



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE  
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola



**SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE**

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández  
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo  
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

# SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

## In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional  
de Escultura Religiosa  
«La luz de Dios y su imagen»  
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



### **Organización**

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent  
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent  
Excmo. Gobierno Provincial  
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert  
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

### **Comité organizador**

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo  
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general  
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general  
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico  
D<sup>a</sup> Loreto Mallol Sala, vocal  
D. José Miguel Payá Poveda, vocal  
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

### **Adhesiones institucionales**

Universidad de Alicante  
Universidad Miguel Hernández  
Universidad de Sevilla  
Universidad del País Vasco  
Universidad de Santiago de Compostela  
Universidad de Bergen (Holanda)  
Universidade Católica Portuguesa  
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Comité Español de Historia del Arte  
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

**Alejandro Cañestro Donoso**  
Doctor en Historia del Arte  
Coordinador de la edición

## Evaluadores

- D<sup>a</sup> María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.  
Dra. D<sup>a</sup> Juana M<sup>a</sup> Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.  
D. Jorge Belmonte Bas.  
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.  
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.  
Dra. D<sup>a</sup> María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.  
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.  
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.  
Dra. D<sup>a</sup> Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.  
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.  
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.  
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.  
D<sup>a</sup> Cristina Gómez López.  
Dra. D<sup>a</sup> Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.  
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.  
Dra. D<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.  
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.  
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.  
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.  
D. Víctor Manuel López Arenas.  
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.  
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.  
Dra. D<sup>a</sup> Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.  
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.  
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.  
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.  
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.  
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).  
D<sup>a</sup> Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.  
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.  
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.  
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.  
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.  
Dr. D<sup>a</sup> Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.  
D. Miguel Ángel Sánchez López.  
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.  
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.  
D. Pablo Torres Luis.  
D<sup>a</sup> Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.  
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Santiago Varela Botella.  
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.  
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.  
D. Valeriano Venneri  
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.



## ÍNDICE

Prólogo . . . . .	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
<b>Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa</b>	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo . . . . .	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina . . . . .	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina . . . . .	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal . . . . .	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria . . . . .	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa . . . . .	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz . . . . .	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento . . . . .	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX . . . . .	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

## Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante . . . . .	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell . . . . .	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea . . . . .	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia . . . . .	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra . . . . .	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018 . . . . .	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia) . . . . .	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante . . . . .	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

## Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI. . . . .	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza . . . . .	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla . . . . .	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada . . . . .	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco . . . . .	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época . . . . .	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo . . . . .	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte . . . . .	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII . . . . .	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista . . . . .	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián . . . . .	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras. . . . .	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra. . . . .	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española . . . . .	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial . . . . .	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona? . . . . .	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española . . . . .	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963) . . . . .	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén). . . . .	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore” . . . . .	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno . . . . .	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

#### **Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa**

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza . . . . .	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón . . . . .	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia . . . . .	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

## EL RETABLO DE LA ESCLAVITUD DE LA TRINIDAD EN SANTA MARÍA LA BLANCA DE SEVILLA

Jesús Rojas-Marcos González  
Universidad de Sevilla

La iglesia sevillana de Santa María de las Nieves, vulgo de la Blanca, es una de las más sugestivas de la capital de Andalucía. Así lo justifican la importancia religiosa, el valor histórico y la riqueza artística de tan singular recinto, enclavado en el corazón de la antigua Judería hispalense. No es de extrañar, pues, que haya merecido la atención de numerosos escritores. Ya en 1666, el clérigo Fernando de la Torre Farfán dedicó un libro a la consagración del nuevo templo barroco, estrenado el año anterior.<sup>1</sup> En la década siguiente, Ortiz de Zúñiga reseñó también dicho acontecimiento.<sup>2</sup> En el siglo XVIII, Antonio Ponz analizó varias de sus pinturas.<sup>3</sup> Y en el Ochocientos, González de León<sup>4</sup> y Gestoso<sup>5</sup> lo estudiaron en sus publicaciones más relevantes. Las investigaciones de los últimos cuarenta años sobre

- 
1. TORRE FARFÁN, F. de la (1666). *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca, capilla de la Sta. Iglesia Metropolitana, y Patriarchal de Sevilla en obsequio del nuevo breve concedido por N. Smo. Padre Alexandro VII a favor del Purissimo Mysterio de la Concepción sin Culpa Original de María Santísima Nuestra Señora, en el Primero Instante physico de su Ser, con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su Templo para esta fiesta*. Sevilla: Ivan Gomez de Blas, su Impresor mayor.
  2. ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1677). *Annales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía, que contienen sus más principales memorias, desde el año de 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los Moros, el gloriosísimo Rey S. Fernando Tercero de Castilla, y León, hasta el de 1671, en que la Católica Iglesia le concedió el culto, y título de Bienaventurado*. Madrid: Imprenta Real, p. 817.
  3. PONZ, A. (1780). *Viage de España*. Madrid: Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S.M., t. IX, pp. 84-86.
  4. GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1844). *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, t. I, pp. 102-105.
  5. GESTOSO Y PÉREZ, J. (1892). *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador, t. III, pp. 313-314.

el edificio y su patrimonio artístico han cristalizado en una reciente monografía, que vio la luz en 2015.<sup>6</sup>

A pesar del abundante aparato bibliográfico, creemos que algunos de sus retablos, con sus correspondientes esculturas, merecen mayor atención. En el presente escrito documentamos y catalogamos varias piezas gracias a los datos encontrados en el Archivo Parroquial de San Nicolás y Santa María la Blanca.<sup>7</sup> En esta ocasión, dadas las limitaciones propias de este tipo de trabajos, nos centramos en el que perteneció a la Esclavitud de la Santísima Trinidad y Redención de Cautivos. Las ordenanzas de esta congregación, de corta existencia, fueron aprobadas por el arzobispo de Sevilla el 28 de septiembre de 1782.<sup>8</sup> Unos días más tarde, el domingo 6 de octubre, celebró su primer cabildo, cuyos asistentes se tuvieron por fundadores de la corporación.<sup>9</sup>

A fines del Setecientos y principios de la siguiente centuria vivió su momento de esplendor. En 1784 se presentaron las bulas despachadas por Pío VI a petición de la congregación. Una contenía indulgencia plenaria para los que comulgasen con la Esclavitud los días señalados, “que son el Domingo primero de cada mes”; otra, también plenaria, para “la feria tercera y quarta después del Domingo de la SSma. Trinidad, siete años y siete quarentenas en diferentes días”; y otra que había de señalar el provisor o juez eclesiástico para la Dominica infraoctava del Corpus.<sup>10</sup>

El mismo pontífice llegó a promulgar dos breves apostólicos para la corporación en 1793. En uno concedía indulgencias a quienes visitaran el templo durante la anual novena; y en otro extendía a perpetuidad que aquéllas ya alcanzadas por la Esclavitud fueran ganadas por los individuos de ambos sexos entonces alistados, así como por los que en el futuro lo hiciesen, aunque no residieran en Sevilla ni visitasen la iglesia.<sup>11</sup> Poco antes, por auto de 16 de enero de 1790, sus ordenanzas

---

6. FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2015). *La iglesia de Santa María la Blanca y su entorno. Arte e historia*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 10-12.

7. Agradecemos a D. Miguel Ángel Núñez Aguilera, párroco de San Nicolás y Santa María la Blanca; y a los sacristanes de dichos templos, Miguel Ángel Sánchez Jaramillo y Francisco Javier Sosa Sánchez, las facilidades prestadas para la consulta del archivo y el análisis de las obras de arte.

8. MATUTE Y GAVIRIA, J. (1887). *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía, que contienen las más principales memorias desde el año de 1701, en que empezó á reinar el rey D. Felipe V, hasta el de 1800, que concluyó con una horrorosa epidemia*. Sevilla: Imp. de E. Rasco, t. III, p. 116.

9. ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN NICOLÁS Y SANTA MARÍA LA BLANCA DE SEVILLA [en adelante APSNS]. Fondo documental Santa María la Blanca. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845)*. Cabildo general ordinario de 6 de octubre de 1782, ff. 2r-5v. Bartolomé Cabello, cura de la parroquia, fue el primer capellán mayor. Los primeros empleos de la Junta de Mesa los ocuparon las siguientes personas: Carlos Huneus (esclavo mayor), Florencio Delgado, Pedro Pardo y Manuel Pérez Ponz (diputados), Francisco Xavier Enríquez (secretario primero), Manuel de Valenzuela (secretario segundo) y Antonio Rodríguez y Diego de Arce (diputados de cuentas).

10. Ídem. Cabildo general de 3 de diciembre de 1784, f. 11r.

11. Ídem. Legajo de documentos varios. *Breves apostólicos de S.S. Pío VI concediendo indulgencias a la Esclavitud de la Santísima Trinidad y Redención de Cautivos*, Roma, 4 de marzo de 1793. Los vueltos de estos documentos contienen los *Permisos y licencias de Alonso Marcos de Llanes y Argüelles, arzobispo*

obtuvieron la real aprobación, dada en Madrid el día 12 de febrero.<sup>12</sup> Y, además, el 8 de diciembre de ese año salió por vez primera cantando el trisagio públicamente por las calles de la ciudad.<sup>13</sup>

La Esclavitud contó con personajes ilustres entre sus hermanos. Uno de ellos fue el beato capuchino Fr. Diego de Cádiz, al que en 1792 invitó D. Alonso Marcos de Llanes y Argüelles, arzobispo de Sevilla, a predicar en la Catedral. El Cabildo, en señal de su aprecio, lo eligió su canónico y dignidad honorario; y el Ayuntamiento lo hizo veinticuatro honorario. En la toma de posesión municipal, que tuvo lugar el 24 de marzo, recomendó la devoción a la Santísima Trinidad.<sup>14</sup> Sin tiempo que perder, la Esclavitud acordó esa noche salir en trisagio el día 27 hacia el Palacio Arzobispal, donde fueron recibidos como esclavos el referido predicador y misionero, su compañero Fr. Eusebio de Sevilla, el prelado hispalense y su hermano D. Francisco Javier, arzobispo de Écija.<sup>15</sup> No sorprende que, unos años más tarde, la creciente fama de la congregación le permitiera incluir en su título el de archicofradía, concedido por bula de Pío VII.<sup>16</sup>

Sin embargo, a partir de la invasión napoleónica comenzó su etapa de declive. No se celebraron cabildos entre 1811 y 1816, tampoco en 1819, 1820, 1834, “en razón de las emigraciones por el cólera-morbo”;<sup>17</sup> ni entre 1837 y 1839. En 1840 se hace constar la notable disminución del número de esclavos, así como que se había “refriado en algún tanto el celo que desde el principio había caracterizado a la Ilustre Esclavitud”. Por ello, se buscaron personas que fueran capaces de “reorganizar” la congregación, dado su “estado deplorable” y las “críticas circunstancias”

---

*de Sevilla, para la publicación y uso de los breves apostólicos de S.S. Pío VI, Umbrete (Sevilla), 3 de agosto de 1793.*

12. Ídem. *Ordenanzas de la Esclavitud de la Santísima Trinidad, sita en la Iglesia Parroquial de nuestra Señora Santa María la Blanca de la Ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1790. Fueron publicadas como *Ordenanzas, que para Mayor Gloria y Honra de Dios, y gobierno de la Esclavitud de la Santísima Trinidad, y Redención de Cautivos, sita en la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora Santa María de las Nieves, (Vulgarmente llamada la Blanca) de esta Ciudad de Sevilla, se mandan observar por S.M. y Señores de su Real Consejo à los Individuos de dicha Esclavitud* (1790). Sevilla: Imprenta de Vázquez, è Hidalgo.
13. MATUTE Y GAVIRIA, J. (1887). *Anales eclesiásticos y seculares...*, ob. cit., t. III, p. 116. De esta salida se trató por extenso en el cabildo general de 29 de agosto de 1790. Era algo que la corporación perseguía desde hacía años. En 1787, Bartolomé Cabello, capellán mayor, propuso la utilidad de que la congregación se uniera con la “Hermandad del Rosario de la referida Parroquia, pues por este medio se conseguía el cantar el Trisagio por las calles, que tanto ha deseado esta venerable Esclavitud”. Tras votar en secreto, el resultado fue de empate entre los que estaban a favor o en contra, por lo que al propio Sr. Cabello “le parecía conveniente no volver a votarlo, y que quedase enteramente deshecha la unión que se pretendía” (APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845)*. Cabildo general de 13 de abril de 1787, f. 17r-v; y cabildo general de 29 de agosto de 1790, f. 26r).
14. MATUTE Y GAVIRIA, J. (1887). *Anales eclesiásticos y seculares...*, ob. cit., t. III, pp. 119-120.
15. APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845)*. Junta de oficiales de 24 de marzo de 1792, ff. 30v-32r.
16. Ídem. Cabildo general de elecciones de 5 de abril de 1807, f. 68v.
17. Ídem. Cabildo general ordinario de 26 de abril de 1835, f. 82v.

que atravesaba.<sup>18</sup> En 1841 y 1842, desposeída de fincas, tributos, etc., tuvieron los hermanos que costear la novena y la procesión del Misterio, “que ya hacía años no se verificaba”. Pese a la evidente decadencia, en dicha procesión llegó a participar el “Presidente del Exmo. Ayuntamiento de esta Ciudad”.<sup>19</sup> Su último cabildo general de elecciones lleva la fecha de 30 de marzo de 1845.<sup>20</sup>

Hecha esta breve introducción histórica, nos ocupamos ahora del tema artístico que nos incumbe. Desde sus inicios, la Esclavitud estableció su altar de cultos a la Santísima Trinidad en la nave de la epístola de la iglesia de Santa María la Blanca, en particular, en el muro situado entre la actual sacristía y la puerta lateral del templo. En cabildo general de 27 de abril de 1783, el diputado Florencio Delgado, uno de los fundadores, hizo presente “los vivos deseos que tenía de ver principiada la obra del Altar que se debía tener para el Logro de las Gracias (...) y que para dicho efecto mostró un diseño del Altar que se había de construir, para el cual había ya juntado hasta unos cincuenta duros; y que esperaba que principiado proveería Su Majestad para su conclusión”. Nada se dice sobre el autor de la traza. De inmediato, los concurrentes le dieron las gracias por su “conocido celo y devoción en promover el culto de tan sacrosanto Misterio” y, acto seguido, nombraron diputados de esta obra a Bartolomé Cabello, esclavo mayor, y a Francisco Moreno y Luque.<sup>21</sup>

El 11 de abril de 1784, los esclavos volvieron a expresar su gratitud al diputado Florencio Delgado. En esta ocasión por haber sufragado varias piezas de plata “para la decencia del Misterio de la Santísima Trinidad como eran Ráfagas, Coronas, Cetro, y Espíritu Santo, y una lámpara, todas dichas Alhajas de especial primor y de costo de más de quatro mil reales [de] vellón con cargo de que no se puedan vender ni enagenar [sic]”.<sup>22</sup>

El 3 de diciembre de ese año de 1784 se leyó un memorial del hermano Melchor de los Reyes Lalana. En él donaba a la congregación “una efigie de la Purísima Concepción de bulto, hechura de mano de Montañés, y dos Imágenes iguales en tamaño de Jesús y San Juan, también de escultura de gran primor para que se coloquen en el Altar de esta Esclavitud; lo que oído por dicha Hermandad se aceptó dicha donación, y que por nuestro hermano D.<sup>n</sup> Florencio Delgado se dieron las gracias al dicho D.<sup>n</sup> Melchor con Copia de la Aceptación”.<sup>23</sup> En el siguiente cabildo, de 10 de abril de 1785, se acordó hacer un inventario de las alhajas de plata y otros efectos de la Esclavitud, “como las Imágenes que donó a ella nuestro hermano D.<sup>n</sup> Melchor de los Reyes y Lalana y que en reconocimiento a esta memoria se admitan por hermanos a sus dos hijos”.<sup>24</sup>

---

18. Ídem. Cabildo general de elecciones de 30 de mayo de 1840, f. 85r-v.

19. Ídem. Junta particular de oficiales para nombrar interinamente mayordomo y secretario 1.º de 22 de abril de 1842, f. 114r-v.

20. Ídem. Cabildo general de elecciones de 30 de marzo de 1845, ff. 125r-126r.

21. Ídem. Cabildo general de 27 de abril de 1783, f. 7v.

22. Ídem. Cabildo de 11 de abril de 1784, f. 10r-v.

23. Ídem. Cabildo general de 3 de diciembre de 1784, f. 11v.

24. Ídem. Cabildo de 10 de abril de 1785, f. 13r.



Por entonces, el altar ya estaba terminado, al menos en lo concerniente a su estructura. Así lo prueba el hecho de que en esa misma reunión se designaran dos diputados para su dorado, que fueron Florencio Delgado y Francisco Moreno y Luque.<sup>25</sup> Es más, a los dos meses, el 14 de junio de 1785, el Sr. Delgado convocó una junta extraordinaria para tratar en exclusiva “si se había de dorar el retablo del Misterio de la Santísima Trinidad, que tiene esta Esclavitud”. En ella expuso que para tal fin tenía en su poder 3.000 reales de vellón que varios devotos le habían entregado de limosna, a los que él aportaba otros 1.500. Dijo haber “pasado a ver varios Maestros Doradores para el costo que pudiera tener un Dorado de buena calidad” y “halló que el más proporcionado se extendía” hasta la cantidad de 7.000. Se determinó que con los 4.500 juntados se empezase a dorar y que, en el ínterin, los diputados quedaran al cuidado de pedir limosnas para completar el importe total.<sup>26</sup>

El 30 de abril de 1786, “en atención a lo incómodo que está el Retablo del divino Misterio para hacer la Novena”, se decidió sacar todos los años la imagen de la Trinidad y colocarla en el altar mayor durante esos días.<sup>27</sup> El 16 de mayo de 1788 se leyó una carta de Francisco Xavier Enríquez, cofundador de la Esclavitud, que acababa de dimitir como diputado primero,<sup>28</sup> por la que hacía donación de una cruz de plata para que, diariamente, la tuviera en su mano la Segunda persona del Misterio. Compuesta por once piezas, sus dimensiones eran siete cuartas de largo el cuerpo de ella y cuatro cuartas de brazos. Tenía un peso total de 42,5 onzas y su coste ascendió a 1.117,5 reales de vellón. La obra, calificada de “muy primorosa, y de mucho gusto”, fue admitida, a condición de no poderla prestar, dar, vender ni servir para otro destino.<sup>29</sup>

En este año de 1788 se creó el cargo de sacerdote,<sup>30</sup> que estaba obligado a “cuidar de el aseo del Altar, y demás alhajas”.<sup>31</sup> Y en 1790, la congregación admitió sin ninguna oposición que dos señoras ejercieran de camareras, “para cuidar del Misterio y Altar de la Santísima y Beatísima Trinidad”.<sup>32</sup> Recientemente se ha afirmado que el retablo que nos atañe no se hizo para este templo, sino que es de acarreo. Según tal hipótesis, hacia 1793, a instancias de Bartolomé Cabello, cura de la parroquia y capellán mayor de la Esclavitud, fue trasladado a Santa María la Blanca procedente

---

25. Ídem.

26. Ídem. Junta extraordinaria para tratar del dorado del retablo de la Santísima Trinidad, 14 de junio de 1785, f. 14r-v.

27. Ídem. Cabildo ordinario de elecciones y tratar de la novena de la Santísima Trinidad, 30 de abril de 1786, f. 16r.

28. Ídem. Cabildo general para la elección de un diputado de 1 mayo de 1788, f. 20v.

29. Ídem. Junta particular de oficiales de 16 de mayo de 1788, f. 21r-v. La confirmación de la donación se produjo en el cabildo general de 26 de octubre de 1788, f. 22v.

30. Ídem. Cabildo general de 6 de abril de 1788, f. 20r. Josef Ruiz fue el primero en ocupar este empleo.

31. *Ordenanzas, que para Mayor Gloria y Honra de Dios...* (1790), ob. cit., p. 18.

32. APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845)*. Cabildo general de 29 de agosto de 1790, f. 26r. Sus nombres eran Ana Valenzuela y Rosalía Serrano.

del beaterio sevillano de la Trinidad.<sup>33</sup> En otra publicación anterior fue fechado a principios del siglo XIX.<sup>34</sup>

Retomando nuestro recorrido cronológico hemos de revelar ahora otro dato de singular importancia: el 15 de abril de 1798 se informó a la Junta de que se había “rematado el nuevo y magnífico Misterio que se estaba haciendo desde los años anteriores”, motivo por el cual se organizó una procesión a la Catedral.<sup>35</sup> El 15 de junio de ese año, Florencio Delgado planteó la posibilidad de adquirir una casa situada a espaldas del altar mayor y del retablo de San Pedro, que preside la nave de la epístola, con objeto de hacer un camarín o capilla para las nuevas imágenes. Y lo hizo aduciendo “lo pequeño del Altar, en el que no puede colocarse la nueva, devota, y peregrina Imagen del Soberano Misterio que se había estrenado en la Novena y Procesión de este año; que quando se quiera mudar de estructura el actual retablo o Altar siempre quedaría imperfecto y demasiado estrecho, y que la estrechez de la Iglesia no permite pensar en darle más extensión, por todo lo qual hera [sic] forzoso que el citado misterio e imágenes estuvieran [sic] guardadas sin darle culto, y sin efecto los deseos de la Esclavitud y aumento de la Devoción”.<sup>36</sup>

\*\*\*

Para completar la historia del retablo, antes de acometer su análisis artístico, es necesario dedicar unas líneas al esclavo Florencio Delgado, por su innegable protagonismo en el proceso de ejecución de la obra y en el lucimiento de sus imágenes. La información documental que hemos aportado en los párrafos anteriores justifica sobradamente lo dicho por Justino Matute en sus *Anales*. El escritor, al hablar de la Esclavitud de la Santísima Trinidad, afirma que su mayor culto lo promovía el referido Sr. Delgado, “médico de mucha opinión en esta ciudad y devotísimo del Misterio, á cuya costa se había erigido el retablo en que se reverencia”.<sup>37</sup>

La congregación siempre reconoció su labor. El 10 de abril de 1785, antes de abordar el dorado del retablo, lo hizo diputado perpetuo, “por ser acreedor a la mayor distinción como que tan manifiestamente había pruebas de lo útil a la

---

33. FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2013). “Retablos y esculturas de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla”. En *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 25, pp. 302-303 y 308-309; y FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2015). *La iglesia de Santa María la Blanca...*, ob. cit., pp. 38, 47 y 112-113. Ninguna noticia sobre este hipotético traslado se recoge en la monografía de GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y MORILLAS ALCÁZAR, J.M. (1994). *El beaterio de la Trinidad de Sevilla. Estudio de su patrimonio histórico-artístico*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

34. AA.VV. (2004). *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara y Diputación Provincial de Sevilla, t. I, pp. 115-116.

35. APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845)*. Cabildo general de elecciones de 15 de abril de 1798, f. 47v.

36. Ídem. Junta particular de oficiales de 15 de junio de 1798, f. 49v.

37. MATUTE Y GAVIRIA, J. (1887). *Anales eclesiásticos y seculares...*, ob. cit., t. III, p. 117.

Esclavitud”.<sup>38</sup> En 1788 lo nombró primer mayordomo, en el mismo instante de la creación de ese cargo.<sup>39</sup> En 1791 no hizo falta votar la elección de tal empleo, porque “convenía por todos motivos siguiera”.<sup>40</sup> Tres años después ya es mencionado como mayordomo perpetuo.<sup>41</sup> Y en 1796 se dice que fue electo “con particular satisfacción y complacencia de la Junta (...); por los particulares méritos que ha contraído, y su singular eficacia y anhelo por acumular los cultos al Soberano Misterio de la Beatísima Trinidad”.<sup>42</sup>

Por consiguiente, no resulta extraño que a su muerte fuera enterrado bajo el altar. Así lo recuerda un retrato suyo que aún se conserva en la iglesia (fig. 1). Reseñado en los inventarios de 1914 (cuando se hallaba en el antiguo archivo)<sup>43</sup> y de 1945,<sup>44</sup> hoy se expone en la capilla Sacramental. Esta obra anónima de discreta calidad fue pintada al óleo sobre lienzo (106 x 81 cm). El efigiado se representa a tamaño natural y de algo más de medio cuerpo. Viste casaca y chupa negras, y camisa blanca con chorreras. La cabeza se embellece con peluca. Y en el rostro, que denota el inexorable paso del tiempo, imanta la atención la expresión de sus ojos negros, fijos en el espectador.

El retratado aparece en el interior de una cámara, presidida por un cuadro de la Santísima Trinidad. Se trata, quizás, de un despacho, a juzgar por la biblioteca del fondo y la escribanía con las plumas y el tintero del primer plano. Apoya la diestra en un libro, mientras sostiene en la otra mano un memorial. En la cartela ovalada del lado derecho, perfilada con jugosos motivos vegetales, se lee la siguiente leyenda, que transcribimos literalmente: “D. FLORENCIO DELGADO. / FUE AFFECT.<sup>MO</sup> AL MYSTERIO Đ / LA SS.<sup>MA</sup> TRINIDAD, Y EN SU / VIRTUD FUNDÒ EN ESTA YGL.<sup>A</sup> LA / ESCLAVITUD DEDICADA À DÑO / MYST.<sup>O</sup> EN 6 Đ DCB.<sup>E</sup> Đ 1782. / HIZO À SV COSTA VARIAS CO-/SAS, FUÈ EL P.<sup>F</sup> BIENHECHOR, / Y FALLECIÒ EN DOM.<sup>O</sup> 24 Đ ABRIL / Đ 1802, Y SE ENTERRÒ AL / PIE DEL ALTAR.”

El texto precedente no resulta del todo fiel a la verdad. Sabido es que el primer cabildo, en el que todos los presentes fueron considerados fundadores de la Esclavitud, tuvo lugar el 6 de octubre de 1782.<sup>45</sup> Además, la fecha del óbito es errónea. Después de 1802, asistió a todas las juntas de hermanos hasta la del 5 de abril de 1807, en la que le agradecieron su celo para que la congregación alcanzase el título de archicofradía.<sup>46</sup> En realidad, Florencio Delgado murió de hidropesía el lunes 25 de abril de 1808. Recibió por dos veces los santos sacramentos, siendo el bachiller

38. APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845)*. Cabildo de 10 de abril de 1785, f. 12v.

39. Ídem. Cabildo general de 6 de abril de 1788, f. 20r.

40. Ídem. Cabildo general de elecciones de 1 de mayo de 1791, f. 27r.

41. Ídem. Cabildo general de elecciones de 21 de abril de 1794, f. 36r.

42. Ídem. Cabildo general de elecciones de 3 de abril de 1796, f. 39r.

43. Ídem. Administración. Inventarios. *Inventario de los objetos pertenecientes a la filial de Santa María de las Nieves, vulgo la Blanca, de esta ciudad*, Sevilla, 1914, f. 3v.

44. Ídem. *Inventario de la filial de Santa María de las Nieves. (Vulgo la Blanca)*, Sevilla, 11 de abril de 1945, f. 2v.

45. Véase la nota 9.

46. Véase la nota 16.

Juan Moreno de Zaldarriaga cura de la parroquia. Había testado ante Francisco José Ascarza.<sup>47</sup> Por entonces era viudo de Teresa del Campo, que entregó su alma el 31 de marzo de 1803.<sup>48</sup> Este matrimonio cedió a la corporación un tributo de 99 reales anuales que él impuso en una de las capellanías administradas por la iglesia colegial del Salvador.<sup>49</sup>

\*\*\*

El retablo de la Trinidad de la iglesia de Santa María la Blanca es un elegante y monumental ejemplar de estilo neoclásico (fig. 2). Como se sabe, se adosa al muro de la iglesia que queda entre la sacristía y la puerta del lado de la epístola. Tiene planta de línea recta. Mide unos 650 aprox. x 410 x 110 cm. Está labrado en madera dorada y policromada a imitación de mármoles veteados de distintas tonalidades de marrón, rosa, gris y negro. Su estructura se articula mediante dos imponentes columnas laterales, elevadas sobre altos pedestales cajeados. Presentan fustes estriados en el tercio inferior y áureos capiteles corintios. Detrás, sendas pilastras con idénticos capiteles tratan de acentuar la escasa profundidad del conjunto.

La zona central del retablo arranca con la mesa de altar, asimismo cajeadada. En la restauración de 2012 se redujo prácticamente toda su profundidad, para que estorbara lo menos posible el paso por la nave.<sup>50</sup> Entonces se planteó incluso eliminar el retablo. Sobre la mesa se dispone un banco achaflanado a modo de urna. El interior, donde se expone una *Piedad*, se decora con cuatro pequeñas columnas corintias. Delante de los chaflanes, en los que se guardan reliquias, se coloca una pareja de columnas de forma oblicua con entablamento. Este banco sirve de soporte al grupo escultórico de la *Santísima Trinidad*, que protagoniza el cuerpo principal.<sup>51</sup> Uno y otro están flanqueados por dos pilastras, del mismo estilo que

47. APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Administración de Sacramentos. Defunciones. *Libro en que se apuntan los que fallecen y se entierran en esta Iglesia Parroquial de Nuestra Señora Santa María de las Nieves (vulgo la Blanca) de la Ciudad de Sevilla. Comienza el día 8 de agosto de 1806 años.* Partida de defunción y enterramiento de Florencio Delgado, 25 de abril de 1808, ff. 4v-5r.

48. Ídem. *Libro en que se anotan los que fallecen y se entierran en esta Iglesia Parroquial de Nuestra Señora Santa María de la Blanca de Sevilla. Comienza el día 26 de agosto de 1715 años.* Partida de defunción y enterramiento de Teresa del Campo, 31 de marzo de 1803, f. 174r-v.

49. Ídem. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845).* Junta particular de oficiales de 16 de mayo de 1841, f. 105v. La hermandad conservaba “Una Escritura otorgada por D. Florencio Delgado y D.ª Teresa del Campo” (Ídem. Cabildo general extraordinario de 22 de agosto de 1840, f. 100r).

50. FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2015). *La iglesia de Santa María la Blanca...*, ob. cit., p. 112.

51. Se sabe que estuvo iluminado por “Dos candeleros de hierro que están fijos en el Altar” (APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845).* Cabildo general extraordinario de 22 de agosto de 1840, f. 96v). En el inventario de 1914 son citados como “Dos mecheros de hierro de dos luces” (Ídem. Administración. Inventarios. *Inventario de la filial de Santa María de las Nieves. (Vulgo la Blanca)*, Sevilla, 11 de abril de 1945, f. 2v). Se ven en una fotografía tomada en 1925 por José María González-Nandín (ARCHIVO DE LA FOTOTECA DEL LABORATORIO DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA [en adelante AFLAUS]. *Fichero fotográfico*, Registro General n.º

las columnas exteriores; y cubiertos por tres arcos de medio punto, cuya imposta culmina con dos capiteles péndola. Dicha estructura se adelanta al plano del muro, consiguiendo así un atinado efecto de proyección espacial.

Encima, el entablamento se compone de arquitrabe, friso sin decorar, dentículos y prominente cornisa, esta última enmarcada por aletas laterales. El remate del retablo es la parte más ornamentada. Se exorna con roleos cartilagosos, acantos, colgaduras y racimos de frutas. En la cúspide figura un triángulo equilátero, que indica la igualdad de las tres personas divinas. Al estar rodeado por un refulgente círculo dorado, sugiere la infinita santidad de Dios uno y trino. Así lo proclaman los textos de sus tres lados: “PADRE”, “HIJO” y “S.P. S.T.”; y el del centro: “UN / DIOS.”. Las abreviaturas de los vértices –“S.º”, “S.º” y “S.º”– recuerdan el *trisagio*, palabra griega que quiere decir “tres veces santo”, y que alude al himno en honor de la Santísima Trinidad. La fórmula, utilizada en las liturgias oriental y occidental, repite tres veces la palabra santo: “Santo Dios, Santo omnipotente, Santo inmortal”.<sup>52</sup>

A tenor de lo expuesto líneas atrás, es obvio que este retablo, del que ignoramos la autoría de su traza y ejecución, encarna el espíritu neoclásico auspiciado por el régimen academicista. Así lo demuestra el uso de las formas y órdenes clasicistas, la claridad compositiva y la sobriedad ornamental, rasgos a los que tendieron los retablistas sevillanos desde la década de los ochenta del siglo XVIII.<sup>53</sup> Responde, en particular, a uno de los grandes modelos del estilo: el dístico, pues se articula mediante dos grandes columnas. De hecho, al estar concluida su estructura en 1784, anuncia con precocidad la implantación definitiva de esta tipología en la evolución del retablo hispalense, cuyo hito fue el de la capilla de San José de la Catedral, ejecutado entre 1799 y 1805 por el maestro mayor Manuel Núñez según diseño de Juan Pedro Arnal, director de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando de Madrid.<sup>54</sup>

Además, sus características y sus grandes dimensiones sorprenden ante la homogeneidad estética de un templo totalmente renovado en el Barroco. No obstante, su composición y sus medidas están concebidas para el espacio que ocupa en la nave, tanto en anchura como en altura y profundidad (fig. 3). Buena prueba de cuanto decimos es la exacta ubicación de la cornisa, justo por debajo de la que sirve de tránsito entre el muro y el arranque de la bóveda; o de la cima de la obra, que coincide con el eje central del luneto. De ahí la citada queja del Sr. Delgado en 1798, pues ante su ajustada situación “siempre quedaría imperfecto y demasiado

---

4-4164, negativo de vidrio, tamaño 18 x 24 cm, Fot.: José María González-Nandín y Paúl, 15 de julio de 1925).

52. PARRINDER, G. (2008). *Breve enciclopedia del cristianismo*. Madrid: Ediciones Istmo, p. 308.

53. Sobre el retablo neoclásico sevillano véase RECIO MIR, Á. (2009). “El peso inmenso de la historia: Neoclasicismo e Historicismo”. En *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol, pp. 391-412.

54. RECIO MIR, Á. (1998). “El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla”. En *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 11, pp. 253-273.

estrecho” si se quisiera “mudar de estructura”; y “la estrechez de la Iglesia no permite en darle más extensión”.<sup>55</sup>

La elección del estilo, en contraste con el aspecto barroco del templo, pudiera tener su explicación en los propios hermanos de la Esclavitud. El Neoclásico, acorde a las nuevas corrientes filosóficas del “buen gusto”, era defendido por la referida Academia de San Fernando, matriz de todas las de ámbito artístico en el Reino. En Sevilla, la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, que tuvo carácter oficial y público desde 1775, fue protegida por Francisco de Bruna y financiada con el apoyo de la Corona.<sup>56</sup> En este sentido, una parte considerable de los esclavos perteneció a una élite social, cultural e intelectual sensible a la nueva estética apoyada por las regias instituciones. Recordemos que Florencio Delgado ejercía con éxito la medicina; o que el párroco, capellán mayor de la congregación y prebendado de la Iglesia hispalense, Bartolomé Cabello Barroso, brillante clérigo ilustrado, era numerario de la Real Academia de Buenas Letras y miembro de la Real Sociedad Patriótica de la capital andaluza.<sup>57</sup>

Pero, no sólo ellos. Constatemos ahora que los ya mencionados Melchor de los Reyes y Francisco Moreno fueron procuradores de la Audiencia y corte provisional; o que Carlos Huneus, primer esclavo mayor, también era prebendado de la Santa Iglesia y colector general del Arzobispado.<sup>58</sup> Además, entre otros cofrades que ocuparon cargos en la Junta de Mesa, Tomás de Fuentes obtuvo el título de notario contador de fábricas; Diego de Arce, el de notario oficial mayor del oficio de fábricas; y Francisco de Paula Barbero, el de notario oficial primero del oficio primero y de gobierno del Provisorato.<sup>59</sup>

Respecto a las esculturas del retablo, comenzamos su análisis por la espléndida *Piedad* expuesta en el banco (fig. 4). La obra, de pequeño formato (48 x 76 x 43 cm), se asienta sobre una tabla de madera, que le sirve de base. La recreación del suelo pedregoso del Calvario es de corcho. Sobre él se colocan cuatro figuras de barro cocido y policromado, con indumentaria de telas encoladas y ojos de vidrio. El conjunto presenta una composición piramidal, cuyo vértice superior lo ocupa la Virgen, respaldada al fondo por la cruz del martirio redentor. María, al pie del madero, viste al gusto concepcionista. Luce toca blanca –decorada con áureos motivos–, túnica color jacinto y manto azul. Estas dos últimas prendas, trabajadas con virtuosismo técnico, enriquecen sus orillas, respectivamente, con una fimbria

55. Véase la nota 36.

56. GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2015). *Juan de Dios Fernández y la serie pictórica de san Francisco en La Rábida*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía y Excmo. Ayuntamiento de Palos de la Frontera, pp. 37-38.

57. RODRÍGUEZ MARAVER, F.J. (2008). “Don Bartolomé Cabello Barroso, un pileño ilustrado”. En *Sobre historia de Pilas. Conferencias. Contenido de la VI Jornada Sobre historia de Pilas celebrada el 16 de febrero de 2008*. Pilas: Ayuntamiento de Pilas, pp. 19-135.

58. ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA [en adelante AGAS]. Sección Medios de Información. *Libro de títulos, nombramientos y demás despachos del pontificado del Exmo. Sr. Alonso Marcos de Llanes y Argüelles*, f. 2v (18 de junio de 1784).

59. Ídem. *Libro de despachos de Francisco Javier Delgado y Venegas, arzobispo de Sevilla, títulos, decretos y gracias tocantes a su gobierno y organización*, ff. 30r-31v, 40r y 43r (15 de octubre de 1776); y ff. 51r-52r (19 de octubre de 1776).

dorada y con áureos encajes de bolillo de concha. En su bello rostro, de nacaradas carnaciones, se percibe al instante un sobrecogedor rictus de dolor.

La Señora contempla afligida el rostro exánime de su Hijo, cuya cabeza sostiene amorosamente con la diestra. Con la mano contraria toma la izquierda de Cristo. El cuerpo sin vida de Jesús, de canon lisipeo, se apoya en las rodillas de su Madre, dibujando así una marcada diagonal de intenso dramatismo. El tratamiento dulce de la anatomía, de encarnadura mate, contrasta con la inestabilidad de su postura, que acentúa aún más el patetismo de la escena. En especial, resulta conmovedora la caída en escorzo del brazo derecho, que evoca soluciones miguelangelescas y caravaggiescas (fig. 5). A cada lado del grupo materno-filial se dispone un angelito pasionario. El del primer plano porta la corona de espinas; el del segundo, levanta el borde del sudario sobre el que reposa el cadáver de Cristo, exornado también con encaje. No hay que descartar que este ser celeste sujetara otro instrumento de la pasión, quizás los clavos o las tenazas.

Los rasgos técnicos y estilísticos de esta obra, de excelente calidad, nos permiten incluirla en la producción del escultor sevillano Cristóbal Ramos (1725-1799). Ratificamos tal aserto vinculándola con la *Piedad* de este artista del convento de Santa María la Real de Bormujos, así como con las de la iglesia de San Ildefonso y el cenobio de la Encarnación en Sevilla.<sup>60</sup> Refuerzan la atribución el uso de diferentes materiales, la corrección compositiva, el exquisito tratamiento del modelado, la suavidad de las formas, la delicada policromía, la contención expresiva y el ideal de belleza plasmado en el ejemplar de Santa María la Blanca. Pero, sobre todo, en este grupo se aprecia el equilibrio perfecto entre la tradición barroca y la nueva corriente clasicista, propio del sugerente quehacer plástico de este autor dieciochesco. En cuanto a su fecha de ejecución, si estuvo destinada en origen al retablo de la Esclavitud, como parece, podría datarse en torno a 1784.

Para finalizar el análisis de esta pieza podemos hacer una aportación sobre sus aditamentos de orfebrería, cincelados y repujados en plata en su color. La Virgen exhibe una lucida corona (18 x 19 cm). Se decora con rocallas y ces en el aro (7,5 cm de diámetro), en su único imperial y en la sinuosa diadema, trabajada sólo por una cara. De esta última irradia un vistoso juego de rayos rectos y biselados, de dos tamaños distintos alternados. Cada uno se compone de cinco haces de tres longitudes diferentes. En el centro de este resplandor, da cima al conjunto una cruz bulbosa. Por su parte, sobre la emotiva cabeza de Cristo despuntan unas potencias a juego con la corona de María (8 x 13 cm).

Ambas preesas ya se reseñan como de la *Piedad* en un *Inventario de las alhajas, vasos sagrados y demás efectos y enseres* de la Esclavitud, realizado en 1840,<sup>61</sup> y luego,

60. MONTESINOS MONTESINOS, C. (1986). *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, pp. 44-45.

61. APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845)*. Cabildo general extraordinario de 22 de agosto de 1840, f. 96v.

en los de Santa María la Blanca.<sup>62</sup> Revelamos ahora que poseen las marcas de artífice. Así, en el vástago interior de la corona, por dos veces, y uno en el espárrago de las potencias se reconoce el punzón rectangular con la leyenda “GUZMN”, es decir, el apellido Guzmán. De esta familia de plateros sevillanos están documentados en el último cuarto del siglo XVIII José Guzmán el Viejo, su hermano Luis y los hijos de éste, José Guzmán el Mozo y Gregorio.<sup>63</sup> Por el tipo de marca debe adscribirse a José Guzmán el Viejo. Y por su estilo es posible precisar la datación hacia 1784, fecha que confirma la cronología del grupo escultórico analizado.

En el banco se custodian asimismo varias reliquias. A ellas se refiere otro *Inventario de libros, escrituras, bulas, cuentas y demás documentos y papeles* de la Esclavitud, redactado también en 1840. La congregación tenía una “Auténtica de la Reliquia de Lininum [sic] crucis” y “Otra id. de los Santos Víctor, Aurelio, Próspero, y Compañeros.”<sup>64</sup> El *Lignum Crucis* se expone en un relicario argénteo con decoración floral, ahora en restauración. El resto, entre flores de talco y tela, está en las vitrinas de los chaflanes. En la actualidad, las cartelas identificativas conservadas sobre los huesos señalan que los del flanco del evangelio son de los santos mártires Concordia y Aurelio; y los del lado de la epístola, de Próspero y Víctor.

Preside el retablo un grupo escultórico de la *Santísima Trinidad* (fig. 6), tallado en madera, policromado y estofado (190 x 162 x 67 cm). Esta representación sigue la fórmula occidental de tan compleja y variada iconografía. El Padre Eterno, sedente, viste áurea túnica y manto anaranjado. Presenta rasgos de venerable ancianidad, con larga barba y cabellos canos; y aspecto patriarcal. Bendice con la diestra y sostiene, en la otra mano, un cetro que simboliza su autoridad suprema. Sobre su plateada cabellera asoma el nimbo triangular propio de Dios, uno y trino. El Hijo se sienta a la derecha del Padre (Sal 110,1). Aparece en el esplendor de su madurez, barbado y con potencias. El color rojizo de su indumentaria alude a su pasión y muerte. Razón por la que, con sus índices, apunta la llaga del costado y la cruz que un ángel niño alza en vuelo, signo de triunfo, victoria y resurrección. Ambos se sientan sobre vaporosas nubes, tachonadas por tres querubes; y apoyan el pie en el globo con la banda de la salvación, símbolo de su soberanía universal. Por último, en lo alto revolotea el Espíritu Santo, en forma de blanca paloma. El Paráclito, aureolado por un resplandor, se sitúa en el vértice superior del triángulo que dibujan las tres personas divinas.

62. Ídem. Administración. Inventarios. *Inventario de los objetos pertenecientes a la filial de Santa María de las Nieves, vulgo la Blanca, de esta ciudad*, Sevilla, 1914, ff. 2v y 5v; e *Inventario de la filial de Santa María de las Nieves. (Vulgo la Blanca)*, Sevilla, 11 de abril de 1945, f. 1v.

63. CRUZ VALDOVINOS, J.M. (1992). *Cinco siglos de platería sevillana* [catálogo de exposición]. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, pp. 367-371.

64. APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845)*. Cabildo general extraordinario de 22 de agosto de 1840, f. 98v.



En 1844, González de León afirmó que el autor de esta obra fue Blas Molner.<sup>65</sup> Dicho escultor nació en Valencia en 1738. En 1755, sus padres firmaron un contrato de aprendizaje con el maestro Tomás Llorens, pudiendo completar su formación en la Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara de su ciudad natal, antecedente de la de San Carlos. En 1766 ya consta su estancia en Sevilla, donde desarrolló su madurez artística. Estuvo muy vinculado a la Real Escuela de las Tres Nobles desde sus inicios, ostentando los cargos de director de Escultura y, a partir de 1793, de director general hasta su defunción en 1812.<sup>66</sup> De ahí que profundizara en el estilo academicista iniciado por Cristóbal Ramos, teniente de Escultura en esa institución. En efecto, en su poética aunó con acierto el carácter tradicional de la plástica barroca con la corrección formal propia del gusto neoclásico. Por ello es considerado el máximo exponente del clasicismo ilustrado en la escuela escultórica hispalense.<sup>67</sup>

Este grupo de la *Trinidad* supone, al respecto, un ejemplo ilustrativo. Molner, a quien asignamos la autoría, sigue recurriendo a fórmulas seiscentistas, pero evolucionadas hacia una mayor claridad compositiva. Aquí se observan soluciones similares al lienzo de este asunto pintado por Rubens en torno a 1620-1625, hoy en la Alte Pinakothek de Múnich. Como en el cuadro, la Primera y la Segunda persona apoyan sus pies en la esfera, rodeada de angelotes voladeros. El Hijo, también intercesor, deja ver sus heridas; y la túnica del Padre, que asimismo lleva cetro, se agita a sus espaldas, aunque con menor dinamismo. Precisamente, en la sencilla policromía de la indumentaria, decorada con estilizados elementos vegetales y florales, se advierte de nuevo la tendencia del escultor hacia el academicismo clasicista. A través de sus armoniosos pliegues, tallados con variada profundidad, se presente la corrección anatómica de las figuras. Pero, sobre todo, dicha progresión estilística se aprecia en la atemperación expresiva de los personajes, de actitudes introspectivas.

Sobre su cronología, ahora sabemos que fue “rematado” en 1798, pues “se estaba haciendo desde los años anteriores”,<sup>68</sup> sustituyendo así a otro anterior del que no tenemos noticias. ¿Por qué decidió la Esclavitud encargar entonces un nuevo Misterio a Blas Molner? Son varias las razones que podrían dar una respuesta convincente. Primero porque, pese a sus limitaciones, fue junto a Cristóbal Ramos el mejor escultor del momento en Sevilla; segundo, porque desde 1793 era director de Escultura de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, circunstancia que le permitió gozar de un considerable predicamento en la ciudad; y, tercero, porque estuvo amparado por el todopoderoso Francisco de Bruna, el gran defensor y protector

65. GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1844). *Noticia artística, histórica y curiosa...*, ob. cit., t. I, p. 103.

66. Los últimos trabajos sobre este artista en ESCUDERO MARCHANTE, J.M. (2009): “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I)”. En *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 600, pp. 125-129; “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (y II)”. En ídem, n.º 601, pp. 201-205; y “La obra pasionista de Blas Molner”. En ídem, n.º 602, pp. 307-306.

67. GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2014). *La escultura en la Colección Bellver*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, p. 123.

68. Véase la nota 35.

de esa institución, quien contó con él para los encargos de carácter oficial, como las celebraciones por la proclamación de Carlos IV.<sup>69</sup>

También es importante mencionar que, mientras Molner acometía la *Santísima Trinidad* de Santa María la Blanca, el propio artista trabajaba en otro grupo escultórico pétreo de dicho modelo iconográfico. Se trata del que, a tamaño colosal, coronaba el triunfo erigido por el Ayuntamiento delante del puente de barcas. El municipio acordó levantarlo tras la devota arenga de Fr. Diego de Cádiz en su referida toma de posesión de veinticuatro honorario, que tuvo lugar en marzo de 1792. Dos años después, a pesar de estar acopiada la piedra y en gran parte labrada, se ordenó suspender la obra. Habría que esperar a 1797 para que, a solicitud del asistente Manuel Cándido Moreno, se empezase de nuevo, sin que llegara a concluirse. Matute afirma que nuestro escultor realizó el Misterio “con bien poco aplauso de los inteligentes, lo que en parte ha contribuido para dejar abandonado el proyecto”.<sup>70</sup> Desapareció en 1868.<sup>71</sup>

En cuanto al estado de conservación de la obra que nos compete, sería deseable una pronta restauración. Presenta acumulación de manchas y suciedad, desprendimientos de la policromía, burdos repintes, especialmente en los ojos de los protagonistas; y algunos dedos rotos, como el pulgar de la diestra y el índice de la otra mano en la figura del Hijo, o el corazón y el anular de la izquierda en la del Padre.

Una vez más podemos hacer algunas aportaciones sobre las piezas de orfebrería que acompañan al simulacro, todas cinceladas en plata en su color. Dijimos que, en 1784, Florencio Delgado donó, además de una lámpara,<sup>72</sup> unas “Ráfagas, Coronas, Cetro, y Espíritu Santo”; y en 1788, Francisco Xavier Enríquez, una cruz de unos 140 x 80 cm.<sup>73</sup> Tales obras se colocarían en el grupo escultórico anterior al de Blas Molner. En el inventario de la Esclavitud de 1840 se recogen, como alhajas del Misterio, un “resplandor que circunda a la tercera Persona”, una “diadema triangular del Padre Eterno” y las “Potencias del Hijo”.<sup>74</sup> En el de la iglesia de 1914

69. Sobre la obra realizada con ocasión de la proclamación regia véase OLLERO LOBATO, F. (2004). *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla: Caja San Fernando, pp. 210-233.

70. MATUTE Y GAVIRIA, J. (1887). *Anales eclesiásticos y seculares...*, ob. cit., t. III, pp. 120, 142 y 206-207.

71. RECIO MIR, Á. (2007). “La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la escuela”. En *Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n.ºs 104-105, p. 144 (en la p. 148 se reproduce el triunfo captado en una pintura anónima de *Triana y el puente de barcas*).

72. En 1841 se vendió una lámpara de plata “de poco mérito que de nada servía a la Esclavitud y que hace muchos años no tenía uso alguno” (APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845)*. Cabildo general de elecciones, cuentas y otros particulares de 26 de marzo de 1841, f. 104v). Con su producto se compraron seis candeleros dorados (Ídem. Cabildo general extraordinario de 22 de agosto de 1840, f. 96v).

73. Véanse las notas 22 y 29.

74. APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845)*. Cabildo general extraordinario de 22 de agosto de 1840, f. 96r-v.

se precisan “Un sol grande de plata, deteriorado, potencias, cetro y cruz de la Santísima Trinidad”.<sup>75</sup> Y en el de 1945 se dice que tienen “las divinas personas diademas de plata, bastante deterioradas la del Espíritu Santo”.<sup>76</sup>

Hoy se conserva una cruz (48 x 30,5 cm), un cetro (39 cm; 4,5 cm de diámetro), un nimbo triangular (30 cm de lado), unas potencias (28 x 46 cm) y un resplandor (104 cm de diámetro). De este elenco merece especial mención el triángulo, que tiene una ráfaga superpuesta de rayos rectos y biselados en los lados superiores (fig. 7). En su interior, entre ces y tornapuntas, se disponen dos flores, cuyas formas recuerdan al girasol y a la amapola. La primera, que siempre dirige su rostro hacia el astro rey, es símbolo del sol y de la fidelidad; y la segunda, por su color rojo sangre, alude a la pasión de Cristo y a la fecundidad de su amor salvífico. La granada que despunta sobre ellas completa el mensaje subliminal, al significar la esperanza del cristiano en la resurrección y la vida eterna.<sup>77</sup>

Afortunadamente, el hallazgo de los punzones de contraste, ciudad y artífice nos posibilita catalogar con exactitud este nimbo triangular (fig. 8). Por ese orden, de abajo arriba, se encuentran en la ráfaga interior del flanco derecho, tal como lo ve el espectador. La primera marca tiene forma rectangular con casetón en el centro de la parte superior. En su interior pone “84/MARTZ”. Corresponde al contraste cordobés Mateo Martínez Moreno, que ejerció como tal desde su nombramiento en 1780 hasta 1804, en que falleció. En la segunda, circular, se representa un león rampante hacia la izquierda con la cabeza, sin coronar, vuelta hacia el lado opuesto. Es el punzón de Córdoba, en concreto, la tipología más abundante de los que efigian al animal solo y la que aparece en todas las obras contrastadas por el citado Martínez. En la tercera, apaisada, se lee “PEJO”, que pertenece al platero cordobés Fr. José Espejo y Delgado, activo entre 1768 y 1821,<sup>78</sup> autor de este ejemplar. Por suerte, la cifra del contraste nos ofrece el año de su ejecución, 1784, que coincide con la fecha de la donación de Florencio Delgado, por lo que es de suponer que formó parte de dicho legado.

Más tardío es el resplandor del Espíritu Santo. En la circunferencia interior, formada por nubes, revolotean trece querubines. De ella despuntan treinta rayos rectos y biselados, compuestos por cinco haces de distintas longitudes. Esta pieza fue restaurada por Alejandro Marmolejo, quien completó y restituyó los fragmentos perdidos, concluyendo su tarea en noviembre de 2018. Dicho orfebre sevillano numeró también los rayos. Ahora damos a conocer que nueve de ellos conservan la marca del artífice, en concreto, los números 2, 5, 8, 9, 17, 18, 20, 21 y 25. En el 8

---

75. Ídem. Administración. Inventarios. *Inventario de los objetos pertenecientes a la filial de Santa María de las Nieves, vulgo la Blanca, de esta ciudad*, Sevilla, 1914, f. 5r.

76. Ídem. *Inventario de la filial de Santa María de las Nieves. (Vulgo la Blanca)*, Sevilla, 11 de abril de 1945, f. 1v.

77. FERGUSON, G. (1956). *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 29 y 33; y MORALES Y MARÍN, J.L. (1986). *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus Ediciones, pp. 160 y 170.

78. ORTIZ JUÁREZ, D. (1980). *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, pp. 52, 121 y 146-148; y FERNÁNDEZ, A., MUNOYA, R. y RABASCO, J. (1992). *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid: Antiquaria, pp. 46-48 y 54.

figura el marcaje completo: “GUSMAN”, “GARCIA” “10” y “NO8DO” acompañado de la Giralda (fig. 9). Corresponden, respectivamente, a una variante del referido platero José Guzmán el Viejo, que ya la emplea en 1796; a la segunda variante del contraste José García Díez (activo en Sevilla entre 1784 y 1804), usada a partir de 1791;<sup>79</sup> y a la de la urbe hispalense.<sup>80</sup> Por ende, es probable que la obra date de 1798, año en que se terminó de tallar la Santísima Trinidad.

Como se refirió líneas atrás, la Esclavitud organizó una procesión con motivo del estreno del grupo escultórico que estudiamos. La congregación salió de Santa María la Blanca para recorrer sus inmediaciones entre gran afluencia de devotos. A su paso repicaron las campanas de las iglesias de los Clérigos Regulares Menores, de la colegial del Salvador, de San Juan de Dios, de la parroquial de San Nicolás y de San José. El acto tuvo lugar el 3 de junio de 1798, festividad de la Santísima Trinidad.<sup>81</sup> Unos días después, el 15 de dicho mes, Florencio Delgado se lamentaba de que, ante la pequeñez del retablo, “no puede colocarse la nueva, devota, y peregrina Imagen del Soberano Misterio que se había estrenado en la Novena y Procesión de este año”, por lo que era inevitable que “el citado misterio e imágenes estuvieran [sic] guardadas sin darle culto”.<sup>82</sup>

Es probable que, para colocar el grupo de Blas Molner en el retablo, se quitaran las esculturas regaladas en 1784 por Melchor de los Reyes. Este esclavo donó una Inmaculada de bulto, “hechura de mano de Montañés”; y “dos Imágenes iguales en tamaño de Jesús y San Juan, también de escultura de gran primor para que se coloquen en el Altar de esta Esclavitud”.<sup>83</sup> Nada se sabe de la Purísima, que ya no figura en el inventario de la corporación de 1840. De esta iconografía sólo se conserva en el templo la que corona el retablo de San José en la capilla Sacramental, que se cree procedente de un retablo anterior.<sup>84</sup> Dicha obra, en madera policromada (49 x 18 x 15 cm, más 22 x 25 x 27 cm de la peana), repite en tono menor el modelo de la de Alonso Cano para el facistol de la catedral de Granada.<sup>85</sup>

Las otras dos figuras, en cambio, sí han llegado hasta hoy. Son el *Niño Jesús* y *San Juanito* expuestos delante de la capilla mayor, bajo el arranque de los primeros arcos de separación de las naves (figs. 10-11). Se han vinculado con “dos hechuras de dos Niños” de la Sacramental, cuyo hermano mayor declaró, el 17 de agosto de 1755, no tener sitio donde colocarlos.<sup>86</sup> Sin embargo, en ese cabildo se determinó entregarlos a “algunos hermanos que los querían para tenerlos con la decencia que corresponde (...), haciendo obligación eran de la Hermandad, y que

79. GARRIDO NEVA, R. (2005). “Un conjunto de platería inédita del artífice sevillano José Guzmán el Mozo”. En *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 18, p. 377.

80. CRUZ VALDOVINOS, J.M. (1992). *Cinco siglos...*, ob. cit., pp. XCIX y 367-368.

81. APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845)*. Junta particular de oficiales de 28 de mayo de 1798, ff. 48r-49r.

82. Véase la nota 36.

83. Véase la nota 23.

84. FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2015). *La iglesia de Santa María la Blanca...*, ob. cit., pp. 116-117.

85. En 2016 fue restaurada por Manuel Ballesteros Rodríguez y Alejandro Cascajales García.

86. FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2015). *La iglesia de Santa María la Blanca...*, ob. cit., p. 106, nota 317.

los entregarían siempre que los necesitase”.<sup>87</sup> No parece, pues, que esta referencia documental haga alusión a las imágenes donadas a la Esclavitud.

Como mero apunte, podemos afirmar que hasta mediados de la pasada centuria se conservó en Santa María la Blanca otra excelente efigie del divino Infante, vaciada en plomo (40,5 cm de alto). A juzgar por una fotografía de la pieza,<sup>88</sup> se adscribía al círculo de Juan Martínez Montañés y era datable en la primera mitad del Seiscientos. Tal vez sea el reseñado en el inventario de la iglesia de 1685 como “Un Niño Jesús con su peana dorada y el dicho niño es de estaño con su baquero muy antiguo”,<sup>89</sup> información que se repite en los de 1714<sup>90</sup> y 1730.<sup>91</sup> En 1914 consta que se sitúa en el ático del retablo del Nacimiento y San Emigdio,<sup>92</sup> ahora del Sagrado Corazón, no apareciendo en el inventario de 1945.

Las esculturas infantiles ofrecidas por Melchor de los Reyes en 1784 formaron parte del retablo de la Trinidad, por entonces concluido, tal como indican las actas de la Esclavitud. Se infiere que flanquearían el antiguo Misterio y que, después de 1798, serían retiradas para poner el grupo tallado por Blas Molner. El inventario de la congregación de 1840 dice que ambos niños, que lucían diademas de plata, estaban “colocados en urnas de madera dorada con cristales y llaves”.<sup>93</sup> El inventario del templo de 1914 ya los recoge a los lados del altar mayor, dentro de las referidas urnas –de las que hay testimonios fotográficos<sup>94</sup>– y “sobre repisas de madera jaspeadas”.<sup>95</sup> En 1945 sólo se citan encima de estas repisas,<sup>96</sup> aún conservadas (39 x

---

87. APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Hermandad Sacramental, Lavatorio y Madre de Dios del Pópulo. *Libro en que se sientan los cavildos que se hacen en las Cofradías del Santísimo Sacramento, Ánimas vendidas del Purgatorio, Sagrado Lavatorio de Christo y Madre de Dios del Pópulo, sitas en la Iglesia Parrochial de Nuestra Señora Santa María la Blanca de esta Ciudad de Sevilla. Empiesa desde este presente año de 1696.* Cabildo de 17 de agosto de 1755, f. 127v.

88. AFLAUS. *Fichero fotográfico*, Registro General n.º 3-4222, negativo de vidrio, tamaño 13 x 18 cm, Fot.: José María González-Nandín y Paúl, 7 de julio de 1925.

89. ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA [en adelante ACS]. Fondo Capitular. Sección Fábrica. *Inventario de los Vienes de la Iglesia de Nuestra S.<sup>ra</sup> S.<sup>ta</sup> M.<sup>a</sup> la Blanca de esta Ciu.<sup>d</sup> de Sevilla hecho en el Año de 1685*, Sevilla, 1685, f. 27r.

90. Ídem. *Inventario de los bienes de la iglesia parroquial de Santa María la Blanca de Sevilla*, 16 de noviembre de 1714, f. 52v.

91. Ídem. *Inventario de los bienes y alajas de la Iglesia Parroquial de S.<sup>ta</sup> María la Blanca*, Sevilla, 26 de enero de 1730, f. 73v.

92. APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Administración. Inventarios. *Inventario de los objetos pertenecientes a la filial de Santa María de las Nieves, vulgo la Blanca, de esta ciudad*, Sevilla, 1914, f. 2r. La Fototeca del Laboratorio de Arte conserva una fotografía del Niño Jesús en dicho retablo (AFLAUS. *Fichero fotográfico*, Registro General n.º 4-4148, negativo de vidrio, tamaño 18 x 24 cm, Fot.: José María González-Nandín y Paúl, 2 de julio de 1925).

93. Ídem. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845)*. Cabildo general extraordinario de 22 de agosto de 1840, ff. 97v-98r.

94. AFLAUS. *Fichero fotográfico*, Registro General n.º 021187 y 021189, positivos, 1 de octubre de 1919.

95. APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Administración. Inventarios. *Inventario de los objetos pertenecientes a la filial de Santa María de las Nieves, vulgo la Blanca, de esta ciudad*, Sevilla, 1914, f. 1r.

96. Ídem. *Inventario de la filial de Santa María de las Nieves. (Vulgo la Blanca)*, Sevilla, 11 de abril de 1945, f. 2r.

41 x 35 cm), cuya policromía a imitación de mármoles hace juego con el retablo estudiado.

En la actualidad, el *Niño Jesús* se ubica en el flanco del evangelio y *San Juanito*, en el de la epístola. La asociación de sendos personajes en edad infantil surge en el Renacimiento, cuando aparece la iconografía del Bautista niño. Y lo hace toda vez que se relajan las formas y contenidos religiosos que acompañaron al Humanismo. Se buscaba acentuar la humanidad de Cristo, enfatizando el carácter afectivo del entorno y las personas con las que creció el Hijo de Dios. No obstante, el tema carece de justificación bíblica, ya que el propio Precursor afirma que “no lo conocía” (Jn 1,31). Pese a ello, los artistas popularizaron las escenas en que ambos juegan bajo la atenta mirada de María. Leonardo, Rafael o, en el Barroco, Murillo, lograron obras maestras de equilibradas composiciones y enternecedora gracia expresiva. En todas las variantes hay una marcada distinción entre las dos figuras, pues, aunque nacieron con sólo unos meses de diferencia, a Juan se le representa como el mayor y el adorador.<sup>97</sup>

No es el caso de este delicioso par de esculturas, cuya idéntica fisonomía delata la paridad de sus edades. Su autor las concibió de forma conjunta y homogénea. Son dos imágenes lignarias con telas encoladas, policromadas y estofadas. Se alzan sobre peanas hexagonales en madera dorada, de dos cuerpos en altura (20,5 x 31 x 31 cm). Tan llamativos basamentos se decoran con elementos vegetales, destacando las grandes hojas de acanto que centran cada uno de sus seis lados mayores. Ambas figuras se muestran de pie, en actitud itinerante y marcado *contrapposto*. Las posturas de sus pies, piernas, cadera, brazos, cuello y cabeza son iguales, pero en espejo; es decir, repiten la misma composición, aunque invertida horizontalmente.

El *Niño Jesús* (55 x 26,5 x 19 cm) se erige sobre un elegante escabel, compuesto por tres querubines en la parte delantera y una vaporosa nube en la trasera, que subraya la teofanía. Los mensajeros celestes, por su número, aluden a la Trinidad Beatísima y sugieren los días que Cristo pasó en el sepulcro.<sup>98</sup> El exorno de su áurea túnica insiste sobre el particular, al ser tríos de rosas de tres colores distintos: blancas, rosas y rojas. Dicha prenda se ajusta a la cintura con un cingulo, atado en el centro con una lazada. El manto rojo, embellecido con motivos foliáceos, se tuerce por detrás. Desciende desde el hombro izquierdo para recogerse en el cinto por el lado contrario. El movimiento del Infante, al adelantar la pierna derecha, agita su indumentaria, creando una rica gama de abullonados pliegues. El Salvador bendice con la diestra mientras portaría, en la otra mano, el globo terráqueo por Él redimido.

El *Bautista* (55 x 26 x 21 cm) se yergue sobre un terreno rocoso, fundamento seguro e inamovible de su inquebrantable fe. Luce un estilizado “vestido de piel de camello” (Mt 3,4), cuya decoración incluye, además de las rosas, la llamada cruz de San Juan. Dicha vestimenta, al ser más corta, deja ver la delicada factura de sus

97. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2017). “Iconografía barroca del Bautista en las artes plásticas de la Catedral de Sevilla”. En *El Barroco: universo de experiencias*. Córdoba: Asociación “Hurtado Izquierdo”, pp. 633-634.

98. FERGUSON, G. (1956). *Signos y símbolos...*, ob. cit., p. 224.

piernas. Se aprecia el paso firme y decidido del Precursor, en consonancia con su fuerte personalidad. El manto rojo recuerda también su martirio. Dispuesto como el de su primo, dibuja quebrados pliegues que acentúan el dinamismo del simulacro. Sostiene en la mano izquierda un lábaro con banderola, en el que debió estar la leyenda latina *Ecce agnus Dei*. Con esas palabras definió a Cristo, al verle venir hacia él en la orilla del río Jordán, en Betania, donde estaba bautizando. Entonces exclamó: “Este es el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo” (Jn 1,29). Razón por la que señala con la diestra al animal, que reposa a sus pies.

Dignas de encomio son las cabezas de estos infantes, suavemente inclinadas en direcciones divergentes (figs. 12-13). Su belleza capta *ipso facto* la atención de propios y extraños. Una y otra quedan enmarcadas por una abundante cabellera, peinada con raya lateral. Ostentan el típico copete o tupé central, tan del gusto sevillano. Las voluminosas guedejas, gubiadas con amplitud y profundidad, caen hasta cubrir los pabellones auditivos y la nuca, formando una morosa cascada de ensortijados bucles. Las carnaciones del rostro, al acentuar la morbidez facial, intensifican el realismo de las figuras. Así, gracias a los apetecidos frescores, los moletes se sonrojan para enfatizar la vitalidad y la expresión infantil de sus facciones, protagonizadas por los enormes ojos de vidrio bajo las arqueadas cejas.

En cuanto a su catalogación, al ser inventariadas por la Esclavitud en 1840 se atribuyeron con generosidad a Martínez Montañés.<sup>99</sup> Hace unos años fueron datadas en los comedios del siglo XVII.<sup>100</sup> En nuestra opinión deben tratarse de obras sevillanas más tardías, quizás del primer tercio del Setecientos. Pueden adscribirse a un anónimo escultor, de considerable destreza y ponderable sensibilidad, apegado a las fórmulas realistas de la escuela hispalense. La corrección del dibujo, los aciertos del modelado, la valentía de la talla y la primorosa policromía contribuyen a resaltar los valores plásticos de tan encantadoras imágenes pueriles. Por ello, ante su mejorable estado de conservación, una restauración respetuosa lograría recuperar el esplendor de estas sofisticadas piezas, mermadas por la suciedad, los desprendimientos de la policromía y la rotura, sobre todo, de los dedos de sus manos.

Y nada más. Ponemos el punto final al presente trabajo sobre el retablo de la Esclavitud en el templo de Santa María la Blanca. Lo hacemos revelando que no fue el único que poseyó. Se tienen referencias de que en la antigua calle de la Alcaicería de la Seda, hoy Hernando Colón, hubo varios retablos. Uno de ellos estuvo dedicado a la Trinidad. Se encontraba en el arquillo que accedía a la alcaicería, dando su frente a la Catedral; y lo presidía una pequeña escultura del Misterio.<sup>101</sup> Sabemos ahora que Francisco Xavier Enríquez, que llegó a ser esclavo mayor

99. APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845)*. Cabildo general extraordinario de 22 de agosto de 1840, ff. 97v-98r.

100. FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2015). *La iglesia de Santa María la Blanca...*, ob. cit., p. 106.

101. FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (1987). *Religiosidad popular sevillana a través de los retablos de culto callejero*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, pp. 78-79 y 169, n.º 191; y COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A. (1993). “Hernando Colón, calle”. En *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía y Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, t. I, p. 428.

perpetuo, colocó a sus expensas la mencionada efigie en el retablo, que se hallaba sin uso, para su pública adoración. En junio de 1792 solicitó con éxito la concesión de indulgencias a varios obispos para los fieles que orasen delante de esa imagen.<sup>102</sup> Y en abril de 1793, este fundador y bienhechor de la congregación hizo dimisión del derecho que tenía del retablo a favor de la Esclavitud.<sup>103</sup>

## Bibliografía

- AA.VV. (2004). *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara y Diputación Provincial de Sevilla, t. I.
- COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A. (1993). “Hernando Colón, calle”. En *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía y Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, t. I, pp. 427-428.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M. (1992). *Cinco siglos de platería sevillana* [catálogo de exposición]. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- ESCUADERO MARCHANTE, J.M. (2009): “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I)”. En *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 600, pp. 125-129; “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (y II)”. En ídem, n.º 601, pp. 201-205; y “La obra pasionista de Blas Molner”. En ídem, n.º 602, pp. 307-306.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2013). “Retablos y esculturas de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla”. En *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 25, pp. 301-320.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2015). *La iglesia de Santa María la Blanca y su entorno. Arte e historia*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- FERGUSON, G. (1956). *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- FERNÁNDEZ, A., MUNOYA, R. y RABASCO, J. (1992). *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid: Antiquaria.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (1987). *Religiosidad popular sevillana a través de los retablos de culto callejero*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- GARRIDO NEVA, R. (2005). “Un conjunto de platería inédita del artífice sevillano José Guzmán el Mozo”. En *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 18, pp. 371-384.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1892). *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador, t. III.

---

102. APSNS. Fondo documental Santa María la Blanca. Gobierno y pastoral. Hermandades y cofradías. Congregación de la Esclavitud Trinitaria. Legajo de documentos varios. *Solicitudes de indulgencias de Francisco Xavier Enríquez para el retablo de la Santísima Trinidad de la Alcaicería de la Seda a varios obispos*, Sevilla, 15 y 22 de junio de 1792; y *Sumario de los días de Indulgencias que han concedido diferentes Señores Arzobispos y Obispos a las personas que con verdadera devoción hagan oración delante de la Soberana Imagen de la Santísima Trinidad que se venera con su Retablo al sitio de la Alcaicería de la Seda*, Sevilla, s.f. En él figuran los arzobispos de Sevilla, Córdoba, Granada y Málaga, y los obispos de Botra y Cádiz.

103. Ídem. *Libro 1.º de Acuerdos de la Esclavitud de la Santísima Trinidad que principia en 6 de octubre de 1782 hasta el año de (1845)*. Junta de Oficiales de 13 de abril de 1793, f. 34r; Cabildo general de elecciones de 14 de abril de 1793, ff. 34v-35r. En el inventario de libros, documentos, etc. de 1840 aparece una cuenta “de la contruccion [sic] del Retablo en el Arquillo de la Alcaicería de la Seda” (Ídem. Cabildo general extraordinario de 22 de agosto de 1840, f. 99v.



- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1844). *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, t. I.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y MORILLAS ALCÁZAR, J.M. (1994). *El beaterio de la Trinidad de Sevilla. Estudio de su patrimonio histórico-artístico*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2014). *La escultura en la Colección Bellver*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2015). *Juan de Dios Fernández y la serie pictórica de san Francisco en La Rábida*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía y Excmo. Ayuntamiento de Palos de la Frontera.
- MATUTE Y GAVIRIA, J. (1887). *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía, que contienen las más principales memorias desde el año de 1701, en que empezó á reinar el rey D. Felipe V, hasta el de 1800, que concluyó con una horrorosa epidemia*. Sevilla: Imp. de E. Rasco, t. III.
- MONTESINOS MONTESINOS, C. (1986). *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- MORALES Y MARÍN, J.L. (1986). *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus Ediciones.
- OLLERO LOBATO, F. (2004). *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla: Caja San Fernando.
- Ordenanzas, que para Mayor Gloria y Honra de Dios, y gobierno de la Esclavitud de la Santísima Trinidad, y Redención de Cautivos, sita en la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora Santa María de las Nieves, (Vulgarmente llamada la Blanca) de esta Ciudad de Sevilla, se mandan observar por S.M. y Señores de su Real Consejo à los Individuos de dicha Esclavitud (1790)*. Sevilla: Imprenta de Vázquez, è Hidalgo.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1677). *Annales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía, que contienen sus más principales memorias, desde el año de 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los Moros, el gloriosísimo Rey S. Fernando Tercero de Castilla, y León, hasta el de 1671, en que la Católica Iglesia le concedió el culto, y título de Bienaventurado*. Madrid: Imprenta Real.
- ORTIZ JUÁREZ, D. (1980). *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- PARRINDER, G. (2008). *Breve enciclopedia del cristianismo*. Madrid: Ediciones Istmo.
- PONZ, A. (1780). *Viage de España*. Madrid: Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S.M., t. IX.
- RECIO MIR, Á. (1998). "El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla". En *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 11, pp. 253-273.
- RECIO MIR, Á. (2007). "La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la escuela". En *Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n.os 104-105, pp. 133-156.
- RECIO MIR, Á. (2009). "El peso inmenso de la historia: Neoclasicismo e Historicismo". En *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol, pp. 389-434.
- RODRÍGUEZ MARAVER, F.J. (2008). "Don Bartolomé Cabello Barroso, un pileño ilustrado". En *Sobre historia de Pilas. Conferencias. Contenido de la VI Jornada Sobre historia de Pilas celebrada el 16 de febrero de 2008*. Pilas: Ayuntamiento de Pilas, pp. 19-135.

- ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2017). “Iconografía barroca del Bautista en las artes plásticas de la Catedral de Sevilla”. En *El Barroco: universo de experiencias*. Córdoba: Asociación “Hurtado Izquierdo”, pp. 631-651.
- TORRE FARFÁN, F. de la (1666). *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca, capilla de la Sta. Iglesia Metropolitana, y Patriarchal de Sevilla en obsequio del nuevo breve concedido por N. Smo. Padre Alexandro VII a favor del Purissimo Mysterio de la Concepción sin Culpa Original de María Santísima Nuestra Señora, en el Primero Instante physico de su Ser, con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su Templo para esta fiesta*. Sevilla: Ivan Gomez de Blas, su Impessor mayor.



1. *Retrato de Florencio Delgado*. Anónimo sevillano. Primer cuarto del siglo XIX. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Fotografía: Jesús Rojas-Marcos González.



2. *Retablo de la Santísima Trinidad*. 1784. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Fotografía: Jesús Rojas-Marcos González.



3. *Retablo de la Santísima Trinidad*. 1784. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Fotografía: Jesús Rojas-Marcos González.



4. *Piedad*. Cristóbal Ramos. Hacia 1784.  
Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca.  
Fotografía: Jesús Rojas-Marcos González.



5. Detalle de la Virgen y el Cristo de la *Piedad* con la corona y las potencias del orfebre José Guzmán el Viejo. Fotografía: Jesús Rojas-Marcos González.



6. *Santísima Trinidad*. Blas Molner. 1798. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Fotografía: Jesús Rojas-Marcos González.





7. *Nimbo de Dios Padre*. Fr. José Espejo y Delgado. 1784. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Fotografía: Jesús Rojas-Marcos González.



8. Marcas de la ciudad de Córdoba, del contraste Mateo Martínez Moreno y del artífice Fr. José Espejo y Delgado en el *Nimbo de Dios Padre*. Fotografía: Jesús Rojas-Marcos González.



9. Marcas del artífice José Guzmán el Viejo, del contraste José García Díez y de la ciudad de Sevilla en el rayo n.º 8 del Resplandor del Espíritu Santo. Fotografía: Jesús Rojas-Marcos González.



10. *Niño Jesús*. Anónimo sevillano. Primer tercio del siglo XVIII. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Fotografía: Jesús Rojas-Marcos González.



11. *San Juanito*. Anónimo sevillano. Primer tercio del siglo XVIII. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Fotografía: Jesús Rojas-Marcos González.



12. Detalle del *Niño Jesús*. Fotografía: Jesús Rojas-Marcos González.



13. Detalle de *San Juanito*. Fotografía: Jesús Rojas-Marcos González.