos decorativos de la procesión anterior.

La presencia de Zurbarán en esta decoración efímera se aprecia con patente claridad en las figuras de las santas y patriarcas que participan en la misma, ya que en ellas puede verse de manera palpable el pincel del maestro de Fuente de Cantos, sobre todo en unas santas de cuerpo entero que vemos en la cara interior del flanco izquierdo de la estructura arquitectónica. En estos flancos también aparecen figuras de inspiración zurbaranesca como arcángeles, entre los que sobresale una buena representación de San Miguel, a la vez que algunos paisajes urbanos, incluso de progenie madrileña, con la Plaza Mayor de la ciudad de la corte. También recientemente se ha demostrado la aparición en el decorado de una huida a Egipto, que bien pudiera estar relacionada con la autoría del llamado por la doctora Delenda, maestro de Besançon, titu-

<sup>30</sup> Archivo Catedral de Sevilla, Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, lib. 66, años 1662-1664, f. 95.

<sup>31</sup> ...sea sepultado en el lugar de la iglesia en que el deán y el cabildo me tienen señalado no se hayan pasado 24 horas”: Testamento, Archivo de Protocolos de Sevilla, prot. 12.995, f. 583

lada *La Sagrada Familia saliendo de Egipto*, que se conserva actualmente en una pinacoteca norteamericana<sup>32</sup>.

Estos cuadros de Zurbarán, o al menos de su taller, hablan claramente como en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVII el maestro de Fuente de Cantos tenía una presencia absolutamente diáfana no solo en el mercado artístico de la urbe sino también en lo referente a la implicación religiosa, sirviendo sus obras como vehículos evangelizadores para adoctrinar a las gentes por medio de lo fastuoso, en los principios inmovibles de la fe de Jesucristo.

Sólo reseñar que este muy bello cuadro de la procesión de la Virgen de los Reyes fue restaurado, según el informe de la última intervención de 1999, en el siglo XVIII por el pintor Francisco Miguel Jiménez, discípulo de Domingo Martínez y que llegó a ser director de la Escuela de Tres Nobles Artes de Sevilla<sup>33</sup>.

Aunque siempre se le da una procedencia de autoría anónima, sin duda alguna por la precisión del conjunto y la exactitud de las pinceladas debe ser de algún reconocido pintor, y por lo abigarrado de los espacios y la exactitud de los detalles me recuerda al cuadro sobre el auto de fe realizado en Sevilla contemporáneo a esas fechas y que se ha venido atribuyendo a Herrera el Mozo, pintor, así como tratadista y arquitecto de consabida influencia en su quehacer artístico de la escuela veneciana y que curiosamente dejó su obra maestra para la hermandad sacramental del Sagrario en “La alegoría de la Eucaristía”, donde en un bellissimo nexo de unión está presente también la Purísima Concepción<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> DELENDA, O. *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2010, pp. 300-301. Esta representación en la pintura que analizamos es identificada por NAVARRETE PRIETO, B. *Santas de Zurbarán: Devoción y persuasión*, pp. 21-22.

<sup>33</sup> FALCÓN, T. “Procesión, ..., p. 148.

<sup>34</sup> JIMÉNEZ BARRERAS, S. “El triunfo de la Eucaristía. La devoción al Santísimo Sacramento y a la Inmaculada Concepción en un cuadro de Herrera el Mozo”, en *Purísima, Boletín Especial Coronación de la Purísima de la Algaba*, La Algaba, Sevilla, 2004, pp. 45-47.



Fig. 1: Francisco de Zurbarán, c. 1630, Inmaculada Concepción, Museo del Prado



Fig. 2: Juan Martínez Montañés, 1628, Inmaculada Concepción, Capilla de los alabastros, S. I. Catedral de Sevilla



Figs. 3 y 4: Francisco de Zurbarán, c. 1635, Inmaculada Concepción, Capilla de San Pedro, S. I. Catedral de Sevilla, y detalle

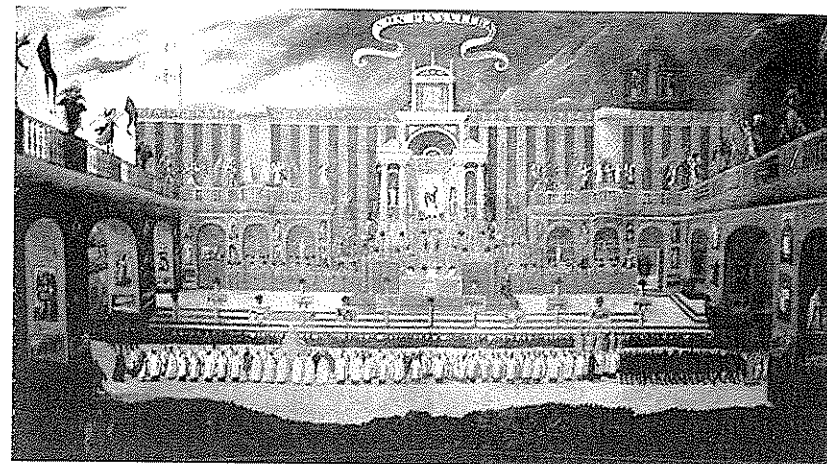


Fig. 5: Herrera el Joven or seguidores (?), 1662, Procesión de Nuestra Señora de los Reyes, S. I. Catedral de Sevilla

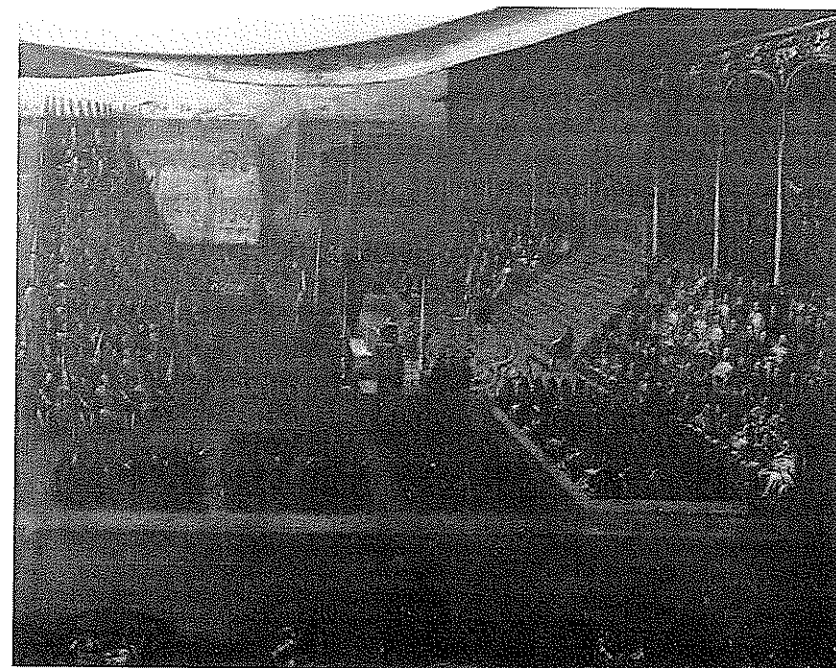


Fig. 6: Herrera el Joven or seguidores (?), c. 1662, Auto de Fe en la Plaza de San Francisco de Sevilla en 1660, Colección particular.