

## INFLUENCIA DE LA ICONOGRAFIA CONCEPCIONISTA DE MURILLO EN LA AZULEJERIA SEVILLANA

Si desbrozamos el título que encabeza esta pequeña digresión, distinguiremos en su contenido tres aspectos: en primer lugar se alude a un tema iconográfico; el de la Inmaculada Concepción de la Virgen, seguidamente a la influencia que la obra de Murillo ejerció sobre este tema en la pintura sevillana y en último lugar, al reflejo de este hecho en la producción azulejera.

En cuanto al primer punto, es conocida la complejidad iconográfica que el tema inmaculadista emana tanto desde el punto de vista teológico como desde el plano de su representación. A lo largo de la Historia del Arte, el misterio de la Concepción sin mancha de la Virgen ha sido representado de múltiples modos y con variados matices conceptuales. Pero pese a dicha complejidad, pueden vislumbrarse ciertas ideas claras en las directrices evolutivas de este tema en el ámbito nacional tanto en su vertiente plástica como pictórica.

Sabido es que, sin un claro sentido sucesivo en el orden cronológico, el citado asunto fue representado de diferentes formas, como por ejemplo: el Abrazo Místico de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada, el Arbol de Jessé, la Parentela de la Virgen, la Mujer Apocalíptica, la Santa Ana triplex, la "tota pulchra", etc. De todas esas representaciones, algunas de ellas tuvieron su plasmación en el arte local de la pintura sobre azulejos y de ellos cito a continuación algunos de los más interesantes y representativos seleccionados de un material más amplio.

Quizás los primeros ejemplos del tema se deban precisamente al que es considerado como el fundador de la escuela sevillana de pintores de azulejos, el italiano Francisco Niculoso



Pisano (1). En dos de sus obras nos dejó sendas representaciones del tema de la Inmaculada en una de sus acepciones más primitivas: el Arbol de Jessé. Pocas diferencias pueden apreciarse desde el punto de vista iconográfico entre el interpretado en 1504 en el altar de la Visitación del oratorio del Alzazar de Sevilla y el que realiza en 1518 para el altar mayor del Monasterio de Tentudía en Calera de León (Badajoz). En ambos, la extracción de grabados flamencos es indudable (2) recordando al mismo tiempo los modelos que el círculo de los Egas interpretaron escultóricamente en Toledo. El carácter lineal y las posibilidades de manipulación formal de este tema iconográfico lo hacen perfectamente utilizable como orla de una escena central por lo que se repite en ambos casos de idéntico modo al igual que se usaba de enmarcamiento de primeras páginas y titulares en libros impresos en el siglo XV sobre todo de origen flamenco o alemán. Como es habitual, la Virgen remata la cúspide de la composición (Lám. I, Fig. 1) y en ambos casos aparece con el Niño en brazos y de medio busto por exigencias del restringido espacio que ocupa (3); está rodeada de una ráfaga de rayos ondulantes y en la parte inferior figura la luna con los extremos hacia arriba. Debe constituir ésta, una de las primeras manifestaciones inmaculadistas en el ámbito artístico de la ciudad.

Son claros los rasgos tomados en ambos ejemplos de la descripción de la "Mujer Apocalíptica" de la Biblia (San Juan, Apocalipsis, XII) descrita como "...mujer cubierta de sol, la luna bajo sus pies..." imagen esta a la que se le añade, como era habitual en esas fechas, el Niño en los brazos en lugar de representarla encinta como disponía el texto bíblico.

En el segundo ejemplo elegido se conservan varios rasgos de esta iconografía como son la luna y las ráfagas que encuadrarán la figura evocando las palabras apocalípticas, pero aquí se ha suprimido el Niño y por el contrario se han añadido una serie de símbolos parlantes que rodean completamente a

(1) Cfr. GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Historia de los Barros Vidriados Sevillanos*. Sevilla, 1903, y MORALES MARTÍNEZ, A.: *Francisco Niculoso Pisano*. Sevilla, 1977.

(2) WILSON FROTHINGHAM, A., en su artículo *Tile Altars by Niculoso Pisano and others at Tentudía, Spain*: *The Connoisseur*, January, 1964, demuestra la copia de diferentes xilografías de un libro de horas publicado en 1505 en París como inspiración de diversas escenas del retablo que Pisano realiza en 1518 para el citado monasterio.

(3) La figura de la Virgen mide, aproximadamente, 15 cms. de alta. Las fotografías de este trabajo, salvo indicación, son del autor.





1.—*Convento de Sta. M.<sup>a</sup> de la Mota, Marchena (Sevilla). (Foto Lab. Arte. Univ. de Sevilla.)*



2.—*Pacheco. Col. part. Castilleja de la Cuesta (Sevilla). (Foto Lab. Arte. Univ. de Sevilla.)*



3.—*Calle Feria núms. 106-108, Sevilla (desaparecida). (Foto Lab. Arte. Univ. de Sevilla.)*



4.—*Hospital de la Santa Caridad, Sevilla.*





1.—*Museo de Bellas Artes. Sevilla.*



2.—*Seguidor de Murillo. Berlín (R. Ushinsky).*



3.—*Calle Rodrigo de Triana núm. 51. Sevilla (desaparecido).*



4.—*Murillo. Londres (Davis).*





1.—Pisano. Altar de la Visitación. Alcázar. Sevilla (detalle).



2.—Frontal de altar Cap. de Sta. Ana. Sta. M.<sup>a</sup> de Gracia. Carmona (Sevilla).  
(Foto Lab. Arte. Univ. de Sevilla.)





1.—Cap. de Santas Justa y Rufina. Sta. Ana. Sevilla.



2.—Murillo. Concepción Grande. Museo de Bellas Artes. Sevilla.



la Virgen. Se trata de un frontal de altar en la capilla de Santa Ana de la iglesia de Santa María de Gracia en Carmona (Sevilla) que debe datar de los últimos años del siglo XVI (4) (Lám. I, Fig. 2). Responde esta obra a otra conocida acepción de la Inmaculada: la "tota pulchra" (5), cuyos orígenes se remontan a la plena Edad Media, recibiendo su formulación en el siglo XV y fijando su iconografía a principios del XVI si bien sus primeras manifestaciones en la pintura sevillana datan de mediados de ese siglo. El frontal de azulejos que aquí se cita reproduce este modelo en el que la imagen de la Virgen se presenta en pie, coronada y en actitud orante con las manos juntas. A sus pies aparece la luna y su figura se rodea con la ráfaga solar ya mencionada. Sobre ella revolotea una didascalia donde se lee "tota pulchra, es, Amica mea, (et) macula non es (sic) in te".

Los símbolos marianos reunidos en torno a la imagen central, como una clara apoyatura teológica sobre las citas bíblicas anteriores a Cristo que ya preanunciaban la aparición de la figura sin mancha de la Virgen, adquieren aquí, por la forma apaisada de los límites de la composición, un desarrollo excepcional, descritos con detallada minuciosidad y acompañados de sus correspondientes filacterias explicativas hasta un número de quince. Todo ello expresado con un lenguaje de marcado acento popular, rasgo intrínseco ya del arte de la azulejería sevillana de esa época y que apunta además la posibilidad de su copia de un grabado igualmente popular (6).

Un factor capital en la configuración de este tema es la Inmaculada Concepción que Giuseppe d'Arpino realiza a fines del siglo XVI cuyo original y copias, al parecer vinculadas todas ellas de modo especial a Sevilla (7), debieron influir decisivamente en los pintores que tuvieran la oportunidad de con-

(4) La parte correspondiente a la Virgen mide 72 x 168 cms. Su datación en ese momento la efectúa por sus características técnicas y por la similitud en varios rasgos con otro frontal dedicado a San Bartolomé fechado en 1598, que decora la capilla simétrica del mismo templo.

(5) Denominación convencional que toma como base las dos primeras palabras del texto principal que suele acompañar a este modelo iconográfico.

(6) Trens añade, a la tradicional importancia asignada a todo material gráfico en la difusión de las formas, un especial interés a estos grabados populares en la divulgación de este tipo iconográfico en el arte español. Véase TRENs, Manuel: *María, iconografía de la Virgen en el Arte español*. Madrid, 1946, pág. 152.

(7) PÉREZ SÁNCHEZ, A.: *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965, págs. 219-224.



templarla e incluso de copiarla. Entre los autores que se hacen eco de esta obra se cuenta Francisco Pacheco, gran cultivador del tema, quien creó un tipo iconográfico de derivación manierista que conservaría su vigencia durante varias décadas conviviendo en el tiempo con modelos como el de Zurbarán o el de Roelas entre otros.

A este tipo de Inmaculadas es preciso vincular una obra de la azulejería local contemporánea. Se trata del panel que figura sobre la portada del compás en el convento de Santa María de la Mota en Marchena (Sevilla) (8). Se compone de dos partes la inferior de las cuales presenta tres escudos referentes a los Duques de Arcos, patronos fundadores de la institución, y a la orden franciscana, mientras que la superior reproduce la imagen propiamente dicha. En pocas ocasiones el paralelismo entre una obra de azulejos y otra pictórica puede ser tan evidente como el que se observa entre ésta y algunas obras del citado Pacheco. Dentro ya del cuadro de la Virgen (Lám. II, Fig. 1), se distinguen a su vez otras dos partes vinculables respectivamente con dos obras del pintor sevillano. Por un lado, la figura de la Virgen con el resplandor y nubes que la rodean, idéntica al cuadro de este tema conservado en el Palacio Arzobispal de Sevilla (9) y por otra, la parte correspondiente a la línea de tierra extraída más fielmente de otra obra del mismo autor conservada en una colección particular de Castilleja de la Cuesta (Sevilla) (Lám. II, Fig. 2) (10). Son idénticos en el azulejo y en el cuadro citado en primer lugar los caracteres puramente dibujísticos como la postura, actitud, rasgos faciales, pliegues del ropaje, etc. Por otro lado la zona inferior de la composición donde figuran los símbolos parlantes de esta advocación es muy cercana a la citada obra de Pacheco fechada en 1621 cambiando tan sólo algún detalle sin importancia y ofreciendo el interés de reproducir someramente una vista de Sevilla (Civitas Dei) desde la orilla oeste del río. A la derecha, la Torre del Oro (Turris David cum Propugnaculis)

(8) Mide 143 x 104 cms.

(9) Obra recientemente restaurada, incluida por VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., y SERRERA CONTRERAS, J. M., en *Catálogo de Pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979; núm. 157. Lám. XLVIII.

(10) Cfr.: HERNÁNDEZ DÍAZ, J., y otros: *Catálogo Arqueológico de la Provincia de Sevilla*, Sevilla, 1943. Tomo II, pág. 300, fig. 480.

(11) Cfr. LLOMPART, G.: *De la Nave de la Virgen a la Virgen de la Nave*. Rev Traza y Baza n.º 2. Págs. 107-132



y la Catedral (Templum Spiritu Sanctum). Bajo la luna se alberga la nave que frecuentemente simboliza la figura de la Virgen y que tanta importancia significativa adquiere en la obra de Pacheco y de otros pintores sevillanos de su momento (11). A la izquierda, dentro de un cercado (Ortus Conclusus), aparecen una fuente (Fons Ortorum), una palmera (Palma Exaltata), un olivo (Oliva Spesiosa) y un ciprés (Cedrus Exaltata). Algo más arriba, encaramados ya en las nubes, figuran a ambos lados, una puerta (Porta Coeli) y una escala ascendente.

La obra de azulejo reproduce, pues, fielmente la iconografía de Pacheco y se limita a realizar una curiosa reconversión del lenguaje pictórico al ser distintas las posibilidades expresivas de ambas técnicas.

Desde el punto de vista cromático, la gama utilizada se reduce a los cuatro colores básicos de la pintura azulejera sevillana de ese momento: blanco (para el fondo), azul en dos o tres intensidades, amarillo dorado, marrón (utilizado en su tono más oscuro para el dibujo) y verde. Es curiosa la utilización de los colores contrastados como se hace en las nubes que rodean a la Virgen recurriendo a una fórmula manierista algo arcaica ya para el momento pero muy frecuente en el azulejo sevillano de las primeras décadas del siglo XVII. Esta utilización planista de los tonos acerca esta pintura de azulejo al género moderno del cartel caracterizado por su evidente efectividad comunicativa y su rápido impacto sobre el espectador.

Sobre el autor material de esta obra no se tienen noticias documentales si bien la evidente vinculación a obras del citado pintor sevillano induce a pensar en la copia de algún original del mismo o incluso de un dibujo preparatorio facilitado por aquél. Pueda o no confirmarse esta hipótesis, la obra debe datarse a fines de la década de los veinte o inicios de los treinta, teniendo en cuenta la cronología de los cuadros antes citados y la fecha de 1631, momento en que la comunidad se establece en el solar y edificio que hoy ocupa (12).

Otras Inmaculadas similares o derivadas más o menos directamente de los modelos de Pacheco nos confirman la vigencia y el arraigo de este tipo iconográfico. Entre ellas figura

---

(12) MORALES Y SASTRE, J.: *Apuntes... de Marchena*. Págs. 107-132. Mns. 2/1, 1831. Pág. 38 Vta.



una obra del primer tercio del siglo XVII, hoy desaparecida, que se encontraba en la casa números 106-108 de la calle de la Feria (Lám. II, Fig. 3) (13) que reproduce un tipo iconográfico ambiguo con evidentes arcaísmos y un claro influjo popular que explica la mezcla del modelo "tota pulchra" antes citado con el de Pacheco, en el que los símbolos de las letanías en lugar de quedar suspendidos en el aire, se hacen reposar sobre una línea de tierra.

A veces se produce una drástica simplificación del lenguaje icónico de modo que no es raro ver representada a la Inmaculada Concepción de la Virgen por uno de los símbolos que la caracterizan; por ejemplo, el frontal del altar de la capilla de dicha advocación en la iglesia de San Lorenzo (Sevilla), realizado hacia 1630, reproduce en la cartela central una jarra de azucenas (14).

Hasta aquí, los ejemplos citados responden a la línea manierista imperante en el azulejo sevillano desde la segunda mitad del siglo XVI a mediados del XVII. Su rasgo más definitorio desde el punto de vista expresivo es su estrecha vinculación al ejercicio del dibujo y a la técnica del grabado. El protagonismo de la línea define la obra, limitándose las tintas de color a rellenar los espacios acotados por aquellas. Esto se consigue mediante la reducción a dibujo lineal de lo que en el lienzo o la tabla son valores cromáticos de superficies con límites difusos. El resultado final es un efecto estético absolutamente distinto en cada caso.

El lenguaje expresivo del azulejo sevillano comienza a cambiar, pues, en torno a la mitad del siglo suplantándose la tendencia predominantemente dibujística heredada del manierismo romano y florentino por otra de carácter más puramente pictórico en la que predomina la mancha sobre la línea. Este recurso plenamente barroco practicado en Sevilla por algún pintor de los primeros años del siglo, fue ahogado más tarde por el éxito del linealismo zurbaranesco y reasumido definitivamente a partir de los años cincuenta. Los volúmenes y clarososcuros no se interpretan ya con colores planos contrastados sino por superficies rayadas con mayor o menor intensidad,

---

(13) Mide 72 x 48 cms.

(14) MORALES MARTÍNEZ, A.: *La Iglesia de San Lorenzo de Sevilla*. Sevilla, pág. 68. Lám. LIII.



creando sobre el azulejo campos de vibración lumínica de distinto grado. Estos rayados a veces se cruzan como en la técnica del grabado. Todos los esfuerzos se orientan en suma a copiar lo más literalmente posible el cuadro al óleo rodeando incluso la composición con un marco barroco —rasgo hasta ahora inusual— como si se tratara de una tela.

De las primeras representaciones inmaculadistas de este período es la conservada en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla (Lám. II, Fig. 4). Con su policromía reducida al azul cobalto para el dibujo y ocre con morado para el enmarcamiento, es de las primeras obras en que se emplea exclusivamente el azul para todo el dibujo, sistema que a partir de ahora será muy frecuente. Su modelo iconográfico no he podido identificarlo con exactitud, si bien puede situarse entre el círculo de Murillo y el de Valdés Leal, pintores que, por otro lado, fueron los encargados por esas fechas de realizar todo el ciclo pictórico del Hospital y su Iglesia (15). Puede fijarse, pues, esta obra en torno a 1660-1670 aproximadamente (16).

Como puede comprobarse, prescindiendo de la evidente renovación técnica basada en la pincelada suelta, el modelo de Inmaculada ha quedado ya fijado con los escasos atributos de los que ya raramente se desprenderá; la luna a sus pies, el aura de rayos que la hace destacarse del fondo y las doce estrellas del nimbo: tres rasgos formales heredados del ya lejano modelo de la mujer de la Apocalipsis, si bien no deja de evidenciarse asimismo una paulatina pérdida del carácter de fortaleza que emanaba aquélla frente a la dulzura de esta mujer que se presenta más bien como la Nueva Eva de la creación.

Por estas fechas Murillo ha realizado ya varias de las famosas versiones de este tema, por lo que a partir de estos momentos no se concebirá en Sevilla Inmaculada Concepción que no se ajuste a los modelos de este pintor.

Aproximadamente de la década de 1680-1690 debe datar el panel de la Inmaculada procedente del Convento de San José (Mercedarias Descalzas), hoy en el Museo de Bellas Artes (Lá-

---

(15) VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., y SERRERA CONTRERAS, J. M.: *El Hospital de la Santa Caridad*. Sevilla, 1979.

(16) Puede ser relacionada, por fecha y estilo, con el magnífico conjunto azulejero de la fachada del templo. Aunque, según Angulo, la vinculación directa de estas obras a la producción de Murillo no es segura, sí se encuadran en su momento.



mina II, Fig. 1) (17). Representa otro ejemplo de copia casi literal de un cuadro de Murillo, en este caso la Concepción de Aranjuez, si bien su estrecha semejanza con la copia de Berlín (R. Ushinsky) (Lám. III, Fig. 2) (18) inclina a pensar en una derivación directa de este modelo. La imagen de la Virgen y los ángeles de la peana son exactamente iguales y tan sólo la distinta disposición de los angelillos de los ángulos superiores y la adición de dos monjas de la Orden a ambos lados, constituyen la única nota diferencial con respecto al lienzo. Tanto la composición como los detalles son de cierta destreza interpretativa e incluso ha sabido el azulejero, quizás influido ya por los ánimos barrocos de la fecha de realización, dar una mayor ampulosidad a la figura central y a los ángeles suprimiendo la elegante esbeltez de la obra murillesca.

Durante el siglo XVIII se dan en la azulejería sevillana una serie de cambios que hacen distinguirse la producción de ese momento claramente de períodos anteriores y posteriores. El tema de la Inmaculada refleja este cambio con toda fidelidad. Los modelos de Murillo siguen vigentes pero el proceso de popularización implica un desvirtuamiento de los rasgos originales ya que en principio no debieron copiarse sólo obras del maestro sino también las de sus discípulos y probablemente xilografías populares que reprodujeran este tema. Se restringe notablemente la variedad de tipos al tiempo que se incrementa cuantitativamente la producción. Así pues, la característica esencial es la popularización del azulejo, tanto en su estilo como en su clientela. Un ejemplo representativo es la Inmaculada (desaparecida) de la calle Rodrigo de Triana número 51 (Lám. III, Fig. 3) (19) que sigue lejanamente obras del maestro como la Concepción de Londres (Davis) (Lám. III, Fig. 4) (20) o incluso la copia conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, interpretadas de manera absolutamente ingenua. Este modelo debió ser muy conocido puesto que existen numerosos azulejos que lo reproducen, como el de Santa María de la Oliva en Salteras (Sevilla), el de la calle José Antonio número 114 de Es-

(17) Mide 226 x 144 cms.

(18) Cfr. ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Murillo, su vida, su arte, su obra*. Madrid, 1981. Cat. 785. Lám. 502. Las fotos de las obras de Murillo y su escuela han sido tomadas de la citada obra de Angulo.

(19) Mide 52 x 39 cms.

(20) Cfr. ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Ob. cit.* Cat. 109. Lám. 170.



partinas (Sevilla) y el de la calle San Vicente número 37 de Sevilla entre otros.

Ejemplos de la segunda mitad del siglo reproducen ya modelos mixtos entre la tradición murillesca y el lenguaje rococó. De este momento debe datar el de la calle Monsalves núm. 12 D en Sevilla, que se adorna con motivos de rocalla.

El movimiento Neoclásico del último tercio del siglo XVIII y el ambiente Romántico de la primera mitad del XIX pasan casi desapercibidos para el azulejo sevillano, que continúa dormitando en su ambiguo lenguaje tardo-barroco con una pertinaz inercia de la que despertará a mediados del siglo. En esos momentos el resplandor de la figura y obra de Murillo, que alcanzó su hito máximo en Europa en 1838 con la creación de la Galería de Luis Felipe en París, empieza ya a decaer con las nuevas tendencias pictóricas que provocarán los profundos cambios de la concepción artística en las décadas finales del ochocientos.

Pero toda esta problemática referida tanto a la actividad artística oficial como a la vanguardista no tiene el menor eco en nuestro azulejero, que sigue recreando a su maestro con pleno convencimiento, como lo demuestran obras del tipo de la Inmaculada del Convento de Santa Rosalía de Sevilla, fechada en 1867 e inspirada fielmente en la Concepción de El Escorial (Museo del Prado), cambiando los angelotes por querubes e imprimiendo al dibujo una dureza inusitada. Pese a la copia fiel de la iconografía del conocido lienzo, no se puede evitar un distanciamiento total de la obra original. Un efecto de solarización —acentuado por el azul eléctrico propio del momento empleado en el dibujo— nos da que pensar en cuanto a su posible modelo de copia, quizás vinculable, si no a una fotografía, sí a algún otro sistema de reproducción impresa.

Otra obra más tardía y de mayor calidad, realizada como era frecuente en una placa única pintada en azul y vidriada, es la Inmaculada de la Capilla de Santa Justa y Rufina en la iglesia de Santa Ana de Triana (Lám. IV, Fig. 1). Sigue literalmente el modelo de la Concepción Grande del Museo de Sevilla, del que sólo cambia los ángeles de la peana por querubes (Lámina IV, Fig. 2). A la reproducción de la atmósfera "vaporosa" propia de Murillo bien captada en esta obra, contribuye además una característica técnica frecuente en el azulejo sevillano de fines del siglo XIX, y es el difuminado que se produce en las



tintas durante la cocción del bizcocho recién pintado y recubierto del vidriado estannífero.

La fuerza con que estos modelos se fijaron en el sentir artístico local, provocó su repetición hasta la saciedad, de modo que en el siglo XX, en cuyas primeras décadas se produjo la última gran eclosión de la industria azulejera sevillana en función de la Exposición Ibero-Americana de 1929, se volvieron a utilizar como fuente de inspiración e incluso hoy día en los talleres trianeros se siguen tomando como modelos de copia. Es frecuente ver hoy imágenes de Inmaculadas murillescas copiadas con una virtuosa técnica hiperrealista practicada en algunos talleres trianeros desde hace más de una década y que reproducen casi fotográficamente las obras del celebrado pintor que decoran hoy nuestras iglesias y nuestras casas.

La devoción popular por los modelos de Murillo no se interrumpió en ningún período pese a las fluctuaciones que la fortuna de este pintor sufrió a otros niveles críticos más sometidos a la dialéctica de las corrientes del pensamiento en el campo estético y a los cambios de modas de cada momento. El pueblo llano se mantuvo siempre fiel al mensaje sentimental de la devoción murillesca que presentaba a la Virgen distante en su naturaleza divina y a un tiempo como cercano objeto de una afectividad casi familiar que constituía y constituye un factor consustancial al sentimiento religioso de esta comunidad.

*Alfonso PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ*