

«BLANQUÍSIMA SEÑORA»: FIESTAS INMACULISTAS DE 1665 EN SANTA MARÍA LA BLANCA DE SEVILLA

«WHITEST LADY»: IMMACULATE FEASTS OF 1665 IN SAINT MARY THE WHITE IN SEVILLE

FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA*

RESUMEN

En este trabajo analizamos distintos aspectos de las excepcionales fiestas celebradas en 1665, en la parroquia de Santa María la Blanca de Sevilla. Pretendían festejar el concepto de ‘Inmaculada Concepción de la Virgen’, así como la inauguración de la renovada parroquia. Por otra parte, procuró intensificarse el culto y la devoción a la imagen titular, Santa María de las Nieves. Repararnos en distintos elementos de aquellas celebraciones, como la arquitectura efímera y el ornato general, la propia imagen mariana, los espectáculos pirotécnicos, la procesión, la respuesta popular, los patrocinadores, etc.

Palabras clave: Santa María la Blanca; Inmaculada Concepción; Justino de Neve; marqués de Villamanrique; Murillo; arquitectura efímera.

ABSTRACT

In this work we analyze different aspects of the exceptional festivals celebrated in 1665 in the parish of Santa Maria la Blanca in Seville. They were parties that were intended to celebrate the concept of the ‘Immaculate Conception of the Virgin’, as well as the inauguration of there novated parish. On the other hand, they tried to intensify the cult and devotion to the titular image, Our Lady of the Snows. We pay attention to different elements, of those festivals such as the ephemeral architecture and general decoration, the Marian image itself, the fireworks, the procession, the popular response, the sponsors, etc.

Key words: Santa María la Blanca; Immaculate Conception; Justino de Neve; Villamanrique marquis; Murillo; ephemeral architecture.

* Universidad de Sevilla. Profesor Titular de Historia del Arte. Facultad de Geografía e Historia. Calle Doña María de Padilla, s/n. 41004 Sevilla. Correo electrónico: fjherrera@us.es.

«Rosa divina que en gentil cultura
eres, con tu fragante sutileza,
magisterio purpúreo en la belleza,
enseñanza nevada a la hermosura».

Sor Juana Inés de la Cruz, *Sonetos*.

La historia de la parroquia sevillana de Santa María la Blanca es bien conocida merced a una serie de trabajos que se remontan al siglo XIX. Tuvo su origen en una sinagoga expropiada a los judíos en 1391, convertida posteriormente en iglesia de tres naves de filiación gótico-mudéjar, con cubiertas lígneas, reformada en profundidad en tiempos barrocos, especialmente entre 1662 y 1665, punto de partida de los actos festivos sobre los que ahora entraremos. En las últimas restauraciones han salido a la luz restos de la anterior sinagoga, reaprovechados en las reconstrucciones del XVII, e incluso de la mezquita previa, que puede datar del siglo XI¹. A principios del Cuatrocientos quedaría configurado como templo cristiano, llegando de esa época a nuestros días el ábside poligonal y la portada principal, con el tramo inferior de la espadaña (fig. 1). El inte-



Fig. 1. Portada principal y espadaña de la iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla

¹ GIL DELGADO, Óscar. «Santa María la Blanca de Sevilla, templo de tres religiones: estudio arquitectónico». *Archivo hispalense*, ns. 291-293 (2013), pp. 65-97; de la cita pp. 69-74.

rior conservó la espacialidad y algunos muros de la sinagoga, hasta la radical transformación barroca de su espacio, que tuvo lugar a partir de 1662².

EL TEMPLO Y LAS FIESTAS: SIGNIFICACIÓN

Es importante señalar que, desde los tiempos de su conversión en iglesia cristiana, se rinde culto en su altar mayor a Nuestra Señora de las Nieves, popularmente conocida en Sevilla como *Santa María la Blanca*. En la década de 1640-50 se han documentado las primeras obras orientadas a suplir algunas necesidades (capillas bautismal y sacramental), dotando al espacio de novedoso mobiliario barroco como el retablo mayor y el coro. En el apartado arquitectónico intervinieron los maestros mayores de obras del arzobispado Diego Gómez y Pedro Sánchez Falconete, mientras que las labores de talla y ensamblaje corrieron a cargo del arquitecto de retablos Martín Moreno³. Sin duda, los trabajos de reforma y reconstrucción que configuraron a la ayuda de parroquia catedralicia como una de las cimas del barroco sevillano son los efectuados entre 1662 y 1665, punto de partida indiscutible de nuestro discurso. Entonces fue provista de columnas toscanas de jaspe y su techumbre se ocultaría por falsas bóvedas de yeso en las que se dispuso un ornato de extremada riqueza a base de cortezas, tarjas, frutos, flores, serafines, ángeles, etc., todo ello complementado con jeroglíficos e inscripciones, estas últimas, pintadas sobre el muro⁴ (figs. 2 y 3). El acendrado ornato de la nave central y

² ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1932, p. 48; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La iglesia de Santa María la Blanca y su entorno: arte e historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, pp. 67-71.

³ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *Op. cit.*, pp. 71-79.

⁴ Basándose en Palomino, los modernos estudios de Alfredo Morales y Teodoro Falcón siguen admitiendo la ejecución por los hermanos Borja (Pedro, Pablo y Felipe), bajo la dirección y traza de Pedro Roldán, si bien la documentación conocida no es clara al respecto. Consúltense: BONET CORREA, Antonio. *Arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Poligrafía, 1978, p. 42; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «La iglesia de Santa María la Blanca». *Laboratorio de Arte*, n. 1 (1988), pp. 117-131; ARENILLAS, Juan Antonio. *Del Clasicismo al Barroco: arquitectura sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2005, pp. 176-177; MORALES, Alfredo J. *La piel de la arquitectura: yserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2010, pp. 146-155; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «La iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla, punto de encuentro entre Murillo y Justino de Neve». En: *Murillo y Justino de Neve: el arte de la amistad*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Sevilla: Fundación Focus-Abengoa; Londres: Dulwich Picture Gallery, 2012, pp. 61-71; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La iglesia de Santa María la Blanca... Op. cit.*, pp. 82-90. Los jeroglíficos marianos y las inscripciones, así como la correspondencia de esta iconografía con la simbología que relata Torre Farfán en el libro de las fiestas, han sido estudiados por: RECIO MIR, Álvaro. «“Fiesta edificada, viva y eterna”: Justino de Neve, Torre Farfán y algunas claves interpretativas de Santa María la Blanca de Sevilla». *Laboratorio de Arte*, n. 27 (2015), pp. 185-209.

laterales se culminó con una serie de pinturas encargadas a Bartolomé Esteban Murillo, por desgracia saqueadas por el mariscal Soult en 1810, bien conocidas por todos los estudiosos del artista y cuya temática y posición en el templo recordamos. A los lados de la media naranja, dos lunetos que representan *El sueño del patricio Juan* (Museo Nacional del Prado) y *El patricio revela su sueño al Papa Libero* (Museo Nacional del Prado). En las cabeceras de las naves laterales, del Evangelio y de la Epístola, otros dos medios puntos, más pequeños, con *La Inmaculada* (Museo del Louvre) y *El triunfo de la fe* (The Faringdon Collection, Oxfordshire, Reino Unido)⁵. Arquitectura, ornato y pintura alcanzaron aquí uno de los momentos álgidos del barroco andaluz, como expresión de intensos y triunfales sentimientos religiosos, de superación de la cruda realidad, que derivarán o se complementarían con otro de los elementos asociados a la estética y cultura del barroco: la fiesta y su poder embriagador y transformador de lo cotidiano.

Nos referiremos de forma particular a la fiesta celebrada desde el 1 de agosto de 1665 por espacio de diez días. En ella vuelven a destacar los acostumbrados componentes del espectáculo religioso barroco: celebraciones fastuosas en el templo, música, ricos decorados en el entorno de la plaza y calles adyacentes, con exhibición de riquezas eclesiásticas y particulares, luminarias, regocijo público con fuegos artificiales y procesiones. No falta —y esto es relevante— la relación escrita de las mismas, en la que nos basaremos para adentrarnos algo más de lo ya analizado por otros autores que nos han precedido, y que constituye una importante pieza literaria de este género, tan propio de los siglos XVII y XVIII. El texto se debe al erudito, poeta y clérigo Fernando de la Torre Farfán⁶, bien conocido en Sevilla como autor de otro relato de fiestas dedicado a las celebradas por el nuevo culto al rey San Fernando en 1671, obra cumbre de la tipografía hispalense de la época y como relación festiva⁷.

⁵ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Las pinturas de Murillo, de Santa María la Blanca». *Archivo español de arte*, v. XLII, n. 165 (1969), pp. 13-42; IDEM. *Murillo: su vida, su arte, su obra*. Madrid: Espasa Calpe, 1981, v. I, pp. 327-337; BERNALES BALLESTEROS, Jorge. «Presencia de Murillo en las fiestas barrocas de Sevilla». *Boletín de Bellas Artes*, v. XVI (1988), pp. 45-63; VALDIVIESO, Enrique. *Murillo: catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso, 2010, pp. 124-125; FINALDI, Gabriele (ed. y com.). *Murillo y Justino de Neve: el arte de la amistad*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Sevilla: Fundación Focus-Abengoa; Londres: Dulwich Picture Gallery, 2012, pp. 102-113.

⁶ TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la Iglesia parrochial de S. María la Blanca [...] en obsequio del nuevo breve concedido por N. Smo. Padre Alejandro VII en favor del purissimo misterio de la Concepción sin culpa original de Maria Santissima [...] con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su Templo para esta fiesta: dedícase a la Augusta Blanquissima Señora, por el postrado afecto de un Esclavo de su Purissima Concepción*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1666.

⁷ TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando [...]*. Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671.



Fig. 2. Interior de la iglesia de Santa María la Blanca con la reforma de 1662-1665



Fig. 3. Interior de la iglesia de Santa María la Blanca; detalle de la media naranja, 1662-1665



Fig. 4. Iglesia de Santa María la Blanca; detalle del arco de ingreso con una inscripción inmaculista, 1662-1665

No fueron unas simples fiestas, de celebración anual, sino un acontecimiento excepcional de intenso acento mariano y triunfal en el que se aglutinan dos hechos significativos para la ciudad, su iglesia catedral, la ayuda de parroquia y los eruditos promotores de la misma. En primer lugar, la inauguración del renovado templo, en cuya reforma se acentúa el protagonismo mariano mediante la iconografía citada y el impulso de la devoción a la Virgen de las Nieves. Esta fue la causa esencial, pero además, puestos a intensificar el culto mariano, se trae a colación la célebre bula del papa Alejandro VII sobre la Inmaculada, *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*, promulgada el 8 de diciembre de 1661⁸. En ella se reconocía la concepción sin mancha de la Virgen y se imponía silencio sobre el tema, declarando la posible herejía de quien no acatare esta constitución o la debatiese, además de propugnar severos castigos (fig. 4). Había sido demandada insistentemente por la Iglesia española, al frente de la cual figuró el rey Felipe IV. Ahora se festeja en Sevilla la bula, varios años después de su difusión. Por último, saltan a la vista las intenciones de los bienhechores o patrocinadores del acontecimiento y de la restauración del templo: en primer lugar, el canónigo Justino de Neve⁹, verdadero director de las obras y actos festivos, paradigma de patrocinador barroco y de la cultura dirigida consustancialmente a este movimiento, como destaca Recio¹⁰. Imprescindibles fueron igualmente el IV marqués de Villamanrique, D. Melchor de Guzmán Osorio Dávila, y hasta el párroco, fallecido unos meses antes de finalizar las obras, Domingo Velázquez Soriano¹¹. Todo ello, merced al influjo de Neve, contó con el respaldo del opulento cabildo catedralicio, que ve con muy buenos ojos y apoya continuar con la escalada de fervor immaculista que vive Sevilla en esos momentos y proceder, sin tardanza, a la exaltación colectiva de tales sentimientos.

⁸ Disponible en: https://mercaba.org/MAGISTERIO/sollicitudo_omnium_ecclesiarum.htm. (Consultado el 12 de septiembre de 2020).

⁹ Sobre la cultura, religiosidad y grandes empeños artísticos que patrocinó o impulsó Justino de Neve, véanse: BRAHAM, Allan. «Murillo's portrait of Don Justino de Neve». *The Burlington Magazine*, v. CXXII, n. 924 (1980), pp. 192-194; CHERRY, Peter. «Palabras y obras pías: la biblioteca del canónigo Justino de Neve». En: *Poder y saber: bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 385-412; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «El canónigo Justino de Neve en la iglesia de Santa María la Blanca». *Laboratorio de Arte*, n. 23 (2011), pp. 589-598. En especial, consúltense los textos debidos a G. Finaldi, P. Cherry, T. Falcón y B. Navarrete incluidos en los estudios del catálogo de exposición: FINALDI, Gabriele (ed. y com.). *Murillo y Justino de Neve... Op. cit.*; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «La iglesia de Santa María la Blanca...». *Op. cit.*, p. 37; RECIO MIR, Álvaro. «“Fiesta edificada, viva y eterna”...». *Op. cit.*, pp. 186-191; NAVARRETE PRIETO, Benito. *Murillo y las metáforas de la imagen*. Madrid: Cátedra, 2017, pp. 201-220.

¹⁰ RECIO MIR, Álvaro. «“Fiesta edificada, viva y eterna”...». *Op. cit.*, p. 187.

¹¹ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «La iglesia de Santa María la Blanca...». *Op. cit.*, pp. 27-28 y 36-37.

Los intereses y la especial intención subliminal del canónigo Neve saltan a la vista en la concepción del relato. Si bien en el título del libro proclama, en primer lugar, el breve de Alejandro VII sobre la Inmaculada, a continuación añade el hecho del que se siente responsable y quiere mostrar como un gran logro: la renovación del templo según los dictados de la estética vigente en la Sevilla del momento. En realidad, en la proclamación de esta empresa se centra en gran medida el texto de Torre Farfán, dando cuenta de las novedades del templo, de manera que le interesa destacar las nuevas columnas de jaspe de Antequera, las labores de yeso tallado de la bóveda, de gran delicadeza y esmero en la media naranja, el retablo mayor provisto de columnas salomónicas (fig. 5), debido a Martín Moreno e iniciado en 1657¹². Incluía, en el cuerpo principal, el camarín de la imagen mariana. Su ornato, en gran medida perdido, coincidiría con el habitual en los retablos barrocos de esa época. Las columnas, hoy totalmente lisas, lucían hojarasca y tarjas junto a racimos de uva. Además, en lo alto figuraba un expositor tipo «colmena», con puertas retractiles, para la exposición del Santísimo, también desaparecido. Para hacernos una idea de estos cambios, merece reproducir la descripción que nos ofrece Torre Farfán del retablo¹³:

las colunas, que son de aquella bellísima architectura que se ha quedado con el nombre salomónico, pulidamente adornadas, entre las bueltas y convexos, de muy bien adornados pámpanos, y razimos. Su disposición es capaz de formar dentro el soberano nicho, o Tabernáculo de la Blanquissima Señora, [...]. Es todo en forma de Trono celestial, suspendido en nubes, y zelages, que ayudan tronos de ángeles, y cherubines, y todo elevado sobre un monte de Nieves, que explican la advocación de la grande Matrona, y recuerdan la maravilla Romana [...].

Sobreponese tan bella fábrica con nuevo modo de coronación, acompañada de grandezas, que razonan conformidad con las otras, en medio del cual se supone un tabernáculo compuesto de estrañesa hermosa. Es fabricado en forma de nicho, vestido de pulidas guarniciones, con la prevención de muy bien talladas puertas, que cerradas fingen la imagen de un sacramento. Estas, cuando necesitan de abrirse, es con razonable providencia, recogién-dose artificiosamente a las cavidades de adentro, con versátil disposición, para que no embaracen, ni la magestad del Trono, ni la vista del pueblo.

Tampoco olvida la descripción del inexistente rico coro de caoba. Sin duda, sería Neve quien orientase la mirada del erudito clérigo, señalando con especial interés las obras que habría costado de su peculio, si bien casi nunca cita su nombre, en señal de humildad.

¹² QUILES, Fernando. *Teatro de la gloria: el universo artístico de la catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2007, pp. 388-390.

¹³ TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la Iglesia parrochial de S. María la Blanca...* *Op. cit.*, p. 3v.

EL ESQUEMA GENERAL DE LA FIESTA

Las de Santa María la Blanca han de situarse en un ciclo festivo dotado de intenso barroquismo, acontecido en Sevilla entre 1662 y 1671 y que comprende, en primer lugar, las celebradas con ocasión de la inauguración del nuevo templo del Sagrario de la catedral (1662)¹⁴, las de 1665 objeto de estas líneas y las fastuosas ya citadas por el nuevo culto a san Fernando de 1671, culmen de los espectáculos sevillanos del barroco, ensayado en las dos anteriores. Todas ellas reclamaron la pluma de Torre Farfán, conservándose sus respectivos relatos impresos, de manera que constituyen un singular apartado dentro de este tipo de manifestaciones culturales en el XVII.

El esquema festivo no fue ni mucho menos ideado en estos momentos, respondía a una mecánica habitual, pero sin faltar notas de especial originalidad, antes no ensayadas en esta dimensión. El pregón anunciador, las luminarias de la plaza, el ornato generalizado de calles y edificios con señaladas arquitecturas efímeras, las funciones que se suceden día a día componiendo un novenario, con música, cánticos, panegíricos, sermones, etc., así como los regocijos públicos nocturnos con fuegos artificiales y, por fin, la procesión del último día componen un esquema al que ya nos tenía habituado, en gran medida, el fasto barroco sevillano.

Si bien conocemos los dos hechos citados, la bula del papa Alejandro VII y la renovación del templo, el referente simbólico de aquellas jornadas fue la exaltación de la pureza y blancura de María, como la nieve, cuyo nuevo trono (el templo renovado) contribuirá a difundir este atributo mariano de obligatoria creencia y fomentará la devoción a la Virgen de las Nieves o Santa María la Blanca, que encarna de forma especial el concepto de pureza¹⁵.

Repasando en líneas generales el transcurso de la festividad, esta se inició en la tarde-noche del sábado 1 de agosto, con un lucido pregón, que recorrió las calles por las que el día 10 transcurriría la procesión que pondría punto final a los actos. Aquel pregón tuvo la particularidad de constituir toda una llamada a la ciudadanía en general. Comenzó con repique de las campanas de la Giralda, que fueron secundadas por las de parroquias y conventos. Hay que destacar el protagonismo que en todo momento tuvo la torre de la catedral, «pirámide de Sevilla», como en casi todas las celebraciones festivas

¹⁴ TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Templo panegírico, al certamen poético, que celebró la hermandad insigne del Smo. Sacramento, estrenando la grande fábrica del Sagrario nuevo de la metrópoli sevillana [...]*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1663.

¹⁵ TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la Iglesia parrochial de S. María la Blanca...* *Op. cit.*, pp. IIIr y v, vv y 1r.

de la ciudad, pues al sonido de sus campanas siguió su alumbrado con luminarias, de manera que —cita Torre Farfán— «jamás aquel admirable edificio se vio tan frecuentado de luzes, aunque siempre se halla tan rodeado de estrellas». Incluso la escultura de la fe o veleta, mejor conocida como *el Giral-dillo*, fue provista de una gran tea encendida¹⁶. Jóvenes con clarines, vestidos con «vaqueros» de damasco, a tono con las colgaduras de la plaza, recorrieron la ruta preestablecida, iluminándose con faroles y luminarias todo el recorrido. Aquella noche, los fuegos artificiales y máquinas pirotécnicas exaltaron los ánimos de la colectividad en la explanada dispuesta en el exterior de la puerta de La Carne, donde había incluso un montículo idóneo para simular un volcán (fig. 6).

Como no podía ser de otro modo, los fastuosos oficios sucedidos en los siguientes días fueron la ocasión para reunir a algunos de los más avezados sermonistas, que despacharon su oratoria aludiendo al concepto de ‘inmaculada pureza de María’ y a toda suerte de justificaciones teológicas y bíblicas. Comenzó D. Pedro Francisco Levanto, arcediano de Reina de dignidad catedralicia y capellán de su majestad. Le siguieron fray Antonio de Vergara, lector de teología del real convento de San Pablo, fray Juan del Castillo, lector jubilado de la orden franciscana, fray Francisco de Burgos, definidor general y padre de la provincia agustina, fray Pedro de León, prior del convento del Carmen y examinador sinodal del arzobispado, fray Francisco Fregoso, definidor provincial de la orden de la Merced, fray Sebastián Bejarano, lector jubilado de la orden mínima de San Francisco de Paula, fray Antonio de la Madre de Dios, de la orden mercedaria, quien se ocuparía de una oración panegírica, y por último, D. Pedro Blanco Infante, prebendado de la Santa Iglesia¹⁷.

La primera de las funciones tuvo especial relevancia, siendo celebrada por el cabildo de la catedral y contando con la presencia de numerosos canónigos, colegiales y el coro que interpretó villancicos. Todo el espléndido aparato acostumbrado en el templo mayor de Sevilla fue trasladado a la pequeña iglesia mariana, adornándose los altares con el terno reservado a la octava de la Inmaculada en la catedral, no faltaron los «cantorcicos» o «seises» interpretando sus danzas, vestidos para la ocasión con sus «vaqueros» azules y plateados. El artilugio más atractivo debió ser la nube instalada en el cruce-ro, en la media naranja, que en el transcurso de la celebración se abrió en sus

¹⁶ IBIDEM, pp. 6v y 14v.

¹⁷ Sobre los contenidos e ideas teológicas de estos sermones, en todos ellos se alude a la pureza de la Virgen, la simbología de la Nieve, el templo de Santa María la Blanca como nuevo trono mariano, la Virgen como arca que trae la salvación, etc. Véase al respecto: GARCÍA BERNAL, Jaime. «Murillo y la fiesta sagrada». En: *Murillo ante su IV centenario: perspectivas historiográficas y culturales*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2019, pp. 159-166, en especial, pp. 163-166.

tres partes, derramando, una de ellas, flores, otra, pajarillos y cédulas impresas con poesías, y el tramo central derramó una lluvia de «agua de olor» que cayó sobre los congregados. Transcribimos un fragmento de aquellos versos:

Oy llueve el cielo alegría,
y es que la gloria está franca
al candor de tan gran día,
porque muestra el sol más blanca
la pureza de María.

La nube, que planta breve,
vio el cuidado del profeta,
oy blancas ternezas llueve:
por agosto, que discreta
es la frialdad de la nieve!

De menor espectacularidad fueron los siguientes oficios, en los que no faltaron la música, las oraciones y los villancicos. Por fin, el penúltimo día volvieron a repetirse los fuegos artificiales nocturnos y, como conclusión a tales fiestas, la magna procesión de la última jornada, con representación de la nobleza, autoridades civiles y eclesiásticas, órdenes religiosas, el cabildo catedralicio, etcétera. Aquí se volvió a poner en relación el concepto ‘Inmaculado de María’, primer sagrario de Cristo, con el discurso sacramental, de manera que después de la imagen mariana procesionó el Santísimo¹⁸.

LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE LAS NIEVES O SANTA MARÍA LA BLANCA

La actual imagen de candelero de Santa María la Blanca (fig. 7) nada tiene que ver con la que protagonizó la fiesta de 1665, tratándose de una obra debida al escultor murciano Leoncio Baglietto González (1820-1891), estrenada en 1864 y cuya sustitución se debió al estado de deterioro de la primitiva imagen, a la que se le pierde la pista desde entonces¹⁹. Únicamente conservamos un grabado de la misma, obra de Matías de Arteaga, que la representa ricamente vestida con saya o basquiña acampanada, manto que cubre los brazos y cofia abultada por el peinado de rodetes laterales, según la moda cortesana de la segunda mitad del XVI²⁰ (fig. 8). Lástima de la desaparición de la

¹⁸ Una sucinta relación de los actos la ofreció: SERRANO Y ORTEGA, Manuel. *Glorias sevillanas: noticia histórica de la devoción y culto que la [...] ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción [...]*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, 2004, pp. 541-548.

¹⁹ JIMÉNEZ SAMPELRO, Rafael. «La Virgen de las Nieves, obra de Leoncio Baglietto». *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 727 (2019), pp. 616-617.

²⁰ SÁNCHEZ RICO, J. I., BEJARANO RUIZ, A., ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO, J. «*Imago Mariae*»: *el arte de vestir vírgenes*. Sevilla: Jirones de Azul, 2015, pp. 42-43.



Fig. 5. Martín Moreno. *Retablo mayor de Santa María la Blanca*, después de 1657



Fig. 6. Detalle del entorno de Santa María la Blanca, con la plaza de la iglesia y explanada de la puerta de La Carne. Plano de Sevilla del asistente Pablo de Olavide, 1771



Fig. 7. Leoncio Baglietto González. *Nuestra Señora de las Nieves*, ca. 1864. Iglesia de Santa María la Blanca

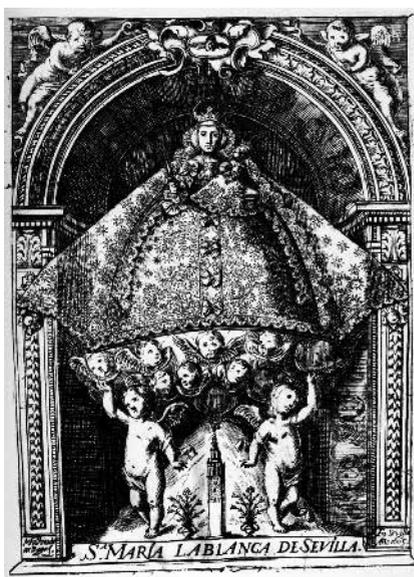


Fig. 8. Matías de Arteaga. *Santa María la Blanca de Sevilla*. Grabado, 1665. Fotografía de Juan Carlos Martínez Amores

que debió ser una imagen escultórica bajomedieval, quizás entronizada en el templo por los capitulares de la catedral, cuando en 1391 recibieron la sinagoga hebrea para convertirla en capilla catedralicia, tal como afirmó Ortiz de Zúñiga²¹. Hasta avanzado el XVIII siguió siendo una talla completa, como consta todavía en 1733, cuando participó en una procesión de la Hermandad Sacramental de su propio templo, señalando los cofrades las dificultades para encajarle el vestido «por la hechura de Nuestra Señora de las Nieves y tener esta Señora el niño de firme sin poderse quitar»²². Sin embargo, las modas, la necesidad de vestirla con mayor empaque y, quizás, los deseos de incrementar su altura motivarían que fuera mutilada y adaptada a un candelero, hecho que pudo tener lugar en un taller del convento de San Leandro en 1791, como cita Falcón²³. Poco antes de su definitiva desaparición, José Alonso Morgado la conoció convertida en un candelero, con la imagen, sin duda, fragmentada por la mitad de su cuerpo, declarando estar constituida «de una especie de armazón de lienzo, a que vulgarmente se llama candelero»²⁴, una especie de candelero adecentado o maniquí.

La costumbre de arrojarse imágenes se remonta a la plena Edad Media, como es el caso de la Virgen de los Reyes en Sevilla, un maniquí pensado para ser engalanado con ricas prendas. La eclosión de las vírgenes de candelero, apropiadas para ser ataviadas según la moda cortesana, se produce en la segunda mitad del siglo XVI. Esta práctica se vería intensificada en los siglos del barroco²⁵. Singular es el caso de esculturas talladas de cuerpo entero, como era la de las Nieves de Sevilla, la del Soterraño de la parroquia de San Nicolás o incluso las vírgenes canarias de las Nieves en La Palma, Candelaria en Tenerife o del Pino en Gran Canaria, cuya creciente devoción, necesidad de exhibir las donaciones de joyas y vestidos, búsqueda de expresividad, impacto, etc. llevarían a la ocultación de las imágenes originales por ampulosas y ricas prendas, tal como hoy siguen distinguiéndose. No vamos a entrar en la cuestión del sentido sobrenatural que adquieren muchas de estas imágenes ni en su carácter mirífico, que reclama rico ornato —ya sean telas

²¹ Dato tomado del trabajo que figura en esta misma obra: RODA PEÑA, José. «La Virgen de las Nieves: representaciones escultóricas en Sevilla y su provincia». Conferencia plenaria presentada en el II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 2020). Agradecemos al autor que nos haya permitido consultar su texto. Véase también en el presente libro de actas.

²² ROMERO MENSAQUE, Carlos José. «Religiosidad eucarística y devoción mariana: la procesión del Corpus y Nuestra Señora de las Nieves de Santa María la Blanca en 1733». *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 462 (1997), p. 59.

²³ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La iglesia de Santa María la Blanca... Op. cit.*, p. 110.

²⁴ ALONSO MORGADO, José. «La imagen de Nuestra Señora de las Nieves generalmente llamada Santa María la Blanca, titular de su iglesia parroquial en Sevilla». En: *Sevilla Mariana*. Sevilla: Imprenta y Librería del Salvador, 1882, v. III, p. 87.

²⁵ SÁNCHEZ RICO, J. I., BEJARANO RUIZ, A., ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO, J. *Op. cit.*, pp. 39-47.

bordadas, plata, joyas, piedras preciosas y perlas, etc.—, creencia subrayada desde Bizancio²⁶.

En todas ellas se harían evidentes las dificultades para encajar las prendas, habida cuenta de la necesidad de adaptarlas al Niño, sustituido en el caso de la patrona de La Palma (fig. 9), y las propias manos, añadidas en la mayoría de los casos. En muchas vírgenes europeas que experimentan el mismo proceso a finales del XV o a lo largo del XVI —es decir, el recubrimiento de las primitivas esculturas o maniqués góticos e incluso románicos—, se observan los mismos inconvenientes, resueltos en muchos casos mediante la ocultación de la totalidad del cuerpo, extremidades incluidas, bajo las basquiñas o sayas que las enfundan por completo, salvo los rostros de la Madre y el Niño. El *Atlas Marianus* del jesuita Wilhelm Gumpfenberg nos ofrece un repertorio de estampas con múltiples vírgenes que muestran esta característica, sin que parezca originar limitación de carácter devocional ni de percepción cercana de la imagen ni sus valores espirituales. Es el caso de célebres advocaciones marianas repartidas por toda Europa occidental, como la Virgen de Loreto, de Puy, de Myans, de Messina, de Tongre, de Zell (fig. 10), de Monte Berico, de Liesse, de Rocamador, de Loreto de Alvitás, etcétera²⁷. En todas ellas llama la atención la ausencia de manos; si acaso, a lo sumo, una del Niño en actitud de bendecir. Es un rasgo que en la España de los siglos XVI-XVII se interpretaría como antinatural. Quizás, a finales del XV o durante el XVI, pudo ocurrir lo mismo con algunas de nuestras vírgenes, como es el caso de la sevillana de las Nieves.

Carecemos de datos que señalen el momento en el que estas imágenes fueron provistas de nuevas manos, postizas, sobresaliendo de la vestimenta. Esta particularidad llamó la atención de uno de los sermonistas citados, el primero en intervenir, Pedro Francisco Levanto, arcediano de Reina de la Catedral hispalense. Para el retórico orador, mucho más que otras vírgenes, la de Santa María la Blanca era «la más viva imagen de la bondad infinita», justificando tanta y desmedida bondad por el hecho de poseer cuatro manos,

²⁶ El tema lo tratan: FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 2011, pp. 139-148; SANSTERRE, Jean Marie. «Miracles et images: les relations entre l'image et le prototype céleste d'après quel que succès des X^e-XIII^e siècles». En: *La performance des images*. Bruselas: Université de Bruxelles, 2010, pp. 47-84, en especial, pp. 82-83.

²⁷ Las ediciones del *Atlas Marianus* de Gumpfenberg se suceden desde las primeras, más breves, de 1655, 1657 y 1659 (esta última en edición bilingüe latín-alemán), hasta la definitiva y más extensa de 1672. Véase: BALZAMO, N., CHRISTIN, O., FLÜCKIGER, F. (eds.). *L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpfenberg*. Neuchâtel: Alphil, 2015; de las vírgenes citadas, véanse las pp. 55-62, 97-100, 125-134, 224-229, 332-335, 391-395 y 492-494.

dos ocultas en la escultura original y otras dos postizas, añadidas en tiempo indeterminado, cuando comenzó a ser revestida²⁸:

Quatro manos tiene, devotos fieles. Quatro manos juega la Reyna Soberana María en su Imagen de Santa María la Blanca. Me alegra, entenece, y llena de confianza el corazón, saber, publicar, repetir, y desentrañar tan dulce noticia. Fue en su principio, y es, toda de hermosa talla: añadiola el arte brillante, y vistosa de belleza en el fino oro, y vivos colores. Traçó la devoción después (quién sabrá de tanta antigüedad en qué tiempo?) para lograr empleos de riqueza, en vestidos varios semejantes al de aora, añadir a su hermosura más grandeza, y mayor magestad, vistiendo el Santo cuerpo de sobrepuestos bordados, y telas. Huvieron de quedar escondidas sus dos antiguas manos, y labrarse otras dos manos de nuevo, para la perfecta composición en la mudança, que son las que se ven, se miran, se besan, y se adoran.

Apurando su barroca imaginación, Levanto fundamenta en tantas manos —además de una tercera también añadida al Niño— la multitud de dones y gracias que provee tan magnífica Señora y su Hijo. Por si fuera poco, llega a distinguir entre las manos visibles que sobresalen de su vestuario, provisoras de bondades tangibles o materiales, y las ocultas, que otorgan gracias de naturaleza espiritual, invisibles, como las propias extremidades marianas.

También en el archipiélago canario, algunas vírgenes, como las Nieves, Candelaria (la original), del Pino, etc., fueron dotadas de manos postizas con objeto de proveer de mayor grado de naturalismo y facilitar la comunicación con el fiel. Al contrario de lo que indicamos respecto de ciertas vírgenes europeas, las manos de la imagen se revelan del todo imprescindibles pues no sólo otorgan favores, sino que reciben y asumen las peticiones o demandas de auxilio de los creyentes. De forma parecida al sermón de Levanto lo expone un texto barroco dedicado a las devociones marianas canarias, el de fray Diego Henríquez; en él encontramos múltiples ejemplos de solicitud de ayuda ante una calamidad, desgracia o enfermedad, poniendo los devotos, figuradamente en manos de la Señora, la solicitud de auxilio y la confianza en el buen fin. Así lo relata en referencia al clérigo palmero D. Juan Méndez quien, de viaje a la península, fue apresado por corsarios turcos y llevado a Argel, de manera que «imposibilitado de medios para redimirse, recurrió a la Protectora de su Ysla, puso en las manos de su poderosa clemencia su angustiado corazón, encomendó su necesidad a esta Señora de las Nieves, en quien tuvo firme la esperanza de su remedio». De la majorera Virgen de la Peña señala Henríquez: «Nunca han estado ociosas sus preciosísimas y generosas manos, sí siempre oficiosas, y exercitadas en sus liberales mercedes no solo

²⁸ TORRE FARFÁN, Fernando. *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca...* *Op. cit.*, p. 44v.

a los naturales de aquella Isla, pero a quantos invocan su nombre, e imploran su favor»; así ocurrió con Margarita de Franquis, cuyo pequeño hijo enfermó de gravedad y su ruego «pussolo con verdadero fervor, y fe en las manos, y protección desta celestial Señora», que, acto seguido, proveyó de salud. Ni mucho menos olvida referir las dadivosas manos de la grancanaria Virgen del Pino, expresado en el caso del capitán Manuel Ruiz, cuya pequeña hija fue cautiva por argelinos y liberada felizmente después de haberla encomendado a Nuestra Señora del Pino, siendo todo su consuelo «averla puesto en sus manos»; al igual que declara sobre ocho pescadores que en la costa africana escaparon milagrosamente de los turcos después de poner «sus vidas en manos desta poderosa, y graciosissima Reyna»²⁹.

El valor retórico, además de ingredientes imprescindibles a la devoción, llevaría a la provisión de manos supletorias y otros postizos a las viejas imágenes medievales, estéticamente no admisibles a la espiritualidad contrarreformista, convertidas así en auténticos artefactos polimatéricos, al servicio de la devoción, tal como podemos observar en el grabado de Arteaga para las Nieves sevillana.

EL ORNATO INMEDIATO AL TEMPLO: GALAS Y ARTE PRIVADO A LOS OJOS DEL PUEBLO

Como toda fiesta, el espacio de la ciudad, calles y plazas, es centro imprescindible de las celebraciones y lugar de persuasión para los fieles. A pesar de ensayos anteriores, la novedad de esta celebración es que el centro neurálgico de la misma es la plaza situada al frente y a un lado de la iglesia y no la plaza festiva por excelencia de la ciudad, la de San Francisco. La imagen recibe máxima atención, tanto en la selección de cuadros, pinturas y esculturas, como de objetos suntuarios y simbología. Lo que aquí se ensaya, bajo la guía de la exaltación del concepto de la 'Inmaculada Concepción', es la extroversión o salida al exterior del mundo reservado y privativo de los interiores. Maravillas artísticas y riquezas materiales franquearon los gruesos muros de la catedral, iglesias y palacios nobiliarios, para ser expuestos a los ojos de la colectividad, para surtir efecto persuasor que intensificara el concepto de 'pureza mariano' y dejara constancia de su carácter trascendente. La creación artística y la importancia dada a la producción de obras *exprofeso*, tanto en

²⁹ HENRÍQUEZ, Fray Diego. *Verdadera fortuna De las canarias: Y breue noticia De la milagrosa Imagen de nra. señora del Pino de Gran Canaria, 1714*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014, pp. 106, 135, 151, 262 y 267. Agradezco a mi colega el Dr. Carlos Rodríguez Morales que me pusiera al tanto de estos ejemplos.

el interior del templo como en el exterior, adquieren una dimensión que convierte a los artistas, en especial a Murillo, en intérpretes privilegiados de la divinidad y de la relación de Dios y su comunidad, como ha explicado García Bernal en otros casos parecidos³⁰.

El ornato de la plaza —con sus estructuras a modo de retablos con altares, tribunas en lo alto, pensados para imágenes y símbolos, las colgaduras, faroles y, especialmente, las pinturas que engalanan tales estructuras, además de los balcones y ventanas de casas particulares y la fachada del propio templo— ha sido detallado ya por múltiples autores siguiendo lo visualizado por Torre Farfán³¹. Si acaso, destacaremos algunos aspectos que —creemos— no han recibido demasiada atención. En primer lugar, en conjunto, la irregular plaza quedaba configurada como un trasunto de gloria o espacio netamente sacralizado, rodeado de altos postes o «pinos» con banderolas, cerrado por dos arcos de triunfo que daban a la calle San José y puerta de La Carne, con una galería también a modo de triple vano triunfal entre la esquina del frente de la iglesia y la casa del marqués de Villamanrique, todo ello, unido a los paramentos de este último palacio y otras casas revestidas de colgaduras y jalónadas por abundantes pinturas. La densa iconografía inmaculista y eucarística era constante, asociada a la Iglesia sevillana, cuyos símbolos y algunos de sus santos no faltaron. Este era el epicentro majestuoso y culminante de la celebración, expresión de la implicación de la ciudad y de sus más altas instancias eclesiásticas en la obtención del breve. A pesar de que en algunas reconstrucciones recientes se dota a estas estructuras de una apariencia clara de retablos —con sus calles, cuerpos, columnas salomónicas, remates, cornisas, frontones curvos, tabernáculos, etc.—, hemos de pensar en el carácter efímero e ilusionista de las mismas, alejado de la imagen de los habituales retablos de madera dorados.

La madera fue importante y problemática su obtención, pues en aquel momento los almacenes de Cádiz y Sevilla no se hallaban muy bien abastecidos de pino de Segura o de Flandes. Sin embargo, los comitentes lograron solventar la dificultad y se proveyeron con creces de esta materia prima, no tanto para procurar los acabados de los retablos y arcos de la plaza, sino para

³⁰ GARCÍA BERNAL, Jaime. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, pp. 518-520.

³¹ SERRANO Y ORTEGA, Manuel. *Glorias sevillanas...* *Op. cit.*, pp. 541-543; BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Op. cit.*, pp. 45-63; SANZ, M. Jesús. *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII: el sentido de la celebración y su repercusión exterior*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2008, pp. 181-186; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La iglesia de Santa María la Blanca...* *Op. cit.*, p. 105; WUNDER, Amanda. *Baroque Sevilla: Sacred art in a century of crisis*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2017, pp. 45-72.

sus armazones internos³². Un buen ejemplo de este carácter netamente efímero y fungible nos lo ofrecería el retablo ubicado en la plaza, frente a la puerta de la iglesia, todo un tributo al arte de Murillo y Herrera *el Joven*, pues en su cuerpo más relevante enmarcaba tres pinturas propiedad de Justino de Neve: *La Inmaculada* —hoy identificada como de *los Venerables* en el Museo Nacional del Prado, provista del rico marco con mariologías, aún hoy conservado en la iglesia sevillana de los Venerables Sacerdotes—, a la derecha, el *Buen Pastor* y, a la izquierda, *San Juan Bautista niño*, todo ello coronado en el remate por el cuadro que prestó la Hermandad Sacramental del Sagrario catedralicio, el *Triunfo de la Eucaristía* del joven Herrera (fig. 11). Queda claro en esta representación el concepto de la ‘pureza de María’, como ‘sagrario de Cristo’ y la misión redentorista también vaticinada por ambos Niños. Pero si repasamos detenidamente a Torre Farfán —que lo califica «torre de Babilonia» por su altura—, está clara su articulación a modo de retablo, con columnas salomónicas pareadas (un total de ocho), además de su recubrimiento efímero y volátil, pues eran telas las que cubrían su estructura; así, la hornacina central iba engalanada con ricos tejidos bordados y las columnas, doradas, sobre rica tela blanca, perdían su talante tectónico al ir recubiertas de hojas, «bien que escasamente se les permitía su lucimiento, a porfía de las referidas ojas». Además, en sus capiteles y basas tales soportes «se adornaron de hermosas plumas»³³, otro de los recursos habituales del arte efímero, tal como puede observarse en una de las escasas representaciones de este tipo de obras: el cuadro que representa la *Procesión de la Virgen de los Reyes* de 1662, con motivo de la inauguración del Sagrario, estudiado por Falcón³⁴ y conservado en la catedral (fig. 12), donde es evidente el carácter plumario del retablo allí concebido. También las gradas antepuestas al retablo de Santa María la Blanca estaban tapizadas de telas y en ellas tenían asiento multitud de relicarios y otros objetos litúrgicos de plata, traídos desde la iglesia mayor. En el remate, donde campeaban ángeles con tarjas, emblemas marianos y motes, no falta la simbología del cabildo con su escudo, una alta Giralda entre dos jarras de azucenas y pirámides a los lados, no de madera sino cubiertas de cristal y enjoyadas con piedras y pequeñas alhajas. Así pues, poco tendría que ver este artilugio festivo e impactante, salvo una lejana referencia formal, con los habituales retablos dorados de cualquier iglesia.

El resto de estructuras dispuestas en la plaza siguen la misma tónica de aparatos cubiertos de telas y bordados y engalanados con abundantes objetos

³² TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca...* *Op. cit.*, pp. 6r-6v.

³³ IBIDEM, p. 7v.

³⁴ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «Procesión con motivo del estreno de la iglesia del Sagrario: documento pictórico del entorno de la catedral en 1662». *Laboratorio de Arte*, n. 12 (1999), pp. 143-152.



Fig. 9. Verdadero retrato de María Santísima que con el título de las Nieves se venera en su parroquia [...]. Grabado anónimo, 1823. Santa Cruz de La Palma, Canarias



Fig. 10. Nuestra Señora de Zell, Austria (grabado tomado de: W. Gumpfenberg, *Atlas Marianus*, 1658-1659)

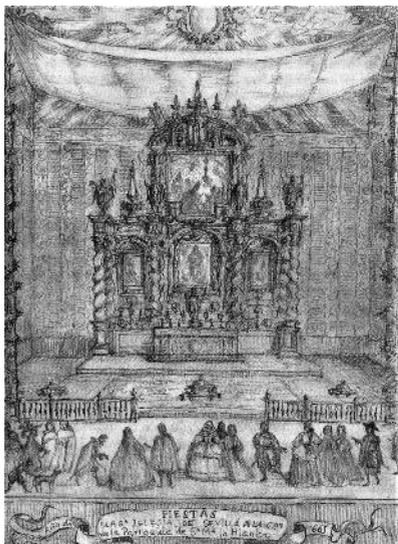


Fig. 11. Reconstrucción ideal del altar efímero situado frente a la iglesia de Santa María la Blanca en las fiestas de 1665. Dibujo de Alberto Oliver (tomado de: M. Jesús Sanz, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII*, 2008)

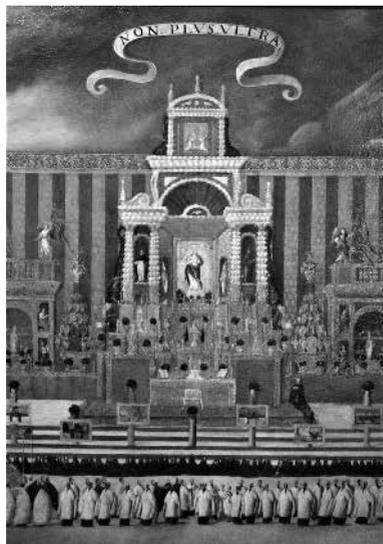


Fig. 12. Procesión de la Virgen de los Reyes, detalle del retablo efímero central. Óleo sobre lienzo, 1662. Santa Iglesia Catedral de Sevilla (reproducido con autorización)

de plata, incluso ramilletes florales. Así estaba recubierto el triple arco triunfal que unía la esquina de la plaza y comunicaba con el palacio del marqués de Villamanrique, compuesto por tres vanos de medio punto, el central de mayor altura, sobre cuyas cornisas se disponían tribunas, protegidas por barandales de plata que, se nos antoja, pudieron estar previstas para que las autoridades o los nobles implicados en las fiestas presenciasen la procesión y otros actos desde lo alto (fig. 13). No olvidemos el remate central de la misma, donde un dosel cobijaba un sol de plata culminado por una corona imperial, que recuerda el esquema del posterior altar de *Corpus* de la catedral. Además, el ornato pictórico, por ejemplo de flores de lis, sobre las maderas visibles, ayudaba a crear el efecto ilusorio³⁵.

El mismo afán inmaterial de los rasgos arquitectónicos era evidente en otros dos arcos de triunfo que cerraban los extremos de la plaza, hacia la puerta de La Carne y hacia la calle de San José, este último de menores dimensiones. A la triple arcada de concepción serliana del primero se superponía multitud de pinturas —pensamos que cuadros y otras practicadas sobre la estructura—, mientras que el ático, a modo de tabernáculo, presentaba una media naranja cubierta de follajes naturales, y sus columnas volvían a estar recubiertas de ricas telas para enmarcar una esmerada escultura de la *Inmaculada*³⁶.

El arco que daba a la calle San José se pintó igualmente imitando bordados y no faltaron tampoco las telas bordadas, alternando con pinturas. El remate se vistió de felpa verde, sobre la que se sobrepusieron palmas doradas y, en el centro, un símbolo sacramental, como fue el pelícano con el pecho abierto y sus polluelos, todo plateado³⁷. Tales aparatos venían a transfigurar el espacio, no acotándolo sino haciendo posible la comunicación y el tránsito humano bajo ellos, especialmente el desfile procesional del último día.

Capítulo trascendente y de gran originalidad fue el ornato del resto de la plaza, de los edificios que la circundaban, con colgaduras de «terciopelos bordados de cortaduras con galán dibujo con friso correspondiente», además de damascos en correspondencia, todos, «telas riquísimas de la Santa Iglesia», sin duda en gran parte reaprovechadas de la celebración de 1662, tal como muestra el citado cuadro de la *Procesión de la Virgen de los Reyes* (Catedral de Sevilla). Pero la máxima originalidad radicó en que sobre este ornato talar en ventanas y balcones de todo el entorno, se sacaron al exterior pinturas propiedad de muchos particulares vecinos y foráneos, así como de la

³⁵ TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca...* *Op. cit.*, pp. 10v-12r.

³⁶ IBIDEM, pp. 13v-14r.

³⁷ IBIDEM, pp. 14r-v.

propia catedral. En primer lugar, bajo dosel y a la altura del campanario, en la portada del templo, se dispuso una *Inmaculada apocalíptica* de gran formato, debida a los pinceles de Juan de Valdés Leal, «uno de los ingenios, cuya fecundidad es muestra de las que influyen las benignidades del Betis»³⁸.

Lo que más llama la atención es la auténtica galería pictórica que rodeaba el recinto (Torre Farfán clasifica en cuanto a sus autores entre extranjeros y sevillanos). No se ha reparado en que el autor da a entender la condición de copia de muchas de estas pinturas, pero su calidad es tal, que no se distinguirían de los originales³⁹:

Pocos de los pinceles extranjeros, bien los que hoy ilustran los colores, o los que ya hicieron vivir la pintura, no hallarían en la plaza sus originales, porque se tripularon las copias, si no fueron aquellas que por su perfección, puso en duda al juyzio de quien tiene obligación de conocerlas. Allí vivían las competencias con la naturaleza en los colores del Ticiano: Los esfuerzos opuestos a sus maravillas en los dibujos de Pablo Rubens: los agrados excediéndolos de sus primores, en la suavidad de Artemisa. El relieve porfiando contra sus términos, en las sombras de Réblan [Rembrandt]: La hermosura perfeccionada con el artificio, en el estudio de Rafael. La ficción del dibujo añadiendo fuerzas a la verdad, en la valentía de Maese Pedro [de Campaña]: y todo junto en la grande especulación de nuestro Ioseph de Ribera, a quien Italia llama Españolito. Además no faltó el adorno de unos países de Castellón [Benedetto Castiglioni], cosa sin duda insigne. El escorzo admirable de Iorge Borgiano [Horacio Borgianni]. Ejecutado en menos de media vara de sitio toda la proporción de un cuerpo humano. Una imagen de la Virgen de Luqueto Caniazo [Luca Cambiasso]: con algunas pinturas del caballero Ioseph Arpiras [Caballero de Arpino], a quien llamaron el Clementino: sin otros, cuyo olvido padece la memoria.

Entre los sevillanos o activos en la escuela pictórica de la ciudad cita a Luis de Vargas, Juan de Roelas, Pacheco, Alonso Cano, los dos Herrera y, por supuesto, a Bartolomé Esteban Murillo⁴⁰. Especial referencia tuvo el ornato pictórico de la casa del IV marqués de Villamanrique, D. Manuel Luis de Guzmán y Zúñiga, cuyas ventanas y balcones convinieron a la ubicación en ellos de una serie de cuadros, sobrepuestos a las ricas galas de colgaduras de oro, de gran formato y caracterizados por el amplio protagonismo del paisaje o *países* (fig. 14). En ellos se acomodaban, según cuenta Torre Farfán, dos historias bíblicas, la de Jacob y la de Abraham. Sobre la primera se sabe que debió tratarse de la conocida serie de Murillo de la que se conservan cinco cuadros, cuyos sobresalientes paisajes califican al pintor como adiestrado en el género, pese a la posibilidad de que alguno de ellos fuera realizado por

³⁸ IBIDEM, p. 12v.

³⁹ IBIDEM, pp. 12v-13r. La información entre corchetes es nuestra.

⁴⁰ IBIDEM, p. 13r.

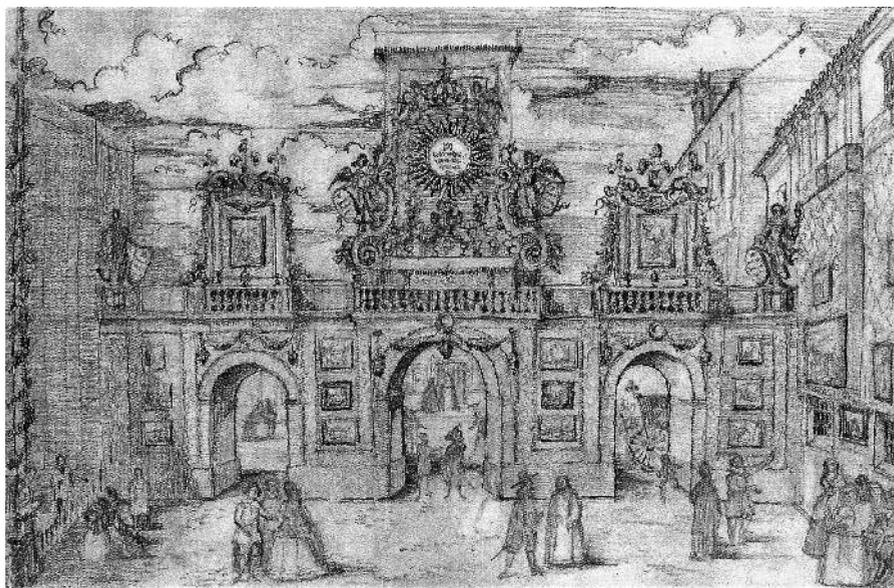


Fig. 13. Reconstrucción ideal del arco triunfal efímero situado en la plaza de Santa María la Blanca en las fiestas de 1665. Dibujo de Alberto Oliver (tomado de: M. Jesús Sanz, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII*, 2008)



Fig. 14. Palacio del marqués de Villamanrique en la plaza de Santa María la Blanca de Sevilla (actual palacio de Altamira)

Ignacio de Iriarte, tal como transmitió Palomino. Se desconoce el paradero de la serie de Abraham, que seguiría la misma tónica de la citada de Jacob y que —Navarrete cree— pudo deberse a Iriarte⁴¹.

Hemos de pensar en el deslumbrante marco urbano ricamente engalanado por tafetanes, damascos, oros, plata, produciendo un efecto embriagador, con las numerosísimas pinturas expuestas a la contemplación de la ciudadanía en general, constituyendo —tal como ha expresado Portús— «la principal exposición pública de pintura en el Siglo de Oro español»⁴². Ciertamente, la ocasión era propicia para el disfrute de este museo efímero al aire libre. El sentido de tanto derroche de imaginación, arte y voluntad creativa hemos de buscarlo, en primer lugar, en las mentes que lo idearon, a todas luces, una empresa colectiva de intelectuales de primer orden entre los que pudieron estar Torre Farfán, el propio Justino de Neve, el marqués de Villamanrique y otros eclesiásticos cultos de la época como Juan de Loaysa o Juan de Federigui, no sólo adiestrados en la estética, el arte y sus valores simbólicos y persuasivos, sino también excelentes conocedores de la historia de la pintura sevillana, española e italiana, de sus autores y valores formales, algo que no estaba al alcance de cualquiera en aquellos momentos. No olvidemos el carácter exhibicionista de la cultura barroca, impregnado sobre todo en la nobleza, que aprovecha cualquier ocasión para proceder a la «colonización del imaginario social», en palabras de García Bernal⁴³. Una exhibición, por tanto, de conocimiento y dominio de historia del arte, complementados con la clara voluntad de los propietarios de mostrar sus riquezas artísticas como evidente expresión de poder y superioridad frente al pueblo, ofrendadas por unos días con la posibilidad única e irrepetible de la contemplación, admiración y quizás aprendizaje de algunas de las imágenes e historias representadas. El ornato del entorno inmediato a Santa María la Blanca se revela así como un intento de confluencia de intereses y aspiraciones sociales e ideológicas, vertebradas por el concepto primordial de la ‘fiesta’.

⁴¹ NAVARRETE PRIETO, Benito. *Murillo... Op. cit.*, pp. 315-319; NAVARRETE PRIETO, Benito. «Murillo: paisajes con figuras». En: *Murillo ante su IV centenario: perspectivas historiográficas y culturales*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2019, pp. 241-252, en especial, pp. 246-251.

⁴² PORTÚS PÉREZ, Javier. «Los discursos sobre el arte de la pintura en la Sevilla de Justino de Neve». En: *Murillo y Justino de Neve: el arte de la amistad*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Sevilla: Fundación Focus-Abengoa; Londres: Dulwich Picture Gallery, 2012, pp. 47-59; de la cita, p. 48.

⁴³ Sobre el conocimiento de la historia de la pintura en la España de la época, véase: PORTÚS PÉREZ, Javier. «Los discursos...». *Op. cit.*, pp. 47-49; GARCÍA BERNAL, Jaime. *El fasto público... Op. cit.*, p. 396.

LOS FUEGOS ARTIFICIALES Y LA ESTRUENDOSA PROCLAMACIÓN DEL FERVOR MARIANO

No puede descuidarse esta faceta festiva que acontece al anochecer como preámbulo de posteriores actos o como culminación de los mismos. La situación de Santa María la Blanca, inmediata a la puerta de La Carne, con una explanada extramuros y un pequeño montículo en frente, tal como muestra el plano de Olavide de 1771, era idónea para ubicar los espectáculos pirotécnicos alejados del caserío. Después del pregón del 1 de agosto, dio comienzo el espectáculo con el rellano iluminado por toneles de breá con combustible, que alumbraron todo el espacio. Parece que los voladores o cohetes no fueron los acostumbrados por el reparo de que alguno cayera sobre las velas que protegían la plaza y calles inmediatas, con el riesgo de incendio previsible. Así pues, estos se lanzaron guiados por cuerdas que culminaban en los miradores de las casas cercanas. Hubo sierpes o buscapiés, que discurrían por el suelo, causando el trepidar y el regocijo del abundante público. Sobre el montículo se simuló una batalla, provocada por el choque de cohetes lanzados intencionadamente para impactarse. Un globo encendido de muchos artificios finalizaba en gran estruendo, aparentando un volcán, y no faltó un castillo, también plagado de pirotecnia, sobre el que una serpiente de siete cabezas batía sus alas, de manera que —cita Torre Farfán— «esta mole comenzó a arder desde sus cimientos, con tal demostración, que pareció que nuevamente estremecía, encelando las pesadumbres del Etna»⁴⁴. Posiblemente, los artilleros y especialistas en pirotecnia militar, relacionados con la Real Fábrica de Artillería del inmediato barrio de San Bernardo, tendrían que ver con tales artefactos incendiarios cuyo combustible era la pólvora.

Después de la oración panegírica del octavo día de cultos, tuvo lugar otro espectáculo pirotécnico en la misma explanada con los mismos recursos de cohetes elevados con cuerdas para controlar su ascenso, culebras y buscapiés terrestres; pero la espectacularidad y simbología se incrementó respecto de la sesión anterior con vistosos aparatos, dignos de ser admirados antes de inflamarse. Finalizado el repique general de campanas, otra vez iniciado en la Giralda, todas las plazas de la ciudad se iluminaron con hogueras y, en la explanada extramuros a la puerta de La Carne, una escuadra de bastoneros, acompañados de clarines y chirimías, desfilaron disfrazados de llamas lanzando «de los extremos de los bastones [...] penachos continuos de llamas, a cuya luz brillaba su adorno», alejando a la multitud del centro de la gran plaza. Todo estuvo precedido, otra vez, del brillante espectáculo bélico de los cohetes contra cohetes, finalizando en gran estruendo volcánico. Uno de los apa-

⁴⁴ TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca...* *Op. cit.*, pp. 15v-16r.

ratos más llamativos y «extraños» fue el pelícano suspendido en el cielo, sobre el cual brillaba el astro solar. Del pecho ensangrentado del ave partían llamas, que simulaban su sangre, junto a fognazos dorados del sol, todo finalmente consumido de forma escandalosa, enfatizando el simbolismo eucarístico. Por último, un «gran edificio en forma de árbol con sus ramas» cerró el espectáculo. En la muestra encontraron asiento todas las tipologías pirotécnicas en uso: ruedas giratorias de diferentes colores, cohetes, llamas flameantes... Para poner fin, de la cima partió «un monte de rayos que se desvaneció en continuos truenos [...] perpetuo volcán que sirvió de hermosura», concluyendo así la sesión. La plaza de la iglesia no recibió menos atención lumínica: a los veinticuatro faroles de media vara de alto (42 cm) que la iluminaban todas las noches, se sumaron las hachas blancas dispuestas en ventanas y balcones de las casas principales y antorchas en el resto de ventanas, mientras que el altar principal, con el cuadro de la Inmaculada de Murillo, deslumbraba a la luz de dos faroles de plata⁴⁵.

La luz, el fuego y el estruendo de las máquinas provistas de ingeniosos artificios finalmente consumidos constituirían un poderoso atractivo que haría inolvidables aquellos festejos. No hemos de descuidar la tecnología que hizo posible esos castillos con fuegos, las batallas de cohetes, la sierpe que bate sus alas, el pelícano y el sol suspendidos del cielo que arrojan llamas y rayos, el árbol cuyas ramas ofrecen variados artilugios incendiarios, etc. Como adelanté, los artilleros, polvoristas, vinculados a la fábrica de artillería, debieron estar detrás de estos artefactos, unidos a ingenieros o expertos en todo tipo de inventos mecánicos y autómatas, esta vez poniendo sus conocimientos y experiencia al servicio de la ficción y el espectáculo⁴⁶.

LA PROCESIÓN GENERAL: EL FASTO DEL PODER CIVIL Y ECLESIAÍSTICO

La procesión general del noveno día de fiesta intensificó la simbología mariano-eucarística y constituye una pieza esencial del programa pues, tal como sucede en Europa desde la baja Edad Media y sobre todo durante el barroco, la puesta en movimiento de la imagen y su circulación fuera del templo supone un elemento clave para instaurar su devoción entre los fieles. Además, la procesión categoriza a la sociedad, unificando el poder civil, el estatus nobiliario, las órdenes religiosas y las autoridades catedralicias y episcopales.

⁴⁵ IBIDEM, pp. 152v-154r.

⁴⁶ Sobre la adopción de recursos bélicos, mecánicos y pirotécnicos en el mundo del espectáculo y la fiesta, véase: GÓMEZ, Consuelo. «La moderna invención de la máquina pirotécnica, o cómo exhibir la nueva cultura técnica a través del espectáculo mecánico». *Bulletin of Spanish Visual Studies*, v. 3 (2019), pp. 223-237.

Todos desfilan ordenadamente entre el pueblo sobre el que ejercen autoridad, contribuyendo además a plasmar cierta idea de identidad. La imagen de las Nieves se comprende así como objeto de veneración y emblema del colectivo social, tal como ocurre en múltiples casos de la Europa católica⁴⁷ (fig. 15).

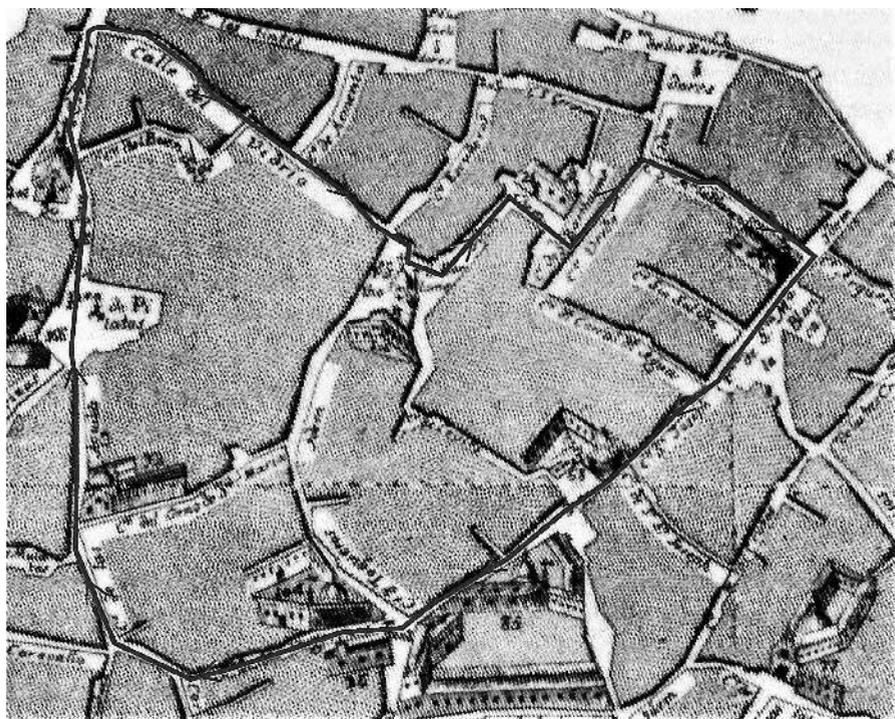


Fig. 15. Recorrido de la procesión en las fiestas de 1665 sobre el plano de Sevilla del asistente Pablo de Olavide, 1771

Guiándose por el esquema de la procesión de *Corpus*, el cortejo se abría con la tarasca, acompañada de la «caterva de ridículas fealdades llamadas moxarillas», entre las que no faltarían los enanos, gigantes en desordenada danza con mariologías y lo que debió ser un vistoso grupo representando las naciones del mundo, compuesto por padres y niños, de apariencia grotesca, simbolizando el reconocimiento internacional a la Inmaculada Concepción⁴⁸. Después de este

⁴⁷ CONSTANT, Lise. «Images miraculeuses en mouvement: les processions mariales à Bruxelles au XVII^e siècle». En: *Cultures du spectacle baroque: cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italia et anciens Pays-Bas*. Bruselas-Roma: Institut Historique Belge de Rome, 2019, pp. 83-101.

⁴⁸ Un detallado análisis del cortejo procesional es el de: SANZ, María Jesús. *Fiestas sevillanas... Op. cit.* pp. 187-193.

introtio jocoso, un tanto desordenado y profano, se iniciaba el desfile. Primero, los representantes de la aristocracia nobiliaria y del poder civil, majestuosamente formados. En sus manos llevaban cirios de cera roja de dos libras. Presidía el grupo el marqués de Villamanrique, portando el guión que les identificaba y cuyas borlas sostenían a los lados D. Juan de Saavedra, alguacil mayor del Santo Oficio y caballero de la orden de Santiago, y, al otro, D. Alonso Ortiz de Zúñiga, marqués de Valencina. Como alguaciles desfilaron con varas de plata D. Miguel Mañara y Vicentelo y el alcalde mayor de la ciudad D. Alonso Verdugo de Albornoz⁴⁹. La rectitud caracterizó al selecto grupo aristocrático, además de la «gravidad», «autoridad», «riqueza» y «prodigio», como se ha hecho ver para este tipo de comitivas de principales en numerosas fiestas⁵⁰.

Seguía la representación de distintas órdenes religiosas, con sus cruces procesionales de manga y comitivas de frailes y acólitos, junto a pasos con imágenes de sus fundadores o patronos, ricamente engalanados todos ellos, como exigía la ocasión. En primer lugar, los mercedarios descalzos del vecino convento de San José, con la imagen de este santo, que Torre Farfán califica de «esmerada obra de diestro artífice». Continuaban los mínimos con *San Francisco de Paula* ricamente vestido y el emblema de la orden, de diamantes, en el pecho. La Merced Calzada discurrió portando en andas a *San Pedro Nolasco*, en cuyas galas tampoco faltaban los brillantes. Los frailes carmelitas de San Alberto llevaban lirios y, sobre andas, la imagen de su patrón, sin duda la que hoy vemos en el Buen Suceso (fig. 16). Los agustinos se inclinaron por la escultura de *San Nicolás*, en la que no faltaban estrellas y lazos de oro y diamantes; continuaban los franciscanos con la imagen de su fundador, cerrando el desfile los dominicos con *Santo Domingo* sobre andas, luciendo capa de terciopelo negro y hábito blanco bordado de oro⁵¹.

Entre los distintos sectores del cortejo hubo danzas, a imitación de las del *Corpus*, como la de «espadas». Presididas por la cruz del sagrario de la catedral, desfilaron las cruces restantes de todas las parroquias de la ciudad, la hermandad de sacerdotes de San Pedro, los capellanes de coro, beneficiados de la veintena y, delante del trono de la Virgen, doce colegiales, los mismos que asistían en la catedral, con cirios blancos⁵².

⁴⁹ Completaban las filas aristocráticas D. Juan de Saavedra de Alvarado y Neve, caballero de la orden de Santiago y alguacil mayor del Santo Oficio, D. Juan Gutiérrez Tello Mañara y Vicentelo, D. Melchor de Melo Ponce de León y D. Luis Ortiz de Sandoval, entre otros. Consúltese: TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca... Op. cit.*, p. 166v.

⁵⁰ GARCÍA BERNAL, Jaime. *El fasto público... Op. cit.*, p. 399.

⁵¹ TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca... Op. cit.*, pp. 167r-168r.

⁵² IBIDEM, p. 168v.



Fig. 16. ¿Juan Martínez Montañés? *San Alberto de Sicilia*, ca. 1630-40. Escultura en madera policromada. Imagen perteneciente al antiguo convento carmelita de San Alberto que procesionó en las fiestas de 1665

La imagen de la Virgen procesionó en un paso de tumbaga, con «sus arreos y ornato de brocado». Iba dispuesta sobre un peñasco plateado con grutas y flores que imitaban el monte Esquilino, el mismo que representó Matías de Arteaga en su estampa. El vestuario de la Virgen, con saya y manto blanco, bordados con palmas plateadas perfiladas de azul, fue regalo de la marquesa de Ayamonte. Tanto la Madre como el Niño lucían coronas imperiales tachonadas de piedras y esmaltes. Tras el paso de la Virgen de las Nieves desfilaban otros doce colegiales con cirios y, bajo solio de diez varaes portados por sacerdotes, una custodia de plata con el Santísimo subrayando la íntima unión entre los conceptos inmaculista y sacramental. Torre Farfán explica que se deseó desfilarse con la gran custodia catedralicia de Arfe, que no resultó finalmente apropiada, pues su altura imposibilitaba el acceso por la puerta principal del templo⁵³.

En el discurrir del cortejo por las calles San José, Vírgenes, Águilas, San

⁵³ IBIDEM, pp. 169r-170r.

Esteban, Vidrio, San Bartolomé y Archeros, no faltaron las casas engalanadas con colgaduras, tapices y pinturas en ventanas y balcones, especialmente en las viviendas más distinguidas, como las del entorno de San Bartolomé, donde los paisajes volvían a hacer acto de presencia. La crónica no describe el rico ornato de casas y plazas principales como las de Pilatos o casa de las águilas, pero sí se detiene en detallar los monumentos efímeros, otra vez de madera, telas y aplicaciones vegetales como flores y ramas, combinadas con objetos de plata, bordados, pintura y esculturas, todos ellos dispuestos en la plaza de San José, frente a la iglesia, en el desaparecido convento de las Vírgenes Justa y Rufina, convento de Santa María de Jesús y plaza de San Bartolomé. En San José y San Bartolomé se erigieron tabernáculos exentos de tres cuerpos articulados por salomónicas, con imágenes de la *Inmaculada*, sagrarios, abundante plata y ricas telas. Por el contrario, los dos conventos, de las Vírgenes y Santa María de Jesús, adoptaron estructuras adosadas, ochavada en el caso de este último, con imágenes escultóricas de sus advocaciones principales y el repertorio efímero ya señalado. Este último se complementó con un risco de coral y perlas para incluir la escultura de *San Juan Bautista*⁵⁴.

CONSIDERACIÓN FINAL

Las fiestas de Santa María la Blanca de 1665 nos brindan múltiples lecturas: unas, paralelas a celebraciones similares; otras, en cambio, muestran el carácter único de las mismas. Un primer punto de atención es la latente presencia de los magnánimos organizadores y, en gran medida, patrocinadores, como fueron Justino de Neve y el IV marqués de Villamanrique. Apenas se citan sus nombres en el largo texto de Torre Farfán. Sin embargo, las alusiones —podríamos decir— *subliminales* se dejan sentir en toda la descripción.

Como en toda festividad imbuida de conceptos contrarreformistas, el tono triunfal, no de unos pocos sino de toda la grey católica, es una constante. Ahora es el pueblo de Sevilla, la nobleza, la Iglesia en toda su dimensión, las autoridades, etc. los que proclaman el logro colectivo del reconocimiento de la Concepción Inmaculada de María.

La idea de orden terrenal en perfecta correspondencia con el celestial se deja sentir en el relato y se expresa con la participación de todos los estratos y cuerpos sociales. La fiesta expone, como en otros abundantes casos, su carácter «democratizador» del júbilo, la abstracción y el disfrute. La cruda realidad se olvida por unos días.

⁵⁴ IBIDEM, pp. 170v-173v. Véase, además: SANZ, María Jesús. *Fiestas sevillanas... Op. cit.*, pp. 189-193.

Algo que distingue a estos fastos, comprensible en la dinámica festiva de la ciudad, es la estrecha relación con los ya citados de la inauguración de la iglesia del sagrario de la catedral en 1662 y los posteriores por el nuevo culto (canonización) concedido al rey San Fernando. Es evidente que la magnanimidad, ornato y aparato de estos últimos superó a los anteriores, pero en las fiestas de 1662 y 1665 tenemos un claro ensayo previo a las fernandinas en todos los órdenes. Ensayo de una suerte de «norma festiva», palpable en las funciones, artefactos simbólicos y ornamentales, implicación de la urbe en su totalidad, fuegos de artificio, unión del poder civil y religioso y discurrir procesional.

Singular es la puesta en escena de dos advocaciones marianas: la Inmaculada, ahora celebrada por el breve papal que le afecta, idea central de la fiesta, además de la Virgen de las Nieves, adecuada al concepto de ‘pureza’, como ‘blancura’ y ‘candor níveo’, con respecto a la cual sobresale el empeño del cabildo catedralicio, de Justino de Neve en particular, de impulsar su devoción y garantizar su ascenso a la categoría de *imagen milagrosa*. La renovación ornamental e iconográfica de su iglesia, las sonadas funciones y, especialmente, la procesión procuran una especie de *performance*, y no pretenden otra cosa que su fortalecimiento en la topografía mariana hispalense.

Como en muchos casos anteriores y posteriores, el arte fue un recurso clave y fundamental —incluso más que en ocasiones pasadas— para comunicar las ideas del triunfo de la religión y de la Iglesia sevillana, así como para expresar la grandeza y las ínfulas exhibicionistas de la aristocracia barroca. Existe conciencia de la inigualable escuela artística sevillana y de algunos célebres artistas del pasado y especialmente del presente; por encima de todos, Murillo.

