El programa ideológico de la decoración de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla

The ideological program of the church of Santa Maria la Blanca in Seville

Teodoro Falcón Márquez
Universidad de Sevilla. España
https://orcid.org.0000-0002-1300-708x

Resumen
En este artículo se actualizan los conocimientos que se tienen del proceso de reconstrucción de este templo medieval, llevado a cabo en 1665. Su programa ideológico se desarrolla a través de los lienzos pintados por Murillo y en los relieves de las yeserías y pinturas al temple. Se trata de la exaltación a María, a raíz del *Breve pontificio* de Alejandro VII de 1661. También se conmemora la aparición de la Virgen en Roma con la milagrosa nevada el 4 de agosto de 352, que dio origen a la advocación de la Virgen de las Nieves. Así mismo se alude a los diezmos y primicias y a la iconografía de los símbolos marianos.

Abstract
This article updates our understanding of the reconstruction process of this medieval church, carried out in 1665. Its ideological program is developed through the canvases painted by Murillo following the Papa Brief of Alexander VII in 1661. It also commemorates the miraculous snowfall in Rome after the apparition of Mary, which gave rise to the devotion to Our Lady of the snows. Furthermore, it alludes to tithes and first fruits, and to the iconography of Marian symbols.

Palabras clave
Arquitectura barroca, Sevilla, Murillo, yeserías

Keywords
Baroque architecture, Murillo, plasterwork

1. Introducción

La iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla es un viejo edificio medieval que data de finales del siglo XIV y comienzos del XV. En este recinto hubo en primer lugar una mezquita, tal vez de los siglos XI al XIII. Tras el repartimiento de la conquista sevillana, Fernando III concedió las mezquitas a la Iglesia de Sevilla para adaptarlas a templos cristianos, a excepción de tres que se destinaron a sinagogas, lo que fue ratificado por su hijo Alfonso X en 5 de agosto de 1252 (Cantera Burgos, 1955, pp. 291-304; Gil Delgado, 2013a, pp. 69-96; 2013b, pp. 65-97; 2015, pp. 115-120; Falcón Márquez, 2015, pp. 63-67). Se trata de los templos que con posterioridad recibieron los nombres de Santa María la Blanca, Santa Cruz y San Bartolomé. La sinagoga existente en Santa María la Blanca debió reformarse tras el terremoto de 1356, en tiempos de Pedro I. Subsistió hasta la expulsión de los judíos en 1391. El 2 de agosto de ese año se otorgó la carta de dotación para adaptarlo a iglesia, concediéndole un número considerable de fincas urbanas para su renovación y mantenimiento. Entre ellas se cita la casa en la "que moraba el capellán de la sinagoga, que llamaban del rabí Yhuda Alobat, que ha por lindero la casa de don Haçan en la quadra de las carneçerias en que ay seys tiendas e un palacete"[1]. El documento es la partida de nacimiento del templo actual. Se trata de un testimonio suscrito por el escribano Gonzalo Vélez, por el que comunica al Cabildo catedral y Provisores de la Iglesia de esta ciudad, que los oficiales de Sevilla dieron poder a Alfonso Fernández de Melgarejo y a Martín Fernández, Veinticuatro de la ciudad, para ordenar y dotar las iglesias de Santa Cruz y Santa María la Nueva (la Blanca), y de cómo habían dotado dichas iglesias con las posesiones que tenían cuando eran sinagogas. Entre los bienes de este edificio figuran 11 tiendas en la calle del *Azuaica* (Santa María la Blanca), 4 tiendas de especias y dos en que "fazian los buñuelos y el vino que era de la misma iglesia y unas casas que están en la mesma calle e otras casas que son en la *calle Pedregosa* (Cruces)". En una segunda redacción del mismo documento se amplía la relación de los bienes

1. Archivo catedral de Sevilla (ACS). Fondo Histórico General, legajo 10, nº 2/1.

dotales, añadiendo 4 tiendas en la Puerta de la *Çapateria, la casa del capellán de la sinagoga* y otras casas-tienda (Rubio Merino, 1992, p. 163).

La advocación de Santa María la Blanca procede, según el *Breviario romano*, de la visión que tuvieron el patricio Juan y su esposa, a los que se le apareció la Virgen en Roma el 4 de agosto del año 352, indicándoles el lugar en el que se debía construir una iglesia, donde amaneciera nevado al día siguiente en el Monte Esquilino, en plena canícula. Es lo que justifica el origen del templo de Santa María la Mayor, la primera basílica dedicada a la Virgen en la Ciudad Eterna. Tras la reconquista fue frecuente la advocación de Santa María la Blanca en gran número de ciudades españolas de la Edad Media. Las obras de adaptación de la sinagoga sevillana a templo cristiano se llevaron a cabo en las primeras décadas del siglo XV. Se mantuvo la planta rectangular, la disposición basilical de tres naves, sostenidas por columnas de acarreo, que subsistieron hasta 1662. Sobre ellas se volteaban arcos formeros de herradura túmidos de tradición almohade, y decoración mudéjar, con cubiertas de armaduras de madera. Entonces se construyó un ábside poligonal en la capilla mayor, con su retablo gótico con pinturas y esculturas; la portada gótica de los pies, que conserva las arquivoltas y la fila de clavos y, por último, una modesta espadaña sobre la puerta de ingreso, que con posterioridad fue recrecida. Responde al modelo de fachada-espadaña. A partir de ese momento se le fueron incorporando capillas, altares e imágenes, además de campanas y el mobiliario litúrgico, lo que prosiguió a lo largo del siglo XVI y primera mitad del XVII. La primera capilla que se añadió al rectángulo de la planta se ubicó en la cabecera de la nave del evangelio. Se trataba de una capilla funeraria gótico-mudéjar que en la segunda mitad del siglo XVI estaba dedicada a Santa Ana, con un retablo realizado hacia 1560-1570. A mediados del siglo XVII estaba destinada a Sacramental, estableciéndose en ella la Hermandad del Cristo del Mandato y Ntra. Sra. de Pópulo. Con posterioridad la capilla se revistió de ropaje barroco al dedicarse en 1764 a San Juan Nepomuceno, que subsiste. Entonces las pechinas de su casquete semiesférico se decoraron con yeserías con figuras de ángeles, repertorio de inferior calidad que las que decoran el interior del templo desde 1665, a las que imitan (Falcón Márquez, 2015, pp. 67-71).

Obras de mejoras en este edificio llevadas a cabo en estas dos últimas décadas han permitido localizar restos de la mezquita y de la sinagoga. En el curso de la rehabilitación en 2001 de la casa rectoral, situada en el lado del evangelio, en torno a un patio, apareció una puerta que comunicaba desde el *sahn* al interior de la mezquita. Se trata de una portada de piedra calcarenita, de arco de herradura, ligeramente túmido, con dovelas radiales, enmarcadas en un alfiz. Lamentablemente en esa intervención se construyó por la parte

superior un pasadizo para enlazar las habitaciones de la planta alta, lo que le ha hecho perder visibilidad, y se cegó. En el interior, en el lugar donde estaba esta portada se encuentra desde 1564 el retablo pictórico realizado por Luis de Vargas con el tema de *La Piedad*, costeado por Francisco Ortiz Alemán y su esposa Melchora de Maldonado, quienes se enterraron delante del retablo. En el curso de otra intervención llevada a cabo por el arquitecto Óscar Gil Delgado durante los años de 2010-2012, al rebajar el terreno para colocar una nueva solería, aparecieron gran número de entierros y la posible localización de la planta de la mezquita, teóricamente cuadrada, de unos 12 m de lado, con una orientación girada de 90º con relación al eje del templo cristiano; el muro de la *quibla* y el *mihrab* se ubicaban delante de la actual capilla Sacramental, lado de la epístola, con orientación noroeste-sudeste. Según las huellas de los soportes de columnas tenía disposición basilical de tres naves, paralelas al muro de la *quibla*. Ya he manifestado que esta disposición recuerda la mezquita de *Bab-al-Mardum* (luego iglesia del Cristo de la Luz en Toledo), edificada en el año 999.

Según Gil Delgado la sinagoga ocuparía la mayor parte del edificio actual. Entre los hallazgos que surgieron en esa intervención hay que destacar la aparición de una ventana-saetera en el espacio que cubriría con posterioridad el luneto del lado de la epístola donde Murillo colocó en 1665 el lienzo alusivo al *Sueño del patricio*. En la capilla mayor, lado de la epístola, aparecieron cuatro hornacinas o anaqueles, lo que ha sido interpretado como parte del *hejal*, donde se guardaban los rollos de la *torá* en la sinagoga. El *matronium* (gineceo), espacio reservado para las mujeres- en alto- debió estar en parte del recinto del lado de la epístola, ahora dedicado a museo de la parroquia. El interior de la sinagoga estaría ricamente decorado con yeserías, en las que habría epigrafía con caracteres hebreos, decoración geométrica y vegetal (ataurique), como es frecuente en las sinagogas de Toledo y Córdoba. En la cabecera debió haber yeserías con tableros de *sebka,* con motivos romboidales. Para Cómez Ramos la mezquita, sinagoga e iglesia son un mismo edificio, de idénticas dimensiones y configuración. Este historiador manifiesta también que la mezquita databa de época emiral, edificada entre los siglos VIII y IX. Concluye diciendo que el cambio de mezquita a sinagoga, afectó sólo a la orientación, colocándose el *hejal* en la cabecera de la nave central (Cómez Ramos, 2015, pp. 117-118, 122). La siguiente intervención en este templo tuvo lugar en los años de 2014-2015. Entonces se restauraron las yeserías y pinturas murales por el equipo Ágora, bajo la dirección de Juan Aguilar; entre 2023-2024 se intervino en la capilla mayor, el retablo barroco, su camarín y la escalera de acceso por detrás. El equipo estuvo dirigido por el arquitecto José María Rincón e intervinieron el arqueólogo José Antonio Valiente y los licenciados en Bellas Artes Almudena Fernández y José Joaquín Fijo.

2. Las reformas barrocas en el siglo XVII

1. Las intervenciones en las décadas de 1640-1650

Entre los cambios que experimentó el templo medieval en la primera mitad de ese siglo destacaremos que en 1625 se abrió la portada lateral del lado de la epístola, hacia la calle Archeros, "para acceder a la casa del cura"[2]. La portada presenta una decoración manierista de enjutas avitoladas características de esa época. Algo después, entre 1642 y 1650, se construyeron dos nuevas capillas: la Sacramental y la Bautismal bajo la dirección de Diego Gómez, maestro mayor de fábricas del arzobispado (Fig. 1). Como hemos adelantado, la Sacramental se estableció en la cabecera del lado del evangelio. Su espacio surgió al incorporar una casa-taberna propiedad de la parroquia de San Nicolás, medianera con el palacio de los duques de Béjar (Villamanrique y luego Altamira). Tanto la capilla como el salón alto que hubo sobre ella lo compartieron con la Hermandad del Lavatorio y de la Virgen del Pópulo[3]. La capilla Sacramental se consagró en 1650. El 14 de junio de ese año Murillo entregó el lienzo de *La Última Cena*, que pudimos documentar que fue encargado y donado a la hermandad Sacramental por el canónigo Mateo Coello de Vicuña (1600-1678), racionero, arcediano de Carmona y presidente de las capillas de la catedral. El lienzo, que mide 2,65 x 2,65 m, se colocó en esta capilla el 30 de septiembre. Montoto propuso que el personaje imberbe que figura a la derecha de Jesús era el autorretrato del pintor, que suponemos tendría entonces 32 años. Por nuestra parte ya hemos manifestado que la persona de barba blanca situada a la izquierda (del espectador), derecha de Cristo, es el retrato del donante. Coello tenía 50 años (Montoto, 1923, pp. 41-42; Falcón Márquez, 1988, pp. 117-131; 2012, pp. 61-71; 2015, pp. 98-99; 2017, pp. 94-111). La capilla Bautismal situada a los pies de la nave de la epístola es de planta rectangular. Muestra al exterior un pequeño esviaje producido por el perfil de la calle. Fue construida al mismo tiempo que la anterior (1642-1650), también por Diego Gómez por iniciativa de la Hermandad del Lavatorio[4]. Entre 1650-1651 se recreció la espadaña, siguiendo el esquema primitivo de dos vanos, más otro superior de uno, con sus correspondientes campanas, que fueron fundidas en la fábrica de San

2. ACS, Libro de Actas capitulares de 1625, nº 52, f. 29r. *Idem.* De 1629, f. 81r.
3. Archivo de la parroquia de San Nicolás (APSN). Inventario de bienes de 1854 (se inserta el índice de documentos y escrituras de su archivo), leg. 1º, nº 28 y ss. *Idem.* Libro 4º de las Cofradías del Sagrado Lavatorio y de la Virgen Santísima del Pópulo que comienza en 1610, ff. 131r, 144r-145r. Muchos de estos datos los cita Hernández Núñez (2021) como inéditos, cuando ya los teníamos publicados en 2012.
4. ACS. Libro de Actas capitulares 57, f.299r. *Idem*. nº 61, f.14. Falcón, 1988; Falcón, 2015.

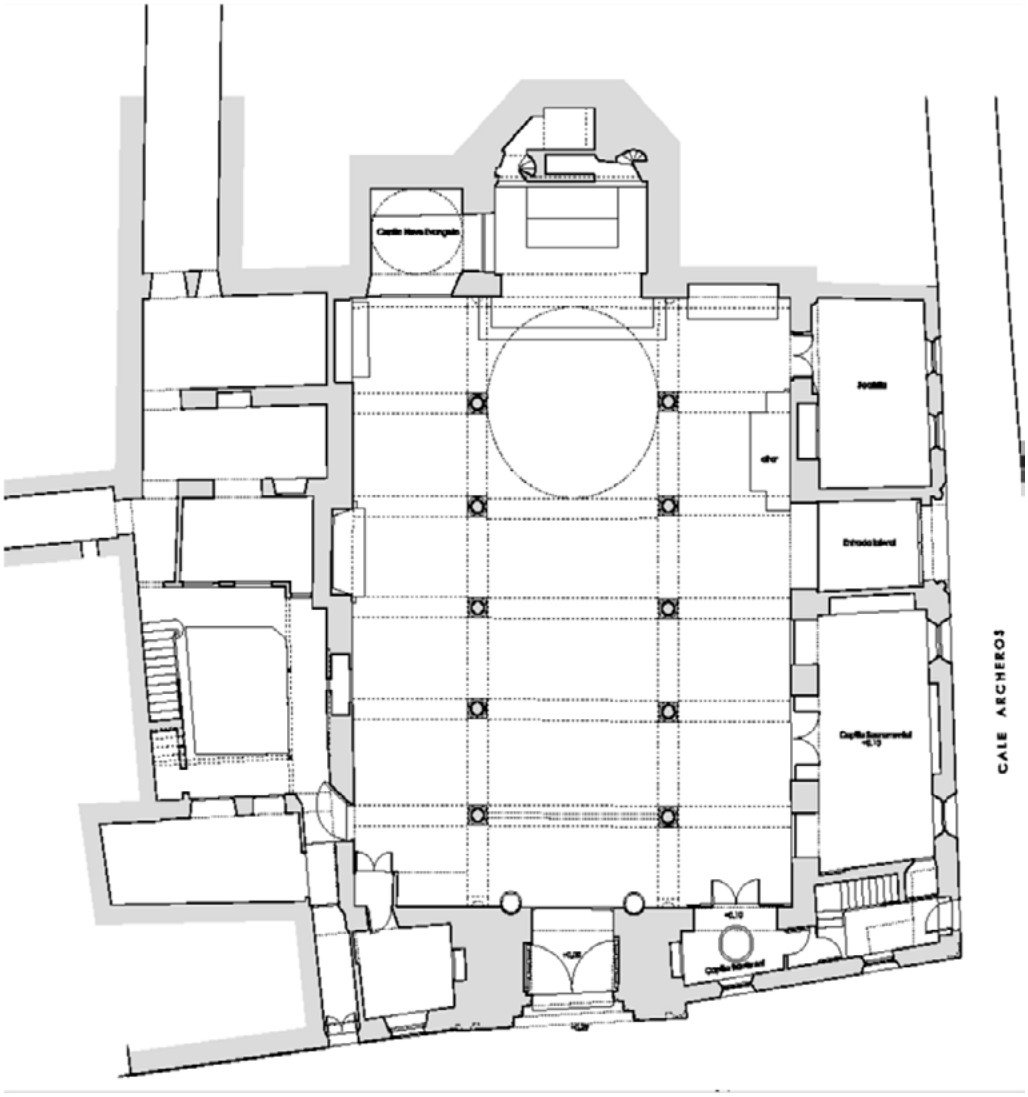

Fig. 1. Planta de la iglesia: Autor: Óscar Gil Delgado

Bernardo. El proyecto corrió al parecer a cargo de Pedro Sánchez Falconete. Tras la conclusión de la fachada-espadaña fue pintada por Alonso Pérez[5].

A comienzos de la década de 1650 se construyó una nueva capilla mayor, más profunda, de perfil poligonal de tres lados, para albergar el retablo barroco y dejar tras él un espacio para la escalera que permitía acceder a niveles

5. ACS. Sección IV. Visitas de Santa María la Blanca. 05253 (1234), f. 174. Libro de Actas capitulares nº 61, ff. 175v-177. Falcón, 2015.

superiores en los que se iba a colocar la imagen titular, la Virgen de las Nieves, y el ostensorio para la exposición del Santísimo en determinadas festividades. La capilla debió ser construida por Pedro Sánchez Falconete y el retablo fue ejecutado por el ensamblador Martín Moreno entre 1657-1658[6]. Este arquitecto de la madera y escultor realizó en 1656 el coro, lo que cambió la fisonomía del templo desde la entrada, ya que lo que se veía era el trascoro. Su sillería estaba ejecutada en caoba con 16 sillas de borne. Subsistió hasta la segunda mitad del siglo XIX. Tenía el inconveniente de que había que desmontarlo dos veces al año. Una en Semana Santa para permitir la salida procesional de la Hermandad del Cristo del Mandato y la Virgen del Pópulo. La otra el 5 de agosto, para la salida procesional de la Virgen de las Nieves. La sillería albergaba el facistol, de caoba y borne, y un realejo de 6 registros, con tableros de cedro (Falcón Márquez, 2015, p. 75).

Acabada la renovación parcial del templo, con nuevas capillas, recrecimiento de la espadaña y realización del coro con su sillería, tuvo lugar la decoración pictórica mural, por dentro y por fuera. La tarea la llevó a cabo Alonso Pérez de Herrera, a quien hemos citado con anterioridad. Se trata de un pintor y decorador (1630-1698) no lo suficiente conocido, pese a la labor desarrollada en la catedral y capillas anexas, así como en la Academia de la Lonja. Formado con Francisco Polanco, trabajó junto a Murillo, Herrera el Mozo y Valdés Leal. Fue nombrado pintor y dorador de la catedral en 1653 y desarrolló su principal actividad en la iglesia del Sagrario y en Santa María la Blanca (Kinkead, 2007, pp. 442-443; Corzo Sánchez, 2009; Falcón Márquez, 2015, pp. 74, 91-92). Participó en 1660 en la fundación de la Academia de la Lonja, de la que sus primeros presidentes fueron Murillo y Herrera el Mozo. Fue mayordomo de la Hermandad de San Lucas, establecida en la iglesia de San Andrés, por renuncia de Valdés Leal. En la década de 1650 era ya un pintor consagrado, como lo evidencia el número significativo de aprendices que admitió en su estudio. Entre ellos figuran: Antonio de Lejalde (1656), Marcos de Ana Florido el Mozo (1657), Juan de Palomeque (1659), Pedro José de Arce (1661), Francisco Aguilar (1662) y Juan Navarrete (1668), entre otros (Kinkead, 2007, pp. 442-443; Falcón Márquez, 2017, pp. 94-111)[7]. En Santa María la Blanca hemos documentado su intervención desde 1651 hasta 1561. Consta que en 1655 percibió cierta cantidad "por el remate de las paredes" (Falcón Márquez, 2015, pp. 91-97). Fragmentos de estas pinturas al temple surgieron durante la restauración de 2011-2012, en el testero de la

6. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS). Sección de Protocolos Notariales. Oficio 19. Escribanía de Alonso de Alarcón, leg. 12.950, libro 2º, ff. 1160r-1162r; Quiles, 2007; Falcón, 2013a.
7. Valdivieso González, E., (2003) no lo cita, a pesar de figurar en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, 1800, IV.

nave de la epístola, donde estaba el altar del Comulgatorio, sobre el actual retablo de San Pedro (Torre Farfán,1665). Su iconografía representaba a las virtudes de la Caridad y la Fortaleza, que documentamos que fueron pintadas por Alonso Pérez en 1655. Se ha perdido en la parte superior la figura de la Fe. En su lugar se colocó en 1665 el lienzo alusivo a la Fe de Murillo, actualmente sustituido por una copia. En 1656 doró el marco del cuadro de San Antonio de Murillo en la catedral (Hereza, 2017, p. 311)- Entre 1656-1657 decoró al óleo el Coro, pintando al exterior las armas del Cabildo catedral (la Giralda entre jarras de azucenas) y por el interior la efigie de la Virgen de las Nieves. También pintó en 1657 la fachada-espadaña de almagra, en la que figuró el escudo del Cabildo catedral. Así mismo pintó las campanas. También consta una partida por "pintar el arco"[8]; es posible que aluda al texto que figura sobre la portada, que fue repintado en 1741:

> HAEC EST DOMVS DEI ET PORTA COELI
> Esta es la Casa de Dios y puerta del cielo (Génesis 28,18)

2. La bula de Alejandro VII y la reconstrucción parcial del templo entre 1662-65

El 8 de diciembre de 1661 este pontífice promulgó el *Breve Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* en cuya constitución apostólica se declaraba que María estaba limpia del pecado original[9]. La noticia llegó a Sevilla el 16 de enero del año siguiente, celebrándose a partir de entonces diversos festejos en acción de gracias. Con este motivo el canónigo Justino de Neve y Chaves, presidente de las capillas anexas a la catedral, asumió el papel de reconstruir parcialmente la iglesia de Santa María la Blanca, supervisar las obras, suscribir los contratos y dotarle de un amplio programa decorativo a base de yeserías, pinturas al temple y lienzos. El Cabildo catedral le dio plenos poderes. Los feligreses contribuyeron por suscripción popular; entre lo benefactores hay que destacar a Manuel Luis de Guzmán y Zúñiga, IV marqués de Villamanrique y, sin duda, a Justino de Neve, por su dirección, aportaciones económicas y artífice del programa decorativo.

Las obras de reconstrucción parcial se iniciaron en julio de 1662, concluyendo a comienzos del mismo mes de 1665, bajo la dirección del maestro

8. ACS. Sección IV. 05253 (1234), f. 73.
9. Hubo que esperar hasta el 8 de diciembre de 1854 para que el papa Pío IX promulgara la Carta Apostólica *Ineffabilis Deus*, en la que define el dogma de la Inmaculada Concepción de María.

mayor y superintendente de la catedral, Juan González. Previamente hubo que desmantelar y trasladar los retablos, esculturas, lienzos y mobiliario litúrgico a conventos próximos, incluso a la casa de Justino de Neve, que vivía en el vecino barrio de San Bartolomé, en la actual calle Virgen de la Alegría. Según el cronista Torre Farfán "quedó solo en pie lo que pertenece a la Capilla Mayor [...] que tenía de antigüedad solo cinco años". Lo cierto es que también se conservaron la capilla Sacramental y la del Bautismo, todas ellas edificadas en 1650. Salvo ellas, ubicadas fuera del rectángulo de la planta, la construcción afectó a todo el resto, por lo que se intervino de abajo arriba realizándose nuevas criptas de entierros, solería, colocación de un zócalo de azulejos en los muros perimetrales y en algunas capillas; además de la talla de 10 columnas para soportes, arcos semicirculares, que sustituyeron a los de herradura túmido, y tribuna en alto a los pies para acceder al templo desde su palacio el marqués de Villamanrique. Las cubiertas son en la nave central de bóvedas de medio cañón, con arcos fajones, y las laterales de arista, todas ellas de yeso. El teórico crucero o antepresbiterio se cubrió con una media naranja (bóveda semiesférica) con pechinas y sin tambor. Por encima las cubiertas de madera son a dos aguas en la nave central y de colgadura en las laterales. La del teórico crucero a cuatro aguas. Curiosamente ese proceso no siguió el orden que hemos enumerado.

Comenzando desde abajo se realizaron bóvedas y cañones para entierros, ubicados a la entrada de las capillas, delante de altares y en las naves. Se enterraban por separado miembros del clero de la parroquia y de las hermandades, los clérigos de la Hermandad de San Pedro, los patronos de las capillas y altares, así como fieles en general. La solería era de ladrillo de junto[10]. El zócalo de azulejos lo hemos atribuido a Diego de Sepúlveda por su semejanza con los existentes en la sacristía de la iglesia del Sagrario, cuyo diseño fue de Alonso Pérez. Su temática se inspira en la tradición mudéjar y en láminas de los tratadistas Serlio y Palladio[11]. El 23 de julio de 1663 Justino de Neve se concertó con el maestro cantero y escultor Gabriel de Mena para realizar las diez columnas que iban a sustituir a los viejos soportes. Debían medir 4 varas de alto (3,32 m) incluidas la basa y el capitel. Su coste ascendió a 500 ducados que fueron abonados por Neve de su patrimonio. El cantero incumplió los plazos de la entrega, por lo que fue denunciado por el canónigo, ingresando Mena en la cárcel de la Audiencia. De ella salió el 30 de abril de 1664, al pagar la fianza

10. En la restauración llevada a cabo entre 2010-12 se ha podido constatar que tenían cenefas vidriadas.
11. En la citada restauración se han consolidado y/o repuesto varios de los azulejos por la empresa Metis Conservación y Restauración, SL.

Andrés Bolaños, platero de oro. El cantero entregó el resto de las columnas en junio de ese año. Se trata de columnas de jaspe colorado, con betas blancas, procedentes de las canteras del Torcal de Antequera (Arenillas, 2005, pp. 207, 361-364; Falcón Márquez, 2015, p. 81). Sus fustes fueron pintados en dorado con guirnaldas, seguramente por Alonso Pérez.

Como adelantamos, el proceso de las obras no se realizó de abajo arriba. Se trató en primer lugar de las cubiertas y yeserías, antes que los soportes. Desde el inicio se discutió en primer lugar cómo cubrir las naves con bóvedas y yeserías. El 19 de junio de 1662 Neve notificó al Cabildo catedral que los feligreses de Santa María "querían labrar los techos de dicha iglesia de bóveda de yeso a su costa, siendo aprobado"[12]. El contrato para las nuevas cubiertas se rubricó en 8 de julio de ese año entre el canónigo y el maestro mayor, Juan González, ante el escribano Pedro de Gálvez, un año antes que el contrato de las columnas. En la memoria de obras se especifica que había que eliminar la armadura primitiva del tejado y cómo se habría de cubrir la bóveda de la nave central de medio cañón con lunetos, "con madera de castaño entablada con tablas de Flandes, tejada con canales". En el antepresbiterio se haría una bóveda semiesférica, sin tambor, sobre pechinas. Así mismo se especifica que "la primera mano sobre el enlistonado de las bóvedas había de ser de yeso puro, y para estucarlo debería ser mezclado con tierra en la forma ordinaria: dos de yeso y uno de tierra". Las obras tendrían que estar finalizadas a últimos de octubre de ese año, evaluándose su costo en 15.000 reales (Arenillas, 2005, p. 82)[13] (Fig.2).

Con relación al autor o autores de estas yeserías no hay nada documentado. Posiblemente porque se hizo a expensas de Justino de Neve, el más que probable creador de todo el programa ideológico de la decoración del templo, quien en gran medida costeó la mayoría de sus gastos. No ha trascendido la existencia de su archivo privado, en el que se hallaría su contabilidad. Desde el siglo XVIII no ha habido unanimidad sobre quién o quiénes ejecutaron las yeserías. Palomino (1724) manifestó que Pedro Roldán hizo "en esta capilla talla de yeserías, cosa excelente" (2ª edición, vol. II). Años después Antonio Ponz certifica la misma autoría: "Roldán es el artífice de medio relieve en la capilla, cuya talla de yeserías es de su mano" (1780, vol. IX). Ya en el siglo XIX Ceán Bermúdez al referirse a los hermanos Borja declara que trabajaron en Sevilla el año de 1657 en la decoración del Sagrario de la catedral y "poco después en la iglesia de Santa María la Blanca" (1800, tomo I); Gestoso, (1892, p. 40) recoge la atribución a los hermanos Borja, aunque no estaba convencido de su

12. ACS. Libro de Actas capitulares nº 66, f. 38v.
13. AHPS. Protocolos Notariales, legajo 12.964, ff. 661-662.

Fig. 2. Interior. Foto: Juan Pablo Navarro (Maratania)

autoría (tomo III). En el siglo XX Bernales (1973, p. 65) siguiendo a Palomino y Ponz afirmó que en 1660 se encargó a Pedro Roldán unos relieves en yeso para decorar una capilla en esta iglesia, pero no se sabe -dice- exactamente a cuál de las capillas se refieren esos autores[14]. Por su parte Angulo (1981) vincula las yeserías a los hermanos Borja (t.1), atribución que mantienen en ese año los autores de la *Guía artística de Sevilla* (Morales; Sanz; Serrera y Valdivieso, 1981, p. 65). Finalmente citaremos a Alfredo Morales (2010, p. 151) quien manifiesta que aunque no hay nada que objetar a que los Borja fueran los ejecutores materiales de las yeserías, la cuestión de verdadera trascendencia es la relativa a la autoría de los diseños, que compara con la obra documentada de Pedro Roldán (Morales Martínez, 2023, pp. 100-103).

Por nuestra parte debemos insistir que todas estas intervenciones en los templos sevillanos de la época son obra de un equipo. En nuestra monografía sobre la iglesia del Sagrario (1977, pp. 57, 68) documentamos que en la construcción de la sacristía (1657-58) situada en la crujía norte, hasta la Puerta

14. Creo que el error se basa en que la iglesia de Santa María la Blanca era considerada como una capilla anexa a la catedral, no se alude a una dependencia de esa parroquia.

del Perdón, intervinieron gran parte de los artífices que renovaron la iglesia de Santa María en 1665. La del templo metropolitano fue proyectada por el maestro mayor Pedro Sánchez Falconete, de planta de salón cubierta con bóveda de cañón, decorada con yeserías, hoy perdidas, realizadas por Pedro de Borja, con la colaboración del yesero Blas Gómez. Los paños de cerámica que revisten sus muros se deben a Diego de Sepúlveda, según diseño de Alonso Pérez (Falcón Márquez, 2015, pp. 97-98)

Si establecemos el paralelismo de los artistas que trabajaron en la capilla de la Concepción Grande de la catedral con los de la iglesia de Santa María en el proceso de reconstrucción, podremos extraer algunas conclusiones. En Santa María la Blanca no intervino Alonso Martínez; el diseño del retablo y su decoración escultórica fueron labores exclusivas de Martín Moreno. El dorado y estofado del retablo de la Concepción Grande tuvo dos etapas. Al principio intervinieron los hermanos Borja Machado. Consta que en 19 de diciembre de 1656 Pedro de Borja, maestro mayor del arzobispado, en calidad de entallador y estofador, presentó una carta de pago por importe de 3.101 rs. de vn., por el estofado y dorado de la talla de la Inmaculada de Alonso Martínez. En febrero del año siguiente Pedro, Pablo y Felipe de Borja declaran que están obligados a participar en el retablo que Martín Moreno y Alonso Martínez están realizando, el cual debe estar acabado a fines de septiembre de 1658, por importe de 6.000 ducados. Consta que en otoño de 1661 estas obras estaban paralizadas, por lo que el Cabildo catedral dio un ultimátum a los artistas para que finalizasen las obras. Todavía dos años después, en 2 de enero de 1663 Pablo de Borja suscribió carta de pago por importe de 4.162 rs. de vn. por el estofado y dorado de la capilla.

Ese retablo también había quedado sin terminar, por lo que en 8 de mayo de ese año el Cabildo catedral se concertó con Valdés Leal para dorar y estofar el retablo, labor que se concluyó tres años después. La ausencia de estos hermanos en la capilla de la Concepción puede estar justificada por el hecho de que entonces estaban trabajando en la etapa final de la iglesia del Sagrario. Según Ceán, Pedro y Miguel de Borja trabajaron en 1657 en el adorno de las bóvedas y barandales (tribunas) de la iglesia del Sagrario y poco después en la iglesia de Santa María la Blanca (1800, tomo 1). Por nuestra parte documentamos que el relieve alusivo a la "Alegoría eucarística", existente en el testero de la fachada de los pies es obra de Pedro de Borja (Falcón Márquez, 1977, pp. 52-53). También documentamos que Pedro de Borja y sus hermanos realizaron en 1662 una monumental carroza (paso), en forma de nave, para albergar la Inmaculada de Martínez Montañés (la "Cieguecita"), con motivo de la procesión que hubo por la inauguración de la iglesia del Sagrario (Falcón Márquez, 1999, pp. 143-152).

Hay que tener presente que en Santa María la Blanca, en su segunda etapa (1662-1665) participó el mismo equipo que en la capilla de la catedral. Murillo, amigo personal de Neve, que había intervenido en la capilla de la Concepción Grande con el tema del *Nacimiento de la Virgen* para la sacristía, es posible que interviniera en el programa decorativo de esta iglesia como supervisor general, del mismo modo que Valdés Leal lo fue en la iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad. El retablo mayor de Santa María la Blanca quedó sin el dorado y estofado. Sospecho que lo ejecutaron los hermanos Borja con ocasión del estreno de la iglesia en 1665.

3. EL MENSAJE DEL PROGRAMA IDEOLÓGICO DE LA DECORACIÓN

Se desarrolla en diversos campos; a través de los lienzos pintados por Murillo en 1665, con ocasión del reestreno del templo; por las yeserías de las bóvedas, enjutas y arcos y por las pinturas al temple. Describiremos en primer lugar el mensaje de los cuatro lienzos de Murillo, encargados por Justino de Neve. Dos de ellos aluden a la aparición de la Virgen el 4 de agosto del año 352 al patricio Juan y su esposa, solicitando que se edificara un templo donde amaneciera nevado al día siguiente en el Monte Esquilino, según el *Breviario romano*. Se trata de los orígenes de la basílica de Santa María la Mayor de Roma. Este hecho se narra en los dos lunetos que se colocaron debajo de la bóveda semiesférica. Además de reflejar este milagro, lo que se hace es un reconocimiento a aquellos personajes que contribuyeron a reconstruir el templo, quienes dotaron de gran parte de su patrimonio artístico.

En *El sueño del patricio Juan* (Museo del Prado) figuran retratados, según hemos propuesto, los mecenas Manuel Luis de Guzmán y Zúñiga, IV marqués de Villamanrique y su esposa Ana Dávila Ossorio, representando al patricio y su esposa. Enfrente se ubicó el lienzo *El patricio revela su sueño al papa Liberio* (Museo del Prado), en el que se halla representado por el pontífice de entonces, Alejandro VII; aquí figuran de nuevo los marqueses y un canónigo. Se trata de Juan Federigui. Hereza identificó retratos suyos en lienzos de Murillo, tales como en el de *San Juan Bautista y los fariseos* (The Fitzwilliam Museum de Cambridge), procedente del convento sevillano de San Leandro (h.1655); seguramente el canónigo tendría entonces 57 años. También figura en éste junto al pontífice y el patricio. En este retrato el canónigo tendría 67 años. En ambos lienzos muestra anteojos tipo "quevedo", y en este último se apoya en una muleta. (Hereza, 2017, p. 85; Falcón Márquez, 2019, pp. 96-108). En el testero del lado del evangelio se situó el lienzo alusivo a la *Inmaculada*

Fig. 3. *Inmaculada Concepción.* Copia de Murillo.

Concepción (Museo del Louvre)**;** tema obligado por el citado *Breve* (Fig.3). Dos ángeles portan una filacteria, con una cita del evangelio de San Juan (13,1), en la que consta: IN PRINCIPIO DILEXIT EAM (En el principio Él se deleitó con Ella). Según la propuesta de Finaldi al fondo se aprecian los padres de la Virgen: San Joaquín y Santa Ana, glorificados. Por nuestra parte hemos manifestado que entre los que la veneran se hallan Justino de Neve, los patricios (marqueses de Villamanrique), junto a su hijo Melchor de Guzmán Osorio, que entonces tenía 13 años. Respecto al joven clérigo se sigue manteniendo que representa al párroco Domingo Velázquez Soriano. Ya hemos manifestado que falleció el 12 de marzo de 1665, por lo que figura el nuevo párroco, el bachiller Salvador Rodríguez. En la cabecera, lado de la epístola sobre el antiguo Comulgatorio, se colgó el lienzo alusivo al *Triunfo de la Fe* (Inglaterra, Buscot Park, Oxfordshire, The Trustees of The Farindong Collection) (Fig.4), ahora sustituido, como los demás, por una copia**.** El personaje que figura en primer plano debe ser Rafael de Neve, con barba y calvicie, quien era entonces alcalde de la Hermandad Sacramental. Había nacido en 1628, por lo que tendría 37 años. A la izquierda del espectador un ángel mancebo porta una filacteria con el texto: IN FINEM DILEXIT EOS. San Juan 13,2: "Los amó hasta el extremo" (Finaldi, 2012, pp. 102-103; Falcón Márquez, 2012, pp. 68-71; 2015, pp. 98-103).

Fig. 4. *Triunfo de la fe.* Copia de Murillo.

Con relación a las yeserías de los templos sevillanos del siglo XVII sus artífices siguieron diversos modelos. En ocasiones tomaron referencias de tratadistas como Serlio, Viñola, Hans Vredeman de Vries, Dietterlin y fray Lorenzo de San Nicolás. Así mismo proceden de pintores como Herrera el Viejo, Alonso Cano y Diego Ortiz de Zúñiga. Por nuestra parte tenemos que insistir que sus artífices formaron parte de un equipo en el que participaron un arquitecto, escultores y pintores. Fueron generalmente los mismos en diversos templos, con pequeñas variantes. Con más frecuencia figuran: el arquitecto Pedro Sánchez Falconete, el escultor Pedro Roldán; el pintor Bartolomé Esteban Murillo y los maestros escultores y decoradores los Hermanos Borja. Sobre las yeserías de este templo de Santa María la Blanca, como recoge la bibliografía tradicional, debieron intervenir los hermanos Borja, a quienes hemos atribuido el dorado y estofado del retablo mayor.

La decoración escultórica de las yeserías suele atribuirse a Pedro Roldán, por su paralelismo con la decoración de los marcos existentes en la sacristía del monasterio de la Cartuja sevillana (1655), que enmarcaron los tres lienzos de Zurbarán, ahora en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad. Así mismo tiene paralelismos con la decoración de la capilla de la Virgen del Rosario en el desaparecido convento de Regina Angelorum (Maestranza de Caballería),

realizada por Roldán entre 1664-69, entre otros templos. También hay que tener presente que el último artista que concluyó la capilla de la Concepción Grande fue Valdés Leal, quien está documentado en esta iglesia como realizador de un dosel de terciopelo carmesí con el tema de la Inmaculada Concepción en su versión apocalíptica, vestida de sol, con la luna a sus pies y coronada de estrellas. Se colgó en la fachada, desde la espadaña hasta la portada. Medía 8 varas de largo por 4 de ancho (6,64 x 3,32 m). Recio Mir (2016, p. 197) atribuye la decoración escultórica de las yeserías de esta iglesia a Pedro de Borja.

Lo que no ha quedado claro es quién fue el que hizo los diseños. Ya propuse en 2015 que pudo intervenir otro miembro de este equipo, el ensamblador y escultor Martín Moreno, quien proyectó y realizó la decoración escultórica del retablo mayor en Santa María la Blanca. Si comparamos los elementos decorativos del retablo con los de las yeserías, podremos encontrar algunas analogías, en los modelos de querubines, así como en la representación de frutos: racimos de uvas, granadas, etc. Martín Moreno pudo ser también el ensamblador que ejecutó la arquitectura efímera que se colocó en la plaza, frente a este templo, con ocasión de su estreno en 1665. Ese retablo estuvo presidido por el lienzo de la *Inmaculada* de Murillo, propiedad de Justino de Neve, que con posterioridad se llamaría del mariscal Soult (Museo del Prado) (Falcón Márquez, 2012, p. 70; 2015, pp. 103-106; 2017, pp. 108-111). La vinculación profesional y de amistad de Martín Moreno con Murillo perduró hasta el final de su vida. Ya hemos documentado que en 1677 el pintor lo acogió en su casa de San Bartolomé en 1677, por su avanzada edad (Falcón Márquez, 2013; 2015).

Las yeserías con mortero de cal sobre fondo dorado se desenvuelven por las bóvedas de las tres naves, casquete semiesférico, arcos formeros y la tribuna de los pies con motivos diversos, siendo de mayor relieve las de la nave central y más planas en las laterales. Se inicia a los pies, en la parte inferior de la tribuna, tanto en la fachada hacia el exterior como al interior (Fig.5), con el texto: *Sin pecado original desde el primer instante de su ser*. Es el mismo que figura sobre la Inmaculada de Murillo que preside la Sala Capitular de la catedral; ambas empresas se deben al patrocinio de Justino de Neve. Se trata de una frase traducida del latín del *Breve* de 8 de diciembre de 1661, suscrito por Alejandro VII (*In primo instanti creationis*), en la que declaraba que la Virgen estuvo libre del pecado original. Aquí también figura el anagrama mariano. En la base de la bóveda semiesférica figura la maqueta de la Giralda en escorzo, de forma simplificada**.** Forma parte del blasón del Cabildo catedral, al que pertenecía este templo como capilla anexa. Faltan en este emblema las jarras de azucenas.

Fig. 5. Yeserías con anagrama mariano. Foto: Autor

Sobre la tribuna figuran dos bustos-a uno y otro lado-que han sido interpretados por Recio Mir como retratos de Felipe IV y su esposa, Mariana de Austria, por el decisivo apoyo de la monarquía española en defensa de la Inmaculada Concepción de María y en la reconstrucción del templo de Santa María la Mayor. Por esa razón en el templo romano existe una estatua de pie de este monarca, realizada en bronce en 1664 por Bernini y Girolamo Lucenti. Por la misma razón en la base de la bóveda semiesférica de este templo, en el extremo de su diámetro frente a la maqueta de la Giralda, hay una corona real. La decoración escultórica de yeserías se complementa con "cortezas", como denomina Torre Farfán, además de roleos, cintas, guirnaldas, cogollos, cartelas, macollas caladas, motivos auriculares, mascarones y frutos; algunos de esos modelos proceden del tratado de Dietterlin (Falcón Márquez, 2009, pp. 120-121), además de espléndidas tallas de ángeles niños y querubines, que figuran en las pechinas y bóveda semiesférica, más un amplio repertorio de platos con excelentes bodegones de flores y frutas (Fig.6), entre las que figuran: peras, manzanas, uvas, piñas, cítricos, alcachofas y granadas (Fig.7). Los mismos motivos se hallan también en las enjutas de los arcos y en las guirnaldas de frutos que portan los ángeles niños de la bóveda del antepresbiterio.

Fig. 6. Decoración de la bóveda semiesférica. Foto: Autor

El repertorio decorativo de templos con platos de comidas y frutas tiene su punto de partida en la Sevilla del Renacimiento. El ejemplo más representativo se halla en la rosca del arco de ingreso a la Sacristía Mayor de la catedral, según diseño de Diego de Riaño, ejecutada entre 1533 y 1535. En ese pequeño espacio se representan en relieve 68 platos con viandas que se servían en casas de la ciudad de alto nivel socioeconómico. Figuran platos de carne, con pájaros (perdices, codornices y pichones); de cochinillo, manitas de cerdo, corderos, gallinas, liebres, patos y cabezas de ciervo. De verduras: cardos, pimientos, palmitos, berenjenas y pepinos: De pescado: sardinas, barbos, lenguado y róbalos. De mariscos: almejas y ostras, además de quesos. De frutas: uvas, manzanas, melocotones, granadas, naranjas, melones y nísperos; además pastelillos, con dulces de almendra, dátiles y buñuelos. De bebidas: botellas de vino, jarras, y copas de agua. Este modelo trascendió a Hispanoamérica en la catedral de Mérida del Yucatán (México)(Rodríguez Estévez, 2021, pp. 443-459).

A lo largo del siglo XVII fue frecuente en las iglesias sevillanas la decoración de yeserías, cantería y retablos con motivos de frutos y platos de comidas, que

Fig. 7. Granada. Foto: Juan Pablo Navarro (Maratania)

sirvieron de referente a la decoración de la iglesia de Santa María la Blanca. Sin hacer un análisis exhaustivo, diremos que en 1620 tuvo lugar la redecoración de la iglesia conventual de Santa Clara bajo la dirección de Miguel de Zumárraga y Juan de Oviedo y de la Bandera. La ornamentación es a base de guirnaldas de frutos con bucráneos, en los muros, así como en el retablo mayor realizado por Martínez Montañés en 1622. También destacaremos a la

iglesia conventual de San Buenaventura, proyectada por Diego López Bueno en 1622. El diseño de las yeserías con este tema, que enmarcan los lienzos del casquete semiesférico y de las pechinas, se debe a Francisco Herrera el Viejo, autor de las pinturas. Las yeserías fueron realizadas por Juan Bernardo de Velasco y Juan de Segarra entre 1626-27. En la iglesia de San Leandro las guirnaldas de frutos figuran en los retablos de los santos Juanes, realizados por Martínez Montañés entre 1621 y 1632. Del mismo modo se hallan en las citadas yeserías de la sacristía del monasterio cartujano de Sevilla de Pedro Roldán, que orlaban los lienzos de Zurbarán (Museo de Bellas Artes). Entre 1652 y 1656 los hermanos Borja tallaron las bóvedas de la iglesia del Sagrario, entre cuyo repertorio figuran temas de frutos. Con posterioridad a la decoración de Santa María la Blanca figuran en la iglesia de San Jorge, del Hospital de la Caridad, tanto en las yeserías como en el retablo mayor, obra de Bernardo Simón de Pineda (1674), (Morales Martínez, 2023, pp. 103-107).

Todo este repertorio es el reflejo de la realidad gastronómica de Sevilla, puerto y puerta de América, y de un rico universo simbólico. Son una clara alusión a los diezmos y primicias, a los que se refiere el libro de los *Números* del Antiguo Testamento (cap. 18, 10-13). Se trata de productos que son ofrecidos a la divinidad y de los que los sacerdotes podían alimentarse. Del mismo modo se alude en el *Levítico* (27,30) en el que se indica que "todo diezmo de la tierra, sea de los productos de la tierra, sea de los frutos de los árboles pertenecen a Javé; es cosa consagrada a Yavé". En los *Proverbios* 3 (9,10) se dice: "Honra a Yavé con tus bienes, con las primicias de todos tus frutos". Era no solo un acto físico de adoración y obediencia; era también un acto de fe y gratitud a Dios. Con ello se reconocía que la provisión viene de Él y se expresaba la confianza en su fidelidad, con la certeza de que seguía proveyendo. Se trata de una primera alusión al alimento corporal, que preludia el alimento espiritual de la eucaristía.

Complemento indispensable de la decoración de este templo son las pinturas al temple. Tanto los muros, intradoses de arcos y bóvedas se decoraron en blanco y oro en un amplio repertorio, que tiene como centro a María en un doble aspecto: la pureza de su Concepción Inmaculada, y de Virgen de las Nieves. Ambos colores evocan a la gloria y a la milagrosa nevada en Roma (Sosa Sánchez y Pereira Delgado, 2021, s/p), lo que se complementa con la decoración escultórica en el cielo de la bóveda central con ángeles y querubines. El repertorio se centra en los vanos cegados de los muros laterales, en los que se alude de nuevo a que se trata de una capilla dependiente del Cabildo catedral, por lo que figura su blasón, alternando la Giralda y las jarras de azucenas. La iconografía de la torre es aquí más real que la del modelo escultórico. El cuerpo

de campanas es de cinco vanos y muestra la fachada norte con la decoración pictórica dirigida por Luis de Vargas y concluida en 1568. De abajo arriba se aprecia la lápida fundacional de 1568 redactada en pizarra por el canónigo Pacheco, cuyo texto fue aprobado por el Cabildo catedral en 6 de octubre de ese año[15]. Después figura el tema de la *Anunciación* y a izquierda y derecha dos parejas, San Isidoro y San Leandro, además de las santas Justa y Rufina. Es la misma decoración que figura en el lienzo de Miguel de Esquivel, de 1620, que se conserva en la catedral. Faltan las azucenas, que se añadieron en 1761. Las jarras de azucenas están perfectamente dibujadas. Aunque responden a un modelo heráldico, alusivo a la pureza de María; no tienen nada que ver con el modelo de jarras de la torre, que son de hierro calado, ni tienen esas grandes asas. Ya hemos dicho que entonces no tenían azucenas (Falcón Márquez, 1989, p. 65).

Otro amplio repertorio de la decoración pictórica en los muros son los símbolos de las Letanías Lauretanas dedicadas a la Virgen. Tienen su fundamento principalmente en el libro *Cantar de los Cantares*, con pasajes poéticos-amorosos, reinterpretados por la patrística y aplicados a María de forma figurada. Su iconografía está inspirada en modelos de grabados de artistas flamencos de los siglos XVI y XVII, sobre todo de Jerónimo y Antonio Wierix y de Rafael Sadeler. De esta iconografía hay un número significativo de publicaciones, que simplificamos (Peinado Guzmán, 2012; López Calderón, 2013). Los pintores que intervinieron debieron ser del equipo de Murillo. Respecto a los temas que figuran en esta iglesia ya los habíamos analizado (Recio Mir, 2015, pp. 191-199; Falcón Márquez, 2015, pp. 92-96). Todos ellos están acompañados de textos en latín, indicando la procedencia del libro bíblico. Estas cartelas que portan ángeles tienen su antecedente en Alonso Cano.

Los textos en su inmensa mayoría están extraídos del Antiguo Testamento, procedentes del *Cantar de los Cantares*, *Carta a los hebreos* y *Carta a los corintios*; *Eclesiastés, Génesis, Libros del Eclesiástico, de los Proverbios* y *de la Sabiduría; Salmos* y *Zacarías*. Del Nuevo Testamento principalmente del *Apocalipsis* y de la *Carta a los Corintios*. El mensaje que subyace de los modelos iconográficos y los correspondientes textos bíblicos están dedicados en ocasiones al cristiano. La figura del templo y su leyenda procede de la *Primera carta a los corintios* 6,19: "Vuestro cuerpo es templo del Espíritu Santo que habita en vosotros". El arca de la alianza está basada en el Libro I de *Crónicas* 15 y en el *Éxodo* 25 (10-15). Los textos de la escalera y la puerta están extraídos del *Génesis* (28). Con la visión de la escalera por Jacob (12-15) y la expresión: "Esta es la casa de Dios y puerta del cielo" (17). La fuente hace referencia a *Zacarías* (13,1): "En aquel día

15. ACS. Autos capitulares 29, f. 201.

Fig. 8. Huerto cerrado. Foto: Autor

habrá una fuente abierta [...] para lavar los pecados e impurezas". También se alude a la sabiduría de Dios, con el espejo**:** "Es el resplandor de la luz eterna y espejo inmaculado de la actividad de Dios y una imagen de su bondad" (*Libro de la Sabiduría* 7,26). El reflejo de la santidad divina también se aplica a María.

Como adelantábamos, la gran mayoría de los textos y representaciones pictóricas aluden a la Virgen. Se le representa con una torre**:** "Como la torre de David es tu cuello, edificada como fortaleza" (*Cantar de los Cantares* 4,4). Huerto, fuente y pozo**:** "Huerto cerrado eres, esposa, un manantial cerrado, una fuente sellada" (*Cantar de los Cantares* (4,12-15) (Fig.8). Luna y sol**:"** ¿Quién es ésta que avanza cual aurora, bella como la luna y resplandeciente como el sol?" (*Cantar de los Cantares* 6,10). Lirio: "Como el lirio entre cardos así es mi amada entre las doncellas" (*Cantar de los Cantares* 2,2). (Fig. 9). Hay también textos e iconografías que los exégetas aplican indistintamente a la sabiduría de Dios o de la Virgen, tales como el cedro, ciprés, palmera**,** rosa, olivo y el plátano**:** "Crecí como el cedro en el Líbano y como el ciprés en las montañas del Hermón. Crecí como palmera en Engadi y como cual brote de rosa en Jericó,

Fig. 9. Lirio entre los cardos. Foto: Autor

como magnífico olivo en la llanura y crecí como el plátano" (*Eclesiástico* 24, 13-14). Estrella. "Como estrella matutina en medio de las nubes" (*Eclesiástico* 50, 6). Muchas de estas alabanzas a la Virgen fueron recogidas en las letanías lauretanas (o de Loreto), aprobadas por Sixto V en 1587, a las que se han ido incorporando otras con posterioridad. Algunas de estas iconografías están inspiradas en el libro *Flores de Miraflores*, de fray Nicolás de la Iglesia (Burgos, 1593). Generalmente los motivos lauretanos están aquí rodeados por pinturas con niños desnudos apoyados en tallos enroscados y en el centro un querubín. Así mismo en los muros perimetrales es frecuente el repertorio de grupos

Fig. 10. Decoración mural. Foto: Autor

de tres niños desnudos sobre ramajes, de tipología murillesca (Fig.10). Los intradoses de los arcos están decorados con motivos auriculares, volutas y querubines. Todas estas pinturas están ejecutadas con plantillas, acusándose en sus perfiles las líneas efectuadas con el buril. Consta que en 1715 fueron restauradas[16].

Referencias bibliográficas

AA. VV. (2018). *Murillo y Sevilla (1618-2018). Conferencias en la Facultad de Geografía e Historia*. Editorial Universidad de Sevilla.

AA. VV. (2024). *Catálogo de la exposición Pedro Roldán escultor (1624-1699).* Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, Junta de Andalucía.

Angulo Íñiguez, D. (1982). *Murillo: Su vida, su arte, sus obras* (3 vols.). Espasa-Calpe.

16. ACS. Libro de Autos capitulares nº94, ff. 5r-5v.

Arenillas, J. A. (2005). *Del clasicismo al barroco: Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Diputación Provincial de Sevilla.

Bernales Ballesteros, J. (1973). *Pedro Roldán* (Arte Hispalense, 4). Diputación Provincial de Sevilla.

Cantera Burgos, F. (1955). *Sinagogas españolas*. Instituto Arias Montano.

Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Imprenta de Ibarra.

Cómez Ramos, R. (2015). *Sinagogas de Sevilla* (Arte Hispalense, 42). Diputación Provincial de Sevilla.

Corzo Sánchez, R. (2009). *La Academia del arte de la pintura de Sevilla (1650–1674)*. Instituto de Academias de Andalucía.

Cruz Isidoro, F. (1991). *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete* (Arte Hispalense, 55). Diputación Provincial de Sevilla.

Cruz Isidoro, F. (1997). *Arquitectura sevillana del siglo XVII: Maestros mayores de la catedral y del concejo hispalense*. Universidad de Sevilla.

Delenda, O., & Navarrete Prieto, B. (2005). El conjunto de San Buenaventura de Sevilla como exponente del realismo. En *De Herrera a Velázquez* (pp. 99–108). Fundación Focus Abengoa; Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Falcón Márquez, T. (1977). *La capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*. Diputación Provincial de Sevilla.

Falcón Márquez, T. (1988). La iglesia de Santa María la Blanca. *Laboratorio de Arte, 1*, 117–134.

Falcón Márquez, T. (1989/1999). *La Giralda*. Rosa de los Vientos.

Falcón Márquez, T. (1991). Valdés Leal y la arquitectura sevillana. *Laboratorio de Arte, 4*, 149–168.

Falcón Márquez, T. (1999). Procesión conmemorativa del estreno de la iglesia del Sagrario. Documento pictórico del entorno de la catedral en 1662. *Laboratorio de Arte, 12*, 143–152.

Falcón Márquez, T. (2009). Influencias de los grabados fantásticos de Dietterlin en la arquitectura barroca sevillana. *Laboratorio de Arte, 21*, 117–134.

Falcón Márquez, T. (2011). El canónigo Justino de Neve en la iglesia de Santa María la Blanca. *Laboratorio de Arte, 23*, 589–598.

Falcón Márquez, T. (2012). La iglesia de Santa María la Blanca: Punto de encuentro entre Murillo y Justino de Neve. En *Murillo y Justino de Neve: El arte de la amistad* (pp. 61–71). Museo Nacional del Prado; Fundación Focus-Abengoa; Dulwich Picture Gallery.

Falcón Márquez, T. (2013a). El arquitecto de retablos y escultor Martín Moreno y los primeros retablos con columnas salomónicas en Sevilla. *Boletín de Arte, 34*, 69–87.

Falcón Márquez, T. (2013b). Pinturas murales y en lienzo de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla. En *Alma Ars: Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax* (pp. 265–272). Universidades de Valladolid y Extremadura.

Falcón Márquez, T. (2015). *La iglesia de Santa María la Blanca y su entorno. Arte e historia*. Editorial Universidad de Sevilla.

Falcón Márquez, T. (2017). Santa María la Blanca: Un milagro barroco. Contribución de Murillo y Neve en su patrimonio monumental y artístico. En L. Beltrán & F. Quiles García (Eds.), *Cartografía murillesca. Año de Murillo. Los pasos contados* (pp. 94–111). Universidad Pablo de Olavide.

Falcón Márquez, T. (2025). Valdés Leal escenógrafo y retratista. En *Nuevas visiones sobre el patrimonio artístico de Andalucía: Identidad, conocimiento y difusión* (pp. 95–122). Editorial Universidad de Sevilla.

Fernández-Armesto, F. (2004). *Historia de la comida: Alimentos, cocina y civilización*. Tusquets.

Florido, D. y Talego, F. (2018). Bueno para comer, bueno para salvarse, bueno para ser: La alimentación en la Sevilla del Seiscientos desde una perspectiva antropológica. En J. Palomero Páramo (Coord.), *Murillo y Sevilla (1618–2018)* (pp. 136–151). Editorial Universidad de Sevilla.

Gestoso y Pérez, J. (1984). *Sevilla monumental y artística: Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad* (ed. orig. 1892). Sevilla.

Gil Delgado, Ó. (2013a). Una sinagoga desvelada en Sevilla: Estudio arquitectónico. *Sefarad, 73* (1), 69–96.

Gil Delgado, Ó. (2013b). Santa María la Blanca de Sevilla: Templo de tres religiones. Estudio arquitectónico. *Archivo Hispalense, 291–293*, 65–97.

Gil Delgado, Ó. (2015). *Arquitectura de Santa María la Blanca: Mezquita, sinagoga e iglesia de Sevilla*. Editorial Universidad de Sevilla.

Hernández Núñez, J. C. (2021). La iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla: Apreciaciones sobre su historia medieval. *Boletín de Arte, 42*, 97–108.

Hereza, P. (2017). *Corpus Murillo: Biografía y documentos*. Ayuntamiento de Sevilla; ICAS.

Kinkead, D. T. (1978). *Juan de Valdés Leal (1622–1690): His life and work*. New York.

Kinkead, D. T. (2006). *Pintores y doradores de Sevilla (1650–1699): Documentos*. Bloomington.

Morales Martínez, A. J. (1984). *La sacristía mayor de la catedral de Sevilla* (Arte Hispalense, 36).

Morales Martínez, A. J. (2010). *La piel de la arquitectura: Yeserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII*. Diputación Provincial de Sevilla.

Morales Martínez, A. J. (2023). Con particular soberanía del arte. La obra en yeso de Pedro Roldán. En *Pedro Roldán (1624–1699)* (pp. 91–107). Junta de Andalucía.

Morales Martínez, A. J., Sanz Serrano, M. J., Serrera, J. M., & Valdivieso González, E. (1981). *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Diputación Provincial de Sevilla.

Palomino de Castro y Velasco, A. (1797). *El museo pictórico y escala óptica* (Vols. 2–3). Imprenta de Sancha. (Obra original publicada en 1724).

Peinado Guzmán, J. A. (2012). Simbología inmaculadista, letanías lauretanas e iconografía. *Archivo Teológico Granadino, 75*, 167–190.

Peinado Guzmán, J. A. (2021, agosto 14). Simbología de las letanías lauretanas y su casuística. *Almudi*.

Ponz, A. (1972). *Viage de España* (Vol. 9). (Obra original publicada en 1780).

Quiles García, F. (2007). *Teatro de la gloria: El universo artístico de la catedral de Sevilla en el barroco*. Diputación de Sevilla; Universidad Pablo de Olavide.

Rodríguez Estévez, J. C. (2021). *El universal convite: Arte y alimentación en la Sevilla del Renacimiento*. Cátedra.

Rubio Merino, P. (1992). Carta de dotación de las iglesias de Santa Cruz y de Santa María la Blanca. En F. Navarro Ruiz & T. Falcón Márquez (Eds.), *Magna Hispalensis: El universo de una Iglesia*. Ayuntamiento de Sevilla; Diputación Provincial de Sevilla.

Sosa Sánchez, F. J. y Pereira Delgado, Á. (2021). *Santa María la Blanca: Casa de Dios y puerta del cielo*. Fundación Valentín de Madariaga.

Torre Farfán, F. (1665). *Fiestas que celebró la iglesia parroquial de Santa María la Blanca…* Sevilla.

Valdivieso González, E. (2003). *La pintura barroca sevillana*. Guadalquivir Ediciones.

Valdivieso González, E. y Martínez del Valle, G. (2012). *Recuperación visual del patrimonio perdido: Conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana en los Siglos de Oro*. Universidad de Sevilla.